



## Una mosca en el rostro de la amada: poesía, retórica y pintura. A propósito de un soneto de Eugenio de Salazar

Sarissa Carneiro<sup>1</sup>

**Resumen.** Este artículo analiza el soneto de Eugenio de Salazar dirigido a “Una mosca que estaba picando en el rostro a su Catalina” como un ejemplo del cruce de distintas tradiciones poéticas, retóricas y pictóricas vigentes a fines del siglo XVI. Se plantea que el soneto de Salazar, a la luz de otros textos y pinturas en que aparece el motivo de la mosca, se caracteriza por una singular conjunción de lamento petrarquista, erotismo, agudeza y moralización.

**Palabras clave:** Eugenio de Salazar; *Silva de poesía*; mosca como motivo; emulación de las artes.

[en] A fly on the beloved's face: poetry, rhetoric and painting. Concerning a sonnet by Eugenio de Salazar

**Abstract.** This article analyzes the sonnet by Eugenio de Salazar addressed to “Una mosca que estaba picando en el rostro a su Catalina” (“A fly that was biting Catalina’s face”) as a noteworthy example of the crossings of different poetic, rhetoric and pictorial traditions in the late sixteenth century. It is suggested here that Salazar’s sonnet, in the light of other texts and paintings where the fly motif is found, is characterized by a particular conjunction of the Petrarchan lament, eroticism, witticism, and moralization.

**Keywords:** Eugenio de Salazar; *Silva de poesía*; fly as motif; imitation in the arts.

**Sumario.** 1. Un cancionero atípico. 2. De moscas y otros bichos: tradiciones poéticas y retóricas en diálogo. 3. Retrato, celebración y *vanitas*: la mosca como motivo pictórico. 4. Conclusiones.

**Cómo citar:** Carneiro, S. (2019) Una mosca en el rostro de la amada: poesía, retórica y pintura. A propósito de un soneto de Eugenio de Salazar, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 217-235.

*A los pintores y poetas  
el poder de osar siempre fue justo  
Horacio, Arte poética, vv. 9-10*

Entre los numerosos poemas que Eugenio de Salazar (Madrid, 1530 – Valladolid, 1602)<sup>2</sup> dedicó a su esposa Catalina Carrillo con el fin de celebrar su belleza y

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Chile.  
E-mail: scarneir@uc.cl

declararle amor eterno, el soneto dirigido a “Una mosca que estaba picando en el rostro a su Catalina” destaca por un notable espesor de sentido, derivado de la apropiación y renovación de diversas tradiciones poéticas, retóricas y pictóricas. El análisis detenido de este poema nos permite advertir la importancia de los cruces inter-artísticos en los siglos XVI y XVII, los que van mucho más allá de los tópicos del *ut pictura poesis*, la emulación o la rivalidad entre pintura y poesía. A la luz de estas tradiciones artísticas, se evidencia que el soneto a la mosca es un singular retrato de Catalina, una imagen de la amada que aúna la celebración de su belleza con el recordatorio de su caducidad.

## Soneto

*Una mosca que estaba picando  
en el rostro a su Catalina*

Tienes licencia tú (mosca importuna)  
de dar mil besos en aquella cara  
cuya beldad me cuesta a mí tan cara  
y a ti no te ha costado cosa alguna.

Tienes licencia de morder la luna,  
que es más que la del cielo linda y clara,  
y dar bocados en la boca rara  
de que mi boca siempre estuvo ayuna.

Y la hermosa mano vencedora,  
cobarde contra ti tan solamente,  
te amaga, sin herirte, ni ofenderte.

Y a mí, triste, lastima fuertemente,  
a mí me hiere y mata a cualquier hora.  
Trueca conmigo (oh, mosca) ya tu suerte<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Eugenio de Salazar escribió buena parte de su obra en América, sobre todo en Nueva España, donde residió por dos décadas y ocupó importantes cargos. Jurisconsulto licenciado en leyes, fue primeramente fiscal en la Audiencia de Galicia y luego gobernador de las islas de Tenerife y La Palma, cargo que ejerció hasta ser nombrado oidor de la Audiencia de Santo Domingo, en diciembre de 1573. Allí mantuvo estrecha relación con escritores y poetas locales. Desde 1576, fue procurador fiscal y promotor de justicia de la Audiencia de Guatemala. En 1581 pasó a Nueva España como fiscal de la Real Audiencia. En 1591 recibió el grado de doctor por la Universidad Real y Pontificia de México, institución de la cual llegó a ser rector entre 1592 y 1593. En su larga permanencia en tierras novohispanas, se relacionó con los marqueses de Villamanrique, don Álvaro Manrique de Zúñiga (virrey desde 1585) y doña Blanca Enríquez, quienes promovieron una pequeña academia en su palacio, a la que concurrían autores como Bernardino de Sahagún y otros ingenios de la época. En 1600 viajó a España para asumir el cargo de Consejero de Indias, en cuyo ejercicio murió el 16 de octubre de 1602. Para más datos biográficos pueden consultarse, entre otros, los estudios de Aguilar Salas (1997) y Martínez Martín (2002), así como las ediciones de Martínez Martín (2004) y Locke (2011) de los textos de Salazar.

<sup>3</sup> Transcribo y modernizo con base en el manuscrito de *Silva de poesía* de Eugenio de Salazar, custodiado por la Real Academia de la Historia (Madrid), con la signatura M-RAH, 9/5477. El manuscrito de la *Silva* es un original en excelente estado de conservación, con al menos tres manos, compuesto por 533 hojas foliadas y 10 sin foliar. En cuanto a su datación, no se cuenta con una fecha exacta, pero es posible suponer que la recopilación es anterior a 1601, ya que incluye una carta preliminar a sus hijos, quienes habían muerto antes

Este soneto se encuentra en el manuscrito *Silva de poesía*, extensa compilación de la obra poética que Eugenio de Salazar dejó sin publicar por temor a que esta “desautorizara” su “profesión y oficio”<sup>4</sup>. Salazar organizó su obra poética en tres partes que agrupaban, respectivamente, la poesía amorosa, la de circunstancias y la religiosa-moral<sup>5</sup>. La primera parte se dividía, a su vez, en dos: la primera con obras pastoriles y la segunda con la poesía amorosa inspirada por Erato y escrita a modo de cancionero petrarquista-bembiano. En esta última se encuentra el soneto que nos ocupa.

## 1. Un cancionero atípico

Como bien estudió Martínez Martín, esta poesía amorosa de la *Silva* presenta varios elementos propios del cancionero de Petrarca y de sus imitadores italianos (sobre todo Bembo), pero a la vez genera una ruptura con esos modelos. Fundada en una concepción neoplatónica de amor, dirigida a una única mujer, se trata de un conjunto de carácter narrativo y secuencial, con la presencia de aspectos estructurales típicos del cancionero (como el soneto prólogo o el soneto del primer encuentro, que coincide con una fecha religiosa importante), además de una métrica ortodoxa de este tipo de composiciones (Martínez Martín 2002: 132-137).

