

Francesco Mazzola: Parmigianino, 1503 - 1540. Nueva perspectiva biográfica

ANTONIO DE HOYOS

A) VIGENCIA DEL METODO PSICOANALITICO

«Plus èlire que lire» decía Paul Valéry hace muchos años, de forma semejante a lo que Ortega decía también respecto de la interpretación literaria y artística. Elegir bien es comenzar un análisis por buen camino, y seleccionar es un principio orteguiano donde hay que radicar el estilo. La elección de Valéry, valorada como superior al provecho de las lecturas, es también supuesto de Ortega para la interpretación. Estas normas, comunes a los dos escritores, que han puesto orden y eficacia en el análisis de la obra literaria y artística, nos llegan hoy, valoradas y refrescadas en un prefacio sobre el estudio crítico de la «Andromaque» de Racine que ha escrito un profesor de la facultad de Letras de la Universidad de Murcia (1).

El libro que citamos de Martínez Cuadrado, recoge en la introducción las palabras de Valéry que inician este artículo, y la metodología se apoya en críticos franceses tan

(1) MARTÍNEZ CUADRADO, J., *Ensayo crítico sobre «Andromaque» de Racine*. Secretariado de publicaciones e intercambio científico. Universidad de Murcia. Sucesores de Nogués, Platería, 39. Murcia, 1986. Introducción, p. 13 y ss.

interesantes como Charles Mauron, Roland Barthes o Gustave Lanson. El recuerdo y la atención de Martínez Cuadrado a Lanson, es para mi tan importante como placentero. La triple estructura metodológica sobre el análisis de la obra de Racine, tiene, a su vez, un sentido de vigencia que viene a confirmar no sólo la importancia del método psicoanalítico, sino aquellos programas de investigación que aplicados al análisis de la obra de arte enriquecieron otros supuestos de eficaz interpretación, que se han mantenido a lo largo del tiempo.

Una de las tesis críticas de Lanson consistía en diferenciar «saber de sentir», y la distinción era como atención y cautela a los que ignorando mucho, creían en el cándido conocimiento de su forma de sentir; naturalmente los resultados críticos de estos entusiastas de la emoción particular, quedaba sólo para ir por casa compartiéndola con familiares. La tesis citada de Lanson se hacía extensa en la aplicación del método psicoanalítico y estructural; los resultados han sido buenos, y los métodos interesantes, no tanto las aplicaciones y experiencias. Sin embargo la experiencia repite el pasado, y valora como supuesto de investigación permanentes, los acreditados y vivos que en la crítica literaria o artística, no olvidan que, el estilo es el hombre, o que éste, sigue siendo el metrón de las cosas. Desde el recuerdo, y en buena metodología platónica, las posiciones críticas siguen perfilando la presencia de una nueva clasicidad, donde se acoge ordenada y dialécticamente la presencia de valores antiguos, renovados, que ayudan hoy, como en el pasado, a entrar en la intimidad de la obra artística.

La nueva perspectiva biográfica sobre el pintor de Parma, Francesco Mazzola llamado Parmigianino, la hemos observado desde una interpretación psicológica, dado el interés que ofrece la infancia de Parmigianino, su debilidad física de adolescente y sobre todo el testimonio fisiognómico de los autorretratos, especialmente los dos primeros; el autorretrato del espejo, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena y el autorretrato del Museo del Louvre. Otras notas de interés biográfico, observadas en el resto de los autorretratos, han venido a completar el trabajo que hemos realizado, apoyado en una interesante bibliografía de la que destacamos la admirable y exhaustiva obra de Popham sobre los dibujos, consultada en la Biblioteca del British Museum de Londres.

Los dos autorretratos citados, diferentes y semejantes por cuanto dan una idea aproximada de la personalidad del pintor, se complementan con el resto de los autorretratos, entre los cuales destacamos el de la barca en el Museo del Louvre y el espléndido del castillo de Windsor. Unos y otros, contribuyeron al conocimiento del pintor.

La bibliografía se ha servido de estos autorretratos, como de la obra plástica, cuando entre otras cosas referían más la persona que la obra, y era necesario testimoniar la relación que perfilaba la biografía.

En nuestro caso, hemos podido observar algunos errores de interpretación que más tarde hemos ido confirmando en los nuevos estudios sobre Parmigianino, tal la interpretación del autorretrato con el perro, el de Santa M.^a de la Steccata con dos vírgenes al fondo, o el de la galería de Parma que descubrió Augusta Ghidiglia Quintavalle, que ha servido para testimoniar, bastante a la ligera, lo que Vasari llamó aspecto selvático. La «maniera» o composición del dibujo hecho «a sanguina», en papel y bien coloreado es una caracterización como la del autorretrato de la Steccata, donde hay una curiosa voluntad de exhibicionismo.