Pero el amor imposible que caracteriza a la poesía petrarquista se transforma en la *Silva* en un amor debidamente concretado por el lazo matrimonial. Lo que en el cancionero de Petrarca era un canto a Laura *in vita* y otro *in morte*, en la *Silva* es un antes y después de la boda con doña Catalina Carrillo, giro subrayado por la presencia de un soneto que refiere a dicho enlace. Por esta razón, la identidad de la dama no se esconde bajo un seudónimo poético sino que es divulgado, al amparo

---

de 1601 cuando Salazar redacta su testamento. Martínez Martín supone que la recopilación es anterior incluso a 1594 (2002: 53).

El soneto se encuentra en el folio 86 del manuscrito. “Una mosca que estaba picando en el rostro a su Catalina” es anotación al margen con mano de Salazar. En el último verso del soneto, hay una tachadura que cambia “esta tu suerte” (“~~esta~~ tu suerte”) por “ya tu suerte”, corrección también hecha por el poeta.

<sup>4</sup> Así lo señalaba en carta dirigida a sus hijos, incluida en las páginas sin numerar de la *Silva*, carta que incluía también indicaciones muy precisas respecto de cómo editar la obra. La *Silva de poesía* ha sido reconocida como la muestra más importante de producción poética en América, anterior al siglo XVII, compendio inigualable de las principales formas italianizantes de la época. Filólogos de la talla de José Manuel Blecua y Alfredo Roggiano han intentado (sin éxito) realizar la edición completa del manuscrito. Martínez Martín avanzó significativamente en este cometido al editar y anotar la *Primera parte de la Silva* (2004) y realizar una transcripción completa del manuscrito para el CD-Rom coordinado por Lorente Medina, *Textos clásicos de poesía virreinal* (2001), de escasa circulación. Sigue pendiente una edición completa y anotada de la *Silva*. En los últimos años, otros textos poéticos manuscritos de Salazar también fueron editados y estudiados, lo que da cuenta de un interés creciente por este autor. *La navegación del alma* (manuscrito 3669 de la Biblioteca Nacional de España, escrito hacia 1600), extenso poema alegórico de 3505 versos en *terza rima* que poetiza el viaje del alma por las siete edades del hombre, fue editado por Jéssica Locke en 2011. Por otra parte, el tratado poético de Salazar, *Suma del arte de poesía* (escrito después de 1567 y antes de 1591) conservado en cuaderno en folio de 73 páginas, en la British Library, fue editado y estudiado por Martha Lilia Tenorio en 2010. En estos momentos, sabemos que Antonio Sánchez Jiménez tiene en prensa una nueva edición de *La navegación del alma*.

<sup>5</sup> “Primera parte de la *Silva*, en que están las obras que Eugenio de Salazar hizo a contemplación de doña Catalina Carrillo, su amada mujer”; “Segunda parte de la *Silva de poesía*, donde hay obras que el autor compuso a contemplación de diversas personas y para diversos fines” y “Tercera parte de la *Silva de poesía*, que contiene las obras de devoción del autor”.

de la legitimidad brindada por el matrimonio. Por fin, la ruptura más radical con el modelo se produce con la moralización derivada de la inclusión de un largo poema dedicado a las “Reglas de la buena casada” (folio 140r), fragmento “tan poco idealizante como puede ser una especie de manual en versos octosílabos sobre el comportamiento que han de guardar las mujeres que han contraído matrimonio” (Martínez 2002: 141)<sup>6</sup>.

De este modo, se produce en la *Silva* una tensión permanente entre la imitación del modelo y su adaptación a las circunstancias vitales de Eugenio de Salazar. Como en la poesía petrarquista, la pasión amorosa es representada como una alternancia sufriente entre la esperanza y el desdén de la dama, pero la consumación del amor y su continuidad en el vínculo matrimonial hacen incorporar una dimensión moralizante que choca con esa tradición poética.

El soneto que estudiamos aquí es un ejemplo aventajado de esa fractura. En él, Salazar poetiza una escena cotidiana de la vida con Catalina: su amada ahuyenta una y otra vez una mosca que le está “picando” el rostro. Sin embargo, a pesar del posesivo, “su Catalina” es la típica dama desdeñosa de la lírica petrarquista: le niega su boca, su mano lo lastima fuertemente, lo hiere y lo mata a cualquier hora. Y la crueldad de la amada, como es habitual, se corresponde proporcionalmente a su belleza: la luna de su rostro “es más que la del cielo linda y clara”, su boca es excepcional y su mano hermosa. Basta la breve alusión a la belleza y sublimidad de rostro y manos de Catalina para incluirla en el canon de belleza petrarquista. Recordemos que Laura fuera siempre aludida por su cantor a través de un *canon breve*: ojos, cabellos, boca y manos eran los pilares de una *descriptio* de gran poder figurativo y evocador. Y en ese canon breve, como destacó Amedeo Quodam, no había espacio para nada accesorio o marginal, ni siquiera las partes indiscretas de la misma amada, como podría haber sido su nariz o sus orejas. Ya en el siglo XVI lo planteaba Stefano Guazzo en *Civil conversazione* (1574): Petrarca no mencionó jamás la nariz de Laura, no porque fuera deforme o fea sino porque los poetas graves, al alabar la belleza de la cabeza, siempre callaron la nariz y las orejas por ser receptáculos de excrementos, lo que haría indecorosa su sola mención<sup>7</sup>.

En ese contexto, ¿cómo entender la intromisión de esa “mosca importuna”, una mancha negra, vil y sucia en el rostro de la bella Catalina, una mancha que “besa” (no una sino mil veces) su bella cara, una mancha que la “hermosa mano vencedora” no logra ofender ni herir, pues la acobarda? La interrogante requiere

<sup>6</sup> El poema contiene consejos del tipo “que ame y tema a su marido”, “que no sea ventanera”, “que no sea callejera”, “que no responda al hombre que le hablare alguna palabra atrevida o deshonesta que mejor es callar”, “que no sea melindrosa”... Como dice Martínez, consejos propios más bien de los diversos tratados de educación de casadas de la época que de la poesía amorosa (2002: 141).

<sup>7</sup> Cito el fragmento de *Civil conversazione* que hemos parafraseado: “Quando alla sua donna –rispose il signor Guglielmo- fosse toccato in sorte un naso deforme, si sarebbono adombrate tutte l’altre sue bellezze; ma io voglio darvi a credere ch’ella l’avesse ben formato e di quella misura che in bellissimo viso si richiede. E se non fece motto, non me ne maraviglio, conciosiaché non solamente egli, per quello ch’io abbia osservato, ma tutti i gravi poeti, lodando le bellezze del capo, cioè i capelli, la fronte, le ciglia, gli occhi, le guancie, la bocca, le labbra e i denti, hanno sempre tacciuto il naso e l’orecchie, forse perché essendo ricettacoli d’excrementi, avrebbono alquanto avilita la maestà della riverenda poesia, massimamente il naso, il quale non fu nominato del poeta né in lode né in biasimo” (citado en Quodam 294). Quodam ahonda en el tema y explica que el retrato petrarquesco de la dama está construido no solo de omisiones (nariz y orejas) sino también de asimetrías, estereotipo convencional basado en la economía estructural constituida por la sinécdoque (Quodam 312).

que leamos el soneto de Salazar a la luz de otras tradiciones poéticas y retóricas: en concreto, la epigramática, el encomio paradójico y la épica burlesca.

## 2. De moscas y otros bichos: tradiciones poéticas y retóricas en diálogo

Ya en los epigramas helenísticos compilados en la célebre *Antología palatina*<sup>8</sup> varios animales fueron objeto de composiciones poéticas, tanto fúnebres como satíricas, epidícticas y amorosas. Estas últimas son particularmente relevantes para leer el soneto de Salazar a la mosca, en especial los epigramas eróticos de Meleagro, poeta nacido en Gádara, al este del Jordán, hacia 140 a.C. Dos epigramas de Meleagro se dirigen a mosquitos; en un caso, se los increpa a dejar de picar a la amada Zenófila, en el otro, el insecto es requerido como mensajero de las cuitas amorosas del poeta:

### V 151

Mosquitos de agudo cantar que chupáis, atrevidos,  
la humana sangre, alados monstruos de la noche,  
que un instante, os suplico, Zenófila duerma su sueño  
tranquilo: mi carne devorad entre tanto.  
Mas ¿por qué hablar en vano dejando que fieras crueles  
gocen la tibieza de su piel suave?  
Os vuelvo a advertir, bestias malas, cejad en la audacia  
o sabréis lo que pueden mis manos celosas.

### V 152

Vuela, mosquito, a Zenófila y, rápido nuncio,  
rozando su oreja susurra este mensaje:  
‘Insomne te espera ¡y tú duermes, de amor olvidada!’  
¡Vuela ya, vuela, músico! Pero háblale bajito,  
no despiertes a aquel que comparte su lecho y con ello  
renueves en él tormentos celosos.  
Si traes, mosquito, a mi niña, la piel he de darte  
de un león y una maza que en tu mano lleses.

El mosquito de Meleagro (como siglos después la mosca de Salazar) tiene contacto íntimo con la amada Zenófila: goza de la tibieza de su piel suave, le roza la oreja susurrando un mensaje, le habla bajito para no despertar los celos del marido. Como la desdeñosa Catalina, Zenófila duerme “de amor olvidada” mientras el

<sup>8</sup> Cito por la edición y traducción de Manuel Fernández-Galiano. Esta antología comprende epigramas helenísticos que van desde la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.) hasta el año 100 a.C. Los epigramas habían sido compilados tanto por Meleagro (*Guirnalda de Meleagro*, antes de 100 a. C.) como por Filipo (*Guirnalda de Filipo*, entre 54-68 d. C), en manuscritos hoy perdidos, y se conservan gracias a la recopilación hecha por Constantino Céfalo (funcionario eclesiástico en Constantinopla, el año 917). A Céfalo se debería la división en capítulos según el contenido de cada serie de epigramas. Hacia 980, un compilador bizantino desconocido añadió a la compilación de Céfalo y otros los actuales libros I, II, III, VIII, XIII, XIV y XV: todo ello se ha transmitido gracias al famoso códice del siglo X, llamado Palatino por haber pertenecido a la biblioteca de los electores del Palatinado, en Heidelberg (Fernández-Galiano 9-16).

poeta la espera insomne. Se parodian motivos de origen homérico, como el del rival afortunado, aquí transformado en atrevido mosquito que, si trae a la amante, será galardonado con los atributos de Hércules (la piel de león y la maza).

Estos y otros epigramas cifraron tempranamente este *topos* en el cual un animal (generalmente mínimo, como un mosquito o un saltamontes) es interpelado por los celos y la envidia del amante, ficción poética que transmite con ingenio las cláusulas del mensaje amoroso.

El *topos* tendrá una prolongada continuidad gracias a la doctrina de la *imitatio cum variatione*. Ya practicada entre los mismos epigramatistas helenísticos, esa imitación alcanzará una notable cumbre con los poetas latinos. En el ámbito que nos ocupa, un poema de Catulo (ca. 84 a.C.- ca. 54) merece particular atención:

## 2

*Passer, deliciae meae puellae,  
quicum ludere, quem in sinu tenere,  
cui primum digitum dare appetenti  
et acris solet incitare morsus,  
cum desiderio meo nitenti  
carum nescio quid lubet iocari,  
et solacium sui doloris,  
credo, ut tum gravis acquiescat ardor:  
tecum ludere sicut ipsa possem  
et tristis animi leuare curas.*

Pájaro que entretienes a mi amada,  
compañero de juegos al que suele  
tener en el regazo, y ofrecerle  
la yema de su dedo, cada vez  
que se la pida, para que la pique,  
cuando, tan deseable y tan hermosa,  
gusta de divertirse en no sé qué  
placer, como consuelo a su tristeza,  
para calmar, parece, su gran fuego,  
ojalá yo pudiera, como ella,  
jugar contigo y aliviar mis penas.  
(188-189)

El poema dialoga con los epigramas de Meleagro<sup>9</sup> y, junto al siguiente poema dedicado a la muerte del gorrión de Lesbia (poema 3 de Catulo), dará lugar a una cadena de imitaciones, entre las que destacan las de Ovidio (*Amores*, II 6), Estacio (*Silva* II, 4) y Marcial (*Epigramas* I, 7). El mosquito y el saltamontes ceden lugar aquí al pajarillo, probablemente un gorrión, regalo frecuente a las damas romanas por parte de sus amantes. Deseable y hermosa, la amada de Catulo calma su fuego y su tristeza con el pájaro que disfruta su regazo y puede picar su dedo cada vez que lo pide. El amante –excluido del juego sensual entre la amada y el gorrión– lamenta no tener la misma suerte (“tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi leuare curas”).

Como destacan Fernández Corte y González Iglesias en su edición de las *Poesías* de Catulo, en este poema “hay un deliberado contraste entre el grave lenguaje de la pasión amorosa y la ligereza de la escena”; la gracia de la misma no debe “hacernos olvidar la complejidad de sentimientos que el poeta atribuye a la amada (juego, olvido, añoranza, pasión)” y el hecho de que “provocar al pajarito, ofreciendo y negando, hace pensar en la propia situación del amante, que se siente realmente excluido... en un claro desequilibrio con respecto a la amada” (506).

<sup>9</sup> Como anotan Fernández Corte y González Iglesias en su edición (la que cito en este trabajo), el epigrama de Meleagro con el que este poema 2 de Catulo se relaciona más directamente es con el dirigido a un saltamontes (*Antología palatina*, VII 195). El verso *apatéma emón póthon* del epigrama de Meleagro se traduce literalmente al latín como *solacium sui doloris*, incluido en el poema de Catulo (507).

Este poema de Catulo es probablemente su pieza más famosa e imitada. Por su posición inaugural en el poemario, será utilizado incluso como título del mismo (así lo hace Marcial, un siglo más tarde, al referirse al *Passer* de Catulo). Con el redescubrimiento del poeta veronés en el Renacimiento (proceso iniciado en el siglo XIV y reforzado después por la imprenta, con la *editio princeps* de Venecia, 1472, las ediciones aldinas de 1501 y 1515, y la de Venecia, 1535), se asiste a una nueva ola de imitaciones, entre las que los poemas al gorrioncillo de Lesbia ocupan un lugar privilegiado<sup>10</sup>.