LÁMINA 1. Autorretrato del espejo. Kunsthistorischen Museum. Viena.
Oleo (1524) 24,4 diámetro.

Los dos autorretratos famosos, el de Viena y de París, aseguran que parmigianino cuando tiene veinte años es barbilampiño, y es extraño, casi imposible generar barbas tan abundantes como luce el autorretrato de la Steccata, concebido a la manera del famoso autorretrato de Durero.

Otras referencias interesantes y pormenorizadas sobre la condición alquimista del pintor, se deben al profesor Fagiolo Dell'Arco, que ha reunido como documentación de su libro «Parmigianino: Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento» (2), un cuerpo bibliográfico, comentado, que recoge toda la bibliografía sobre el pintor, tanto en lo que afecta a su vida, cuanto a la situación alquímica en el siglo XVI. En otra línea, íntima de eficaz interés biográfico, Giovanni Copertini ha señalado unas notas de perfil humano que vienen a clarificar esta curiosa personalidad de Parmigianino (3).

Finalmente, y a manera de síntesis, dos profesoras, Esther Nyholm (4) y Paola Rossi (5), como en el año 1921 hiciese Lucille Fröhlich-Bum, nos ofrecen un Parmigianino casi liberado de la personalidad que inició Vasari, bastante alterada de lo que en realidad fue la vida del pintor.

Las nuevas notas biográficas y el estudio de los autorretratos nos han desvelado parte de esta personalidad interesante y hermética. El famoso dibujo del Brithis Museum de Londres «Autoritratto con la cagna», que ha sido estudiado por Fagiolo Dell'Arco en clave alquímica (6), es para nosotros un curioso testimonio de alusión maternal, semejante al famoso poema de Umberto Saba «A mia moglie», estudiado por Cesare Segre y Maria Corti desde una interpretación psicoanalítica (7). De la misma forma, y describiendo los rostros de otros autorretratos, hemos ido rastreando la posible condición genética y familiar del pintor, al tiempo que las referencias biográficas venían a confirmar notas que se observan en los rostros. Entre estas confirmaciones se destaca la observación de Hocke, también a través de un dibujo-autorretrato, del Museo del Louvre, de adolescente; composición que parece aludir el claustro materno, y del que Hocke ha observado en el rostro «la presencia de una vigorosa experiencia del mundo, sufrida en edad muy temprana, con una resignación prematura» (8).

Entre otras observaciones que señalamos más adelante, la personalidad de Parmigianino se ha ido perfilando en las notas o estructuras de la condición humana que formulan o programan las bases de la crítica psicoanalítica.

(2) FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Bulzoni M. Editore. Marzo, 1970, 543 pp.

(3) COPERTINI, G., «Il Parmigianino». Parma. Mario Fresching Editore. MCMXXXII. Ejemplar n.º 197 de la *Biblioteca dell'istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma.

(4) NYHOLM, E., «Tesi di libera docenza. Arte e Teoria del Manierismo». *Ars Naturans*, 1977. Odense University Press.

(5) ROSSI, P., *L'opera completa del Parmigianino. Presentazione e apparati critici e filologici di...* Rizzoli Editore. Milano, 1983.

(6) FAGIOLO DELL'ARCO, M., ob. cit. Según Fagiolo, el «cane», la «cagna» o el perro que muestra Parmigianino es un atributo saturniano, «l'approdo dell'opera, e cioè dell'oro», pp. 34-35.

(7) CESARE SEGRE, M.ª CORTI, *Comentario al famoso poema de Umberto Saba «A mia moglie»*. Entre otras alusiones puede leerse: «il poeta (Saba) ritrova la sua donna nella giovane e bianca pollastra, nella gravida giovenca, nella lunga cagna, etc.».

(8) HOCKE, G. R., *El Manierismo en el Arte*. Colección Guadarrama de crítica y ensayo. Título original *Die Welt als Labyrinth*. Madrid, 1961. Vid. Introducción a modo de prólogo: «El encanto del espejo».

B) TESTIMONIO DE VASARI Y OTRAS NOTICIAS

El testimonio biográfico y crítico de Vasari, tiene lugar de privilegio en la bibliografía sobre la pintura italiana del siglo XVI. Los reparos y observaciones negativas que se han hecho a esta obra clásica de información y crítica de arte, se han afirmado, a medida que las nuevas obras contemporáneas han desplegado una metodología diferente, apoyada en fuentes tan eficientes como los tratados de arte en el «Cinquecento». La nueva visión e interpretación del arte manierista y, con la misma, la modificación respecto de la obra de Parmigianino, nos aleja definitivamente del concepto tradicional que hacía del pintor un tipo extravagante y medio loco. Hoy el creador de la «Madonna dal collo lungo», ha recuperado su condición de «ser privilegiado», y los estudios recogidos en libros, monografías, artículos, etc., han clarificado en gran parte la personalidad de este, todavía, hermético personaje.