Del periodo renacentista es también la interpretación alegórica erótica del *passer* de Catulo. Fue el florentino Angelo Poliziano quien sugirió, a partir del epigrama 6, XI de Marcial<sup>11</sup>, que los poemas 2 y 3 del *Liber Catullianus* contenían una alegoría obscena. En 1684, el holandés Isaac Voss explicitaría esas correspondencias alegóricas: el pájaro del poema debía ser leído como alusión al miembro viril, tal como se lo nombraba comúnmente en griego<sup>12</sup>. Sin embargo, la dimensión erótica del contacto y comunicación con ciertos animales se fundaba en varias conexiones simbólicas, no necesariamente fálicas. Como vimos, en el epigrama de Meleagro (*Antología palatina*, V, 152) el mosquito servía de mensajero (“rápido nuncio”) del enamorado, función que podría explicarse a raíz de su semejanza con Hermes (por ser un insecto alado) y con Cupido (por “picar”, tal como Eros con sus flechas). La semejanza entre el dolor de la picada y el padecimiento amoroso derivado del flechazo de Cupido había sido cifrada en la escena de Eros herido por una abeja, transmitida en los poemas de Anacreonte y Teócrito<sup>13</sup>. Esa famosa escena se complementaba con otra, recogida en la novela sobre los amores de Clitofonte y Leucipa de Aquiles Tacio en que una abeja confundía el rostro de una bella joven con una flor, picándole la cara. Ambas comparaciones fueron fusionadas por Meleagro en el epigrama incluido en la *Antología palatina*, donde, al picar la piel de Heliodora, la abeja acusa a la amada de clavar en el alma “el agujón de Eros siempre dulce y amargo”:

### V 163

¿Por qué, abeja que liba entre flores, la piel de Heliodora  
tocaste, abandonando los cálices vernaes?

¿Por decir que también ella sabe clavar en el alma  
el agujón de Eros siempre dulce y amargo?

Si tal, como creo, es tu intento, ya puedes volverte,

<sup>10</sup> Referencias sobre su imitación en el contexto humanista español pueden encontrarse en estudio de Díaz Gito.

<sup>11</sup> Dicho epigrama de Marcial concluía diciendo “Dame ahora besos, pero de los de Catulo: / que si son tantos como él dijo, / te regalaré un pájaro de Catulo” (cito por la traducción de Fernández Valverde y Ramírez de Verger, 222). Como explica Ward Jones, ese pájaro fue interpretado por Poliziano como referencia al miembro viril y no simplemente al “libro de poemas”, el *Liber Catullianus*, que era conocido como el *Passer*.

<sup>12</sup> Esa lectura alegórica del poema de Catulo, en específico la identificación *passer* / pene, ha dado lugar a muy encendidas polémicas entre los estudiosos del poeta veronés, pues tiene el problema de reducir a un solo sentido las ricas sugerencias poéticas de la escena con el gorrion. La plurisignificación del poema mantiene sus sentidos abiertos, incluyendo la dimensión erótica (tributaria, como vimos, de la tradición de los epigramas helenísticos). Para más detalles sobre esta polémica ver Ward Jones: 1998.

<sup>13</sup> Escena profusamente recreada en el Renacimiento, baste recordar la serie de cuadros que hacia 1525 empezó a pintar Lucas Cranach (1472-1553) de *Venus y Cupido ladrón de miel*; el emblema de Andrea Alciato *Dulcia quandoque amara fieri* (CXII), y sus imitaciones, como el emblema 16 de *Thronus cupidinis* (1618). Más detalles en Praz 133-150.

amiga del amante, que ha tiempo lo sabemos.

En definitiva, el soneto de Salazar recoge de esta larga tradición poética la escena amorosa en la que un insecto ingresa para triangular una relación, sea como mensajero de las cuitas amorosas (como en Meleagro V 152 y V 163), sea como rival que suscita los celos del amante (como en Meleagro V 151, Catulo e imitadores posteriores), lo que permite declinar los tópicos amorosos de forma ingeniosa. De la epigramática, tan en boga en la época, el soneto de Salazar toma no solo esta imagen de la amada picada, rozada o tocada por un atrevido mosquito o abeja, sino la estructura de breve ficción que desarrolla de modo conciso una idea, culminando en una sentencia final: “Trueca conmigo (oh, mosca) ya tu suerte”.

Por otro lado, el soneto de Salazar bebe también de otra tradición importante, la del encomio paradójico sobre la mosca. Esta familia textual fue inaugurada por el *Elogio de la mosca*, del rétor de la segunda sofística Luciano de Samósata (ca. 125 - ca. 192), quien se propusiera superar el *Elogio del papagayo* compuesto por Dión, al defender una causa no solo intrascendente sino repugnante, muestra de máximo virtuosismo retórico. Entre muchos otros elogios, Luciano destaca la belleza del cuerpo de la mosca, se detiene en sus alas membranosas y afirma que estas son más delicadas que las de los saltamontes, cigarras y abejas (tal “como el vestido indio es más sutil y delicado que el griego”) y, “si la miramos fijamente cuando abre sus alas en vuelo hacia el sol”, veremos que estas tienen “el colorido floral de los pavos reales” (Luciano 105). Más adelante, hará mención de una leyenda fundamental para la tópica que recuperamos aquí, la historia de una hermosa mujer llamada Mía, convertida en mosca por los coléricos celos de Selene, su rival:

Cuenta la leyenda que en la antigüedad existió una mujer llamada Mía<sup>14</sup>, muy hermosa, pero charlatana, entrometida y aficionada al canto, rival de Selene por amar ambas a Endimión. Como despertaba continuamente al mozo mientras dormía con sus charlas, canturreos y bromas, éste se irritó y Selene, encolerizada, convirtió a Mía en mosca. Por eso siente envidia de todos cuantos duermen, y en especial de los jóvenes y niños, en recuerdo de Endimión. La misma mordedura y su deseo de sangre no es signo de fiereza, sino de amor y afecto al hombre, pues en lo posible goza de él y algo extrae de la flor de su belleza (Luciano, *Elogio de la mosca*, 10, 108).

Vale la pena subrayar las connotaciones que se derivan de la transformación de una hermosa mujer en mosca, en el seno de un discurso que a su vez transforma (gracias al artificio retórico) la imagen despectiva del volador en elogio de su cuerpo, de sus virtudes (inteligencia, audacia, valor<sup>15</sup>) y hasta de su alma<sup>16</sup>. La

<sup>14</sup> Transcripción del sustantivo griego *myia*, es decir, “mosca”.

<sup>15</sup> Para dar cuenta del valor de las moscas, Luciano cita a Homero, quien “al tratar de ensalzar al mejor de los héroes, no compara su arrojo con el del león, el leopardo o el jabalí, sino con la audacia de la mosca y la intrepidez y persistencia de su ataque, y no le atribuye temeridad, sino audacia, pues incluso apartada –dice– no abandona, sino que está ansiosa por picar” (106). Esta idea tiene una amplia presencia también en los siglos XVI y XVII, sobre todo en el seno de jeroglíficos, emblemas y empresas.

<sup>16</sup> Luciano llega a afirmar –irónicamente– que el alma de la mosca es inmortal: “Cuando muere una mosca, resucita si se la cubre de ceniza, operándose en ella una palingenesia y segunda vida desde un principio, de

leyenda instala la mosca en una escena amorosa, de cuitas, seducción y celos, de modo similar a lo que hicieran los epigramas citados más arriba con otros insectos y animales. El triángulo amoroso Mía-Selene-Endimión ofrecería una explicación mítica a la atracción de la mosca por jóvenes y niños, especialmente cuando duermen, pero, además, connotaría dicha atracción no como “signo de fiereza” sino como manifestación de “amor y afecto”, “deseo” de “gozar” del ser humano y extraer “de la flor de su belleza”. La mosca que pica (importunamente, como dirá el soneto de Salazar) esconde, tras la repugnancia, el afecto y la privación de una castigada Mía, alejada de su amado Endimión.

Es importante mencionar que el *Elogio de la mosca* de Luciano gozó de enorme popularidad durante el Renacimiento, cuando se lo tuvo como principal modelo para el ejercicio del encomio paradójico de animales viles y menores. Ya Leon Battista Alberti (1404-1472), uno de los más célebres intelectuales del humanismo italiano, imitó a Luciano haciendo su propia *Musca* hacia 1441. En carta a Cristóforo Landino, señalaba que la traducción al latín que hiciera su amigo Guarino da Verona del texto de Luciano le causara tal placer que quiso escribir una nueva versión del encomio. En ella, se centra en las supuestas virtudes militares e intelectuales de las moscas, descendientes –según afirma– de los centauros. Alberti iniciaba, así, una extensa lista de imitadores de Luciano, algunos de los cuales serían compilados por Caspar Dornavius (1577-1632) en su *Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae* (1619). En dicha compilación se reunían encomios paradójicos tanto de animales (como la pulga, el piojo, las hormigas, la araña, el erizo, el mosquito, la mosca, el grillo, el escarabajo y la abeja), como de la vida solitaria y la utopía. Los textos sobre la mosca aparecían en el *Amphitheatrum* encabezados por el elogio de Luciano, tanto en griego como en latín, seguido de otras *muscae* como las de Ulisse Aldrovandi (en prosa) y Andrea Dacti (epigrama).

Uno de los motivos más difundidos en estos textos fue el de la ubicuidad de las moscas, y, en ese contexto, el acceso al cuerpo de las damas fue una de las imágenes predilectas. En la *Moschea*, poema épico burlesco del poeta macarrónico Teófilo Folengo (Merlín Cocayo, 1496-1544), escrito a imitación de Luciano, el enfrentamiento entre moscas y hormigas comenzaba con la alabanza de la capacidad de las moscas de llegar a todas partes, compartiendo incluso con los más poderosos, bebiendo de sus copas y besando a sus mujeres cuando duermen<sup>17</sup>.

El motivo será acogido por los que imiten, a su vez, a Folengo, como el poeta granadino Juan de Arjona (1560-1603) en sus *Tercetos en loor de la mosca*<sup>18</sup>. Arjona hace una osada amplificación de la imagen de la mosca besando las bocas

modo que todos pueden quedar completamente convencidos de que su alma es inmortal” (107). El retórico reprocha a Platón haber olvidado ese dato en su tratado acerca del alma y su inmortalidad, y está remitiendo, como anota el traductor, a una información entregada por Eliano, *Hist. animal* II, 29.

<sup>17</sup> “vixque saporito repletur coppa Phalerno, / protinus in dulci gurgite mosca natat. / Non metu it celsam regum discurrere frontem / regisque suos stampat in ore basos” (“apenas se llena la copa con el sabroso Falerno, nada la mosca en el dulce mar sin detenerse; no teme recorrer la noble frente de los reyes y estampa sus besos en la boca de las reinas”). Según Cacho Casal (2003, p.124), estos versos de Folengo parecen una amplificación de un pasaje de la fábula de Fedro, *Formica et musca* (IV, 25), donde la mosca se jacta de su poder diciendo estar sentada en la cabeza del rey cuando le parece conveniente y gustar los castos besos de las matronas: “in capite regis deseo quum uisum est mihi, / et matronarum casta delibo oscula” vv. 7-8).

<sup>18</sup> Poema leído en la academia de Pedro de Granada Venegas (1598-1603) y dado a conocer por Rodríguez Marín (1936).

de las mujeres. Al pasar la siesta con la dama “más bizarra y más compuesta”, la mosca de Arjona no solo besa sus labios sino que toca su cabello, desciende a su hermoso pecho y toca aun “lo más oculto” (recorrido típico de la *descriptio* vertical de la belleza femenina<sup>19</sup>), encendiendo envidia y celos en el amante:

Ningún banquete o boda se concierta  
 donde no acuda luego a mesa puesta,  
 o en espaciosa sala o fresca huerta.  
 La dama más bizarra y más compuesta,  
 de quien la fama la beldad confiesa,  
 con ella pasa, a su pesar, la siesta.  
 ¿Qué labios hermosísimos no besa,  
 qué dorado cabello o rica toca,  
 sin ver que dello a su amador le pesa?  
 Y a veces, no contenta con la boca,  
 della al hermoso pecho se desciende  
 y a su placer lo más oculto toca.  
 ¡Cuántos su libertad de envidia enciende  
 viendo que por do vuelan sus deseos  
 ella sus alas atrevidas tiende! (vv. 55- 69)

Décadas antes, esa incitante frontera de lo soez con lo erótico, sugerida por el solapamiento del deseo del amante con el movimiento del insecto, fuera poetizada en español por Gutierre de Cetina (1520-1557), no con una mosca sino con un ratón. En su canción “A un ratón muerto en pechos de una dama”, el animal alcanza los rincones vetados al amante (el “amoroso nido”, el “más hermoso y casto pecho”, vv. 17 y 19), osadía que trae como consecuencia su propia muerte. La canción es una imitación jocosa de la corona de ocho madrigales que Luigi Tansillo (1510-1568) consagró a la muerte de una *Farfalla*<sup>20</sup>. Su tono malicioso se

<sup>19</sup> Esta técnica fuera magistralmente sintetizada por Godofredo de Vinsauf en su *Poetria nova* (1209-1215): “Si quieres dar vida a la belleza auténticamente femenina: *Que el compás de la Naturaleza trace un círculo para su cabeza; que el color del oro brille en sus cabellos; que los lirios florezcan en la atalaya de su frente; que la belleza de sus cejas iguale a los negros arándanos [...]; que la boca resplandezca pequeña en la forma, como si fuera un semicírculo; que se alcen sus labios gruesos por la hinchazón, que resplandezcan un poco, ardientes, pero con fuego suave [...]* *Que su pecho, imagen de la nieve, descubra a ambos lados sus pezones virginales, como piedras preciosas. Que su talle, rodeado por la pequeñez de un puño, sea estrecho. De las partes inferiores guardo silencio: aquí el corazón se expresa mejor que la lengua. Pero que su pierna muestre su graciosa longitud; que su pequeñito pie juguete con su pequeñez.* Y así deja que su belleza descienda desde lo alto de la cabeza hasta el pie y que toda ella sea pulida a la perfección (vv. 567-604)”. Extraigo de la cita completa solo los pasajes que refieren a las partes del cuerpo aludidas en el poema de Arjona (cabellos, boca, pecho y “lo oculto” o “partes inferiores”). Cito por la traducción de Ana María Calvo Revilla (2008: 160-162).