Al mismo tiempo, la nueva valoración del arte manierista, tan interesante en el grupo de pintores de la primera y segunda generación, las variantes y experiencias de la crítica de arte, más cautas y serenas, después del libro de Lucille Fröhlich-Bum y de tantas nuevas notas sobre el pintor de Parma de Augusta Ghidiglia Quintavalle (9), permite volver a esos años con una visión más ordenada y menos amanerada. Del mismo modo, detalles, notas y observaciones que hemos venido seleccionando nos han permitido dibujar una perspectiva biográfica de rasgos diferentes a la señalada en tratados generales, donde no se recogen estos aspectos de gran interés artístico y humano, como ha podido observar Quintavalle al estudiar los dibujos, de los cuales ha dicho que son «il più fedele diario» de Parmigianino.

En esta línea de observación e interpretación de la obra, hemos notado, como decimos, un fuerte rasgo fisiognómico, latente y padecido a lo largo de su breve vida, sensible siempre, en el gesto de languidez y melancolía de los autorretratos. La alteración e inquietud de Parmigianino hay que radicarla principalmente en sí mismo; en la enfermedad heredada, en la patología familiar, más que en la obsesión alquímica que transmitió Vasari, creando una mítica exagerada que no confirman ni sus autorretratos, ni su forma de vivir. El comportamiento y la naturaleza del pintor está más sometida a detalles como su orfandad, la muerte de todos sus hermanos, el recuerdo afectivo de la madre de la que apenas si tenemos noticias, excepto que era «hija de un ser Guglielmo», y por lo que hemos observado respecto de la condición psíquica y física del padre, parece que Parmigianino heredó de su madre lo que fue su aspecto gracil y encantador, en tanto la herencia patológica de los Mazzola condicionó la salud y la sensibilidad de pintor.

El testimonio de los rostros de Parmigianino, el bello estímulo de las imágenes, tiene en el arte de la pintura una especial compensación al intentar comprender desde la imagen del rostro del artista, su idea de la vida y de la belleza.

(9) GHIDIGLIA QUINTAVALLE, A., *Parmigianino. Disegni*. La Nuova Italia Editrice, (Ristampa anastática, 1971, p. 22); «le fasi alterne delle ricerche del Parmigianino, dei suoi raggiungimenti e delle sue strenue lotte trovano infine lo specchio più fedele nella serie di autoritratti, per la maggior parte schizzati a matita o a inchiostro, ma in tre casi dipinti che egli ha eseguito dal principio alla fine della sua attività».



LÁMINA 2. Autorretrato. Museo del Louvre. Oleo, 55 × 44 (1525).

El año 1969, escribía Augusta Ghidiglia Quintavalle, «cuando faltan las noticias, informa la obra» (10). Y así; desde la intimidad hermética del primer autorretrato que reproducimos, hasta el de la Galería de Parma, que señala entre otras cosas, los últimos meses de la vida del pintor, se puede señalar dos etapas que enmarcan los días espectantes y llenos de esperanza del período parmense, y aquellos tristes y melancólicos de conflictos con la cofradía de Santa María de la Steccata, la cárcel, y el final de su vida en Casalmaggiore.

Cuando Parmigianino pinta el «autoritratto allo specchio» (1524), ha dejado atrás la adolescencia, y con ello, hechos dolorosos que marcaron su vida, acaso menos vagos por precisos —acontecimientos de la pubertad—, que aquellos otros de la infancia que frecuentemente golpearon su delicada constitución. Recordemos la muerte de la madre cuando tiene dos años y unos meses, la pérdida del padre, en un ambiente que venía llenando de tristeza la casa, con la muerte prematura de los hijos que nacían, de tal forma, que la protección amorosa de los tíos de Parmigianino no impide hacerle notar, lo que fue la breve convivencia con la madre. Las matizaciones y cambios de carácter de Parmigianino, se observan en las variantes iconostilística de los autorretratos, donde hay una constante melancólica y una curiosa matización de la personalidad, que se confirma en un comportamiento, que conocemos a través de referencias y de sí mismo. Este perfil humano de Parmigianino ha sido menos atendido que aquel otro referido a su obra, dando por seguro lo que Vasari dijo. En este sentido recordamos una vez más a la ilustre crítico Ghidiglia Quintavalle por cuanto hay de curioso, o de extraño en afirmación como la que sigue: Es fácil describir la biografía de Parmigianino, ya que los episodios de su vida son simples y comunes (11). Por nuestra parte, observamos que la vida de Parmigianino no es simple ni común, al contrario, es una interesante y dramática vida que se articula, como decimos, en datos precisos que más adelante señalamos.