<sup>20</sup> En su edición de las *Rimas* de Gutierre de Cetina, Jesús Ponce de Cárdenas anota varios pasajes de la canción II, *A un ratón muerto en pechos de una dama*, como directa *imitatio* de Tansillo. Así, por ejemplo, el inicio de la canción propone la rima suerte / muerte: “Animal venturoso, / que en un gozo tan alto / el morir limitó tu buena suerte, / ¿Cuál vivir tan sabroso / no será pobre y falto / ante la dulce causa de tu muerte?” (vv. 1-6), similar al arranque del madrigal L de Tansillo, *A una farfalla*: “Ogni vita mi spiace, / tanto la morte mi diletta e piace; / anzi piú nova sorte: / ch’odio vita per sé, l’amo per morte” (p.742). La canción II de Cetina concluye con la misma rima suerte / muerte: en el *commiato*, “No pases adelante, / Canción, pues a los dos nos cabe en suerte / llorar de envidia de tan dulce muerte” (vv. 79-81). Es significativo que el soneto de Salazar también termine con una referencia a la suerte, en este caso, de la mosca.

debe al hecho de que la muerte del ratón en los pechos de la dama es poetizada con las imágenes propias de la *mors amoris* en cuanto culmen del acto sexual:

Cosa es clara y sabida,  
que de tan gran locura  
había de seguir un mal extraño,  
pagaste con la vida  
tu sobrada ventura,  
y al respecto del bien fue poco el daño.  
¡Ay, qué sabroso engaño!  
¡Ay, qué muerte sabrosa!  
que mientras contemplabas  
el favor y gozabas,  
pasó disimulada y presurosa,  
con el bien tan mezclada,  
que cuando más dolió, no dolió nada.

¿Quién hay tan sin sentido,  
que a trueque de tu suerte  
su ser por el tuyo no trocara?  
Por un bien tan subido  
con venturosa muerte,  
¿quién de su voluntad no la tomara?  
¡Ay gloria única y rara!  
¡Quién ahora sintiera  
lo que sentía muriendo,  
tanto gozo sintiendo  
que mal puede sentirse! Aunque muriera,  
tengo por cosa cierta  
que allí la muerte en vida se convierta (vv. 27-52)

Gutierre de Cetina fue poeta influyente en Nueva España, lugar donde residió (al igual que Salazar) y encontró su prematura muerte hacia 1557. En tierras novohispanas, dejó un importante legado al transmitir la poesía italianizante, de lo que da cuenta la compilación *Flores de varia poesía* (1577), cuyo autor con mayor número de poemas es justamente Cetina<sup>21</sup>. En ese sentido, es interesante observar tanto similitudes como diferencias entre la canción de Cetina y el soneto de Salazar.

Es posible pensar que el soneto dialoga con la canción en la medida en que su último verso (“trueca conmigo (oh, mosca) ya tu suerte”) parece evocar los vv. 40-42 de la canción de Cetina (“¿Quién hay tan sin sentido, / que a trueque de tu suerte / su ser por el tuyo no trocara?”). Sin embargo, el soneto de Salazar aligera la carga maliciosa (aunque galante) de la canción de Cetina; el de Salazar es encomio paradójico que no cruza el umbral del decoro de una relación idealizada entre amada

<sup>21</sup> Margarita Peña, en su edición de *Flores de varia poesía*, señala que fue Gutierre de Cetina el que llevó a Nueva España, hacia 1550, una gran parte de las poesías del manuscrito, y que tras la muerte de Cetina, aquella compilación en ciernes fue organizada y complementada por Juan de la Cueva (2004: 41).

y amante. Salazar es observador celoso de la osadía y libertad de la mosca que se posa en el rostro de Catalina, y aunque desea trocar su suerte de amante desdeñado, no sobrepasa las fronteras del canon breve petrarquista en cuanto limitación no solo física sino moral.

De este modo, Salazar evita los caminos de la poesía burlesca que, sin duda, conocía muy bien. Su elogio de la mosca busca un temple serio, que a lo sumo mueva una leve sonrisa, la de la gracia poética de transformar una escena cotidiana y poco sublime en declinación renovada de la tópica amorosa, reciclaje de ingredientes de la tradición epigramática y retórica. A pesar del guiño a la canción de Cetina, se aleja de su picardía galante y se acerca más bien a la declaración de ubicuidad que Folengo tomara de la fábula de Fedro (*Formica et musca*, IV, 25): sentada en la cabeza del rey cuando le parece conveniente, gustando de los besos de las mujeres, la mosca no solo muestra su omnipotencia sino –principalmente– la fragilidad del poder humano.

Como veremos a continuación, ese sentido del soneto se nutre de otra tradición, ya no poética-retórica sino pictórica.

### 3. Retrato, celebración y *vanitas*: la mosca como motivo pictórico

Tal como estudiaron Erwin Panofsky (1943), Andor Pigler (1964), André Chastel (1984) y Daniel Arasse (2008), la mosca tuvo una importante presencia en la pintura entre 1450 y 1550, periodo en el cual admitió sentidos muy diversos. Ya Pigler señalara que la gran variedad de pinturas en las que aparece la mosca impide que se le asigne un valor iconológico único. Para Pigler, más que un sentido, la mosca habría tenido una función: la de proteger la tela a modo de talismán mágico, creencia atestiguada en textos como *Memorabilium* (1566) de Antonio Mizaldo<sup>22</sup>. Años después, André Chastel discreparía de esta idea de una funcionalidad mágica, realizando más bien un minucioso examen de los diversos valores de la mosca en distintas pinturas. Según Chastel, en el *Retrato de un cartujo* (1446) de Petrus Christus (fig. 1) ya es posible plantear una intersección de valores. Allí, la mosca aparece como *memento mori* (sentido que se vincula a la condición de religioso del retratado), pero a la vez (como ya señalara Panofsky) se conecta con ideas presentes en obras como *De venustate mundo* de Denys de Louvain, donde se afirma que la belleza del universo está presente aun en los más diminutos insectos, que forman parte del esplendor del mundo.

<sup>22</sup> “C’est par son propre image qu’on peut se défendre contre le parasite”, dice Pigler (1964: 60). El texto de Mizaldo que cita dice: “Cum volueris fugare muscas a quopiam loco, ut nulla ibi amplius videatur, fac imaginem muscae in lapide annuli, vel, ut habet codex meus, figura in lamina aeris, cupri, aut stanni muscam, araneam, et serpentem secunda facie Piscium ascendente. Et inter formandum dicas: Haec est imago, quae omnes muscas exterminat in aeternum” (*Memorabilium, sive Arconorum omnis generis, per aphorismos digestorum, centuriae I*. Colonia: 1574. 67v). Esta creencia se encuentra atestiguada por la práctica de poner insectos en palacios, como el Palacio de Doges en Venecia, o el Palacio del Marqués de Villena, así como en la difusión de la leyenda de Virgilio en Nápoles.