C) «IL PARMIGIANINO» DE G. COPERTINI

Lo que podríamos llamar bibliografía tradicional sobre Parmigianino, ha mantenido hasta hace pocos años el testimonio de Vasari, en cuanto al aspecto, «grazioso», y rostro «di angelo» y pasión por la alquimia. En un libro del año 1960 sobre tratados de arte en el «Cinquecento», P. Barocchi, siguiendo las observaciones de Copertini, se desprende de la tradición vasariana, acepta las noticias de Dolce, que se opone también a Vasari, y se inicia otra forma de interpretación, señalada en el libro de Copertini (1932) y en el citado de Lucille Fröhlich-Bum (1920).

Copertini intenta clarificar la personalidad del pinto destacando el clima de melancolía y de tristeza que padeció Parmigianino en la primera infancia. Así que Copertini no olvida esta condición del pintor cuando estudia la obra. Su posición crítica se afir-

(10) GHIDIGLIA QUINTAVALLE, A., «In una serie di ritratti l'autobiografia del Parmigianino». In *Paragone*, 1969, pp. 53-63.

(11) GHIDIGLIA QUINTAVALLE, A. *Disegni*, ob. cit., p. 3: «E' facile tratteggiare la biografia del Parmigianino in quanto gli episodi della sua vita sono semplici e comuni».



LÁMINA 3. Autorretrato del Castillo del Windsor. Dibujo. Royal Library n.º 0529.

ma en obras de prestigio que, de una u otra forma refieren el arte en el siglo XVI, en testimonios como el de Ireneo Affó, que recoge la fecha de la primera obra de Parmigianino a los catorce años, y corrige la fecha de Vasari sobre el nacimiento.

El fantasma de la alquimia va quedando al fondo, en tanto noticias modestas, como las de Affó, o más críticas como las de la Barocchi, vienen a señalar notas que se observan en óleos y dibujos del pintor. Conecta Copertini, de este modo, con la corriente actual de una metodología, que hace uso del causismo de las estructuras, retomando una posición clásica y crítica que, a su vez, se enriquece con los planteamientos psicoanalíticos. Las notas precisas y evidentes, como la herencia patológica, la melancolía, la adolescencia madura de artista precoz, el comportamiento, la fidelidad a sus tres íntimos amigos que heredan todos sus bienes, excepto cien ducados de oro, que restituirán a Ginevra, única superviviente de los hijos del matrimonio Mazzola, la obra dibujística, donde la androginia de los tipos declara una especial sensibilidad sobre los sexos, y otros aspectos habituales como la delectación con la música, o la fuerte reacción ante usos vulgares de los cofrades de Santa M.^a de la Steccata, Parmigianino, se va perfilando en detalles como exigir para seguir pintando las bóvedas —en pleno pleito— que le pulimenten los andamios; en tanto, dibujos como el de la barca, modelo de su edad de plenitud, nos permite reconstruir esta vida dramática, interesante y delicada que sintetiza la imagen del citado dibujo.

La vida de Parmigianino no duró tranquila sin episodios dramáticos, como ha señalado Ghidiglia Quintavalle; de otra parte, su simpatía, aspecto distinguido y ciertas notas de humor contribuyeron, como dice Copertini, a un cierto no sé qué de tímido y suave, que moderaba el fuego de su temperamento inquieto, y resultaba extraordinariamente simpático (12).

Junto a esta simpatía que destaca Copertini, está la formación cultural del tiempo. Desde el estudio de las ediciones nuevas clásicas, hasta la música, Parmigianino participaba del nuevo aire de la cultura, teñida de un variado repertorio de signos, símbolos, alusiones míticas, medievales que iban tomando otro sentido, o modificando el antiguo, dada la nueva mentalidad. Los libros clásicos, platónicos, aristotélicos, plotinianos, libros de historia, de mitología, etc., divulgaban la reforma del hombre ante la vida y la ciencia, la mítica clásica y medieval rehundida en la alquimia, era presente en los temas de la plástica y del dibujo.

En ese ambiente de temas curiosos, extraños, que incorporaba la cultura, era frecuente señalar o aludir en la obra de arte lo que, en realidad, era el cambio, la «vita nuova» de la calle y de las plazas, del amor «all'aperto» y de una esperanza de mejoramiento social. Parmigianino es hombre de este momento, podríamos decir, de la plenitud de este momento, y no escapa a algo que es natural, habitual, casi rutinario. Los signos alquímicos de su obra, son alusiones a la cultura clásica.

(12) COPERTINI, G., ob. cit., p. 48, «un certo non so ch'è di timido e di soave che temperava il fuoco del suo temperamento irrequieto