Fig.1  
 Petrus Christus  
*Retrato de un Cartujo* (1446)  
 Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Al mismo tiempo, la mosca se presenta en *Retrato de un cartujo* como duplicación figurada de la firma del pintor, apuntando, de esa forma, a la pericia del artista, un *topos* recurrente en la literatura artística de la época. Tanto Filarete (1460) como Vasari (1550) incluyeron en sus vidas de Giotto una significativa anécdota que apuntaba a la capacidad de representar con ilusionismo naturalista una mosca como muestra del virtuosismo del pintor. La anécdota contaba que Cimabue había confundido una mosca pintada por Giotto con una mosca real, intentado ahuyentarla, relato que pretendía dar cuenta de la superioridad técnica del aprendiz respecto de su maestro. La anécdota recordaba, asimismo, la historia contada por Plinio sobre unas uvas pintadas por Zeuxis que habrían engañado a unas aves que llegaron a picotearlas.

Para Chastel, el sabor de la operación se encontraba justamente en la intersección de todos estos valores, es decir, en la oscilación entre el juego formal y la intención simbólica (15).

Similar intersección se encuentra en el meticuloso retrato atribuido al maestro de Frankfurt, donde aparece por primera vez una mosca doble, que contiene los dos sentidos principales del motivo (fig. 2). En el retrato de los cónyuges, una de las moscas se encuentra encima de la cofia blanca de la esposa. Esta parece apuntar al juego artístico del *trompe-l'oeil*, como en la anécdota giottesca. Pero la otra, sobre la mesa, cerca de la comida, el vino, el pan y el delicado florero, ya no es un extraño visitante en la tela sino parte de lo representado y advierte de la precariedad de la felicidad y el placer (Chastel 23).



Fig. 2  
 Maestro de Frankfurt  
 Autorretrato del pintor con su esposa (1496)  
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes

A fines del siglo XV, predomina ese valor de la mosca como referencia a la caducidad y a la muerte. Retratos sacros como los de San Jerónimo, la Virgen y el Niño o Jesús en la cruz con frecuencia incluyeron moscas<sup>23</sup>. Junto al Niño, la mosca aparecía como prefiguración de su muerte futura; en la cruz, como mácula en el cuerpo de Cristo, “escándalo de las llagas causadas por los hombres en ese cuerpo (Arasse 2008: 118-119).

En retratos particulares su presencia también fue habitual: así, por ejemplo, en el retrato del cardenal Bandinello Sauli hecho por Sebastiano del Piombo (1516) aparece una mosca posada en la blanca vestimenta eclesiástica, y en el retrato de Agostino y Niccolò Torre hecho por Lorenzo Lotto (1515) una mosca se posa en el pañuelo de uno de los retratados.

Pero el principal lugar de la mosca fue el retrato femenino: sobre la toca blanca, introducía una mancha, un punto negro que recordaba la fugacidad de la belleza, tal como las delicadas flores que portaban las damas en sus manos (figuras 3 y 4).

<sup>23</sup> Entre otros: *San Gerolamo y Madonna con Bambino* (ca. 1450), de Francesco Benaglio (ambos en National Gallery of Art, Washington); *Madonna con Bambino* (fines del siglo XV) de Carlo Crivelli (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), así como su otra *Madonna con Bambino* (1480) en Victoria and Albert Museum de Londres; *Annunciazione* (1499), Cima da Conegliano (Ermitage, Leningrado); *Cristo nel sepolcro* (ca.1490) de Giovanni Santi (Szépművészeti Múzeum, Budapest); *Santa Anna con Maria Bambina* (ca. 1541) de Jacopo da Bassano (Museo Civico, Bassano del Grappa); *San Jerónimo en su estudio* (ca. 1550) de Joos van Cleve (Museum Carolina Augustem, Salisburgo). Para un catálogo más extenso, ver Pigler y Chastel.



Fig. 3  
Escuela sueva  
*Retrato de dama de la familia Hofer*  
(ca.1470)  
The National Gallery, Londres



Fig. 4  
Barthel Bruyn el Viejo  
*Retrato de una dama* (ca. 1540)  
Musées Royaux des Beaux-Arts de  
Belgique, Bruselas

Es importante mencionar que este motivo pictórico, tan típico del circuito artístico nórdico, no estuvo ausente en tierras novohispanas. Se encuentra, por ejemplo, en una pintura de Baltasar de Echave Orio, español radicado en México desde 1580<sup>24</sup>. La pintura en cuestión es *El Martirio de San Ponciano* (fig. 5), probablemente realizada para integrar, junto a *El martirio de san Aproniano*, el retablo de las reliquias que hubo en La Profesa desde fines del siglo XVI. Dichas reliquias habían sido enviadas a México en 1578 por el papa Gregorio XIII como regalo a la Compañía de Jesús. En *El martirio de San Ponciano*, uno de los soldados romanos aparece a la derecha del lienzo totalmente de espaldas y tiene una mosca sobre la piel, bajo el cuello (fig. 6). Margit Kern atendió a ese detalle de la pintura y lo interpretó, en la línea de la anécdota giottesca, como un alarde virtuosista que cifraba el orgullo novohispano de reemplazar al Viejo Mundo en el cuidado de las reliquias (250). Este sentido, reservado para el ojo experto del que conocía el motivo de la mosca como marca de modernidad del artista, quedaba explicitado para el público general en la cartela portada por el angelito central: “Si Roma ingrata y cruel / hoy a Ponciano atormenta / México alegre y contenta / se enriquecerá con él”. Además de este sentido advertido por Kern, es perfectamente

<sup>24</sup> Como indica Margit Kern, Echave Orio gozó de tan gran valoración como pintor en Nueva España que alcanzó contacto estrecho con las élites criollas. Fue elogiado, entre otros, por Bernardo de Balbuena, cuya *Grandeza Mexicana*, según Kern, podría haber dejado una huella en la pintura de Echave Orio en lo que refiere a la defensa criollista del Nuevo Mundo (2013: 248).

posible imaginar que la mosca de Echave también aludía, como la pintura religiosa del periodo, a la muerte en martirio de Ponciano, testimonio de la de Cristo.



Fig. 5  
Baltasar de Echave Orio  
*El martirio de san Ponciano* (1605)  
Museo Nacional de Arte, México D.F.



Fig. 6 Detalle  
Baltasar de Echave Orio  
*El martirio de san Ponciano* (1605)

La difusión de este motivo pictórico desde el siglo XV y su presencia en una pintura novohispana de comienzos del siglo XVII invitan a leer el soneto de Salazar en diálogo con esa tradición artística. El cruce nos permite plantear el soneto a la mosca como un singular retrato de Catalina, comparable al retrato de la dama de la familia Hofer o el de la dama retratada por Barthel Bruyn. El canon breve de Catalina (rostro, boca y manos), en cuanto trazado rápido de su beldad, aparece manchado por ese punto negro, el mismo que se posaba en las tocas de las damas del norte europeo. Y si ese punto negro es advertencia de la fugacidad de la belleza (y alusión, en definitiva, a la muerte), podríamos decir que el soneto de Salazar aún (como el famoso soneto de Luis de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”) la exaltación de la belleza femenina con la denuncia de su caducidad. La diferencia radica en que en Góngora esa conjunción pretende incitar el *carpe diem* (“goza cuello, cabello, labio y frente”), mientras en Salazar es queja melancólica del amante destinado al padecimiento de Eros.

#### 4. Conclusiones

Hemos presentado una interpretación del soneto “Una mosca que picaba en el rostro a su Catalina” a partir de la puesta en diálogo del poema con modelos tanto poéticos como retóricos y pictóricos. Dicho diálogo nos permitió delinear el tono particular del soneto de Eugenio de Salazar, que nos parece representativo del temple general de la *Silva de poesía*: en el poema, el lamento petrarquista se conjuga con el erotismo de raigambre epigramática, la agudeza en la declaración del afecto amoroso con la moralización implícita en el empleo de un motivo figurativo asociado a la *vanitas*.

Esta interpretación solo es posible al contemplar los modelos antiguos y modernos mencionados. En ese sentido, ejemplifica la necesidad de observar eventuales cruces inter-artísticos al momento de analizar la poesía de los siglos XVI y XVII, cruces que no se limitan a la *ékphrasis* ni a los motivos propios del *ut pictura poesis*. Así como el método iconológico ha mostrado que las formas visuales con frecuencia guardan diversas redes con referencias textuales, composiciones poéticas como el soneto de Salazar requieren ser leídos desde los vínculos subterráneos que mantiene con artes como la retórica y la pintura.

Lo propuesto nos incita una pregunta final: ¿qué atracción pudo ejercer este motivo de la mosca, capaz de transitar por siglos entre la poesía burlesca, el encomio paradójal, la epigramática, la pintura sacra y el retrato renacentista, y qué hilo entreteje ese vuelo multiseccular e inter-artístico? Arriesgamos una hipótesis. Quizá la instalación de una presencia perturbadora, con la opacidad o la ambigüedad suficiente para albergar varios sentidos posibles, capaz de provocar esa *extrañeza* que ya Aristóteles mencionaba como una de las virtudes de la metáfora (junto con la claridad y el placer)<sup>25</sup>.

En efecto, en la mayoría de los ejemplos mencionados, moscas, mosquitos y otros bichos entran en escena gracias a la operación de la metáfora analógica. La analogía es clara en el epigrama V163 de Meleagro: la abeja pica el rostro de Heliadora así como Heliadora provoca el afecto amoroso (A:B :: C:D) correlación de términos que hace posible decir que Heliadora “clava el aguijón de Eros en el alma”. Moscas, mosquitos y pajarillos, en similar procedimiento, “besan”, “muerden” y “dan bocados” en las mujeres amadas, en personificación basada en asimilación analógica con el amante excluido.

Ahora bien, extrañeza extrema es la que opera en el encomio paradójal, defensa de lo impensado, lo inesperado, lo que está fuera de la opinión común, como muestra de elegancia y virtuosismo retórico. En Luciano de Samósata ese virtuosismo se evidenciara en un elogio de la mosca; siglos más tarde, la mosca aparecería en la pintura como duplicación de la firma del artista, representación de una orgullosa modernidad capaz de provocar una ilusión que, a la vez, provocara extrañeza. La riqueza de la operación, decía Chastel, radicaba en la combinación entre juego formal e intención simbólica. Y esa intención simbólica se hacía más poderosa (o persuasiva) al valerse de una metáfora que demandaba ser descifrada pero a la vez se resistía a la atribución de un solo sentido.

<sup>25</sup> “La claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora”, dice Aristóteles en *Retórica* 1405a 5-10.

Como diría luego Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), las paradojas son propiamente “monstruos de la verdad”, “empresas de ingenio y trofeos de la sutileza” que “consisten en una propuesta tan ardua como extravagante” (579).

## Referencias bibliográficas

- Aguilar Salas, María de Lourdes. *Lírica novohispana del siglo XVI: la naturaleza en Eugenio de Salazar*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- Antología palatina*. Vol. 1. *Epigramas helenísticos*. Traducción e introducciones de M. Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1978.
- Antología palatina*. Vol. 2. *La guirnalda de Filipo*. Introducción, traducción y notas de Guillermo Galán Vioque. Madrid: Gredos, 2004.
- Arasse, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.
- Aristóteles. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 2014.
- Cacho Casal, Rodrigo. *La poesía burlasca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- Catulo. *Poesías*. Edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra, 2009.
- Cetina, Gutierre de. *Rimas*. Edición de Jesús Ponce de Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2014.
- Chastel, André. *Musca depicta*. Milano: Franco Maria Ricci, 1984.
- Díaz Gito, Manuel. “Poesía elegíaca de Calvete de Estrella: poema a la muerte de un pajarito”. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Vol. 3. Ed. J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre, Pascual Barea, Charlo Brea. Alcañiz / Madrid: Instituto de Estudio Humanísticos / CSIC, 2002: 1005-1022.
- Flores de baria poesía. Cancionero novohispano*. Edición y estudio de Margarita Peña. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio* (1648) en *Obras completas de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 431-808.
- Kern, Margit. *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2013.
- Lorente Medina (coord.). *Textos clásicos de poesía virreinal* (2001). [CD-ROM]. Madrid: Fundación Histórica Tavera / DIGIBIS.
- Luciano de Samósata. *Obras*. Vol. 1. Introducción general por José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1981.
- Martínez Martín, Jaime J. *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*. Roma: Bulzoni Editore, 2002.
- Panofsky, Erwin. *Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1943.
- Pigler, Andor. “La mouche peinte: un talisman”. *Szépművészeti Múzeum közleményei* (24) 1964, pp. 47-64.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 2005.
- Quodam, Amedeo. *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Ferrara: Franco Cosimo Panini, 1991.
- Rodríguez Marín, Francisco. “Dos poemitas de Juan de Arjona leídos en la Academia granadina de D. Pedro de Granada Venegas (1598-1603)”. *Boletín de la Academia española*, XXIII / XXIII (1936), pp. 339-380.
- Salazar, Eugenio de. *Silva de poesía*. Manuscrito M-RAH, 9/5477. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

- Silva de poesía. Obras que Eugenio de Salazar hizo a contemplación de doña Catalina Carrillo, su amada mujer.* Edición, introducción y notas de Jaime J. Martínez Martín. Roma: Bulzoni Editore, 2004.
- Suma del arte de poesía.* Edición y estudio de Martha Lilia Tenorio. México: El Colegio de México, 2010.
- Qui navigant mare enarrant pericula eius: La navegación del alma de Eugenio de Salazar.* Edición y estudio de Jéssica C. Locke. México: El Colegio de México, 2011.
- Vinsauf, Godofredo de. *Poetria nova.* Edición crítica y traducción de Ana María Calvo Revilla. Madrid: Arco Libros, 2008.
- Ward Jones, Julian. "Catulus 'Passer' as 'Passer'." *Greece & Rome*, 45/2 (1998), pp. 188-194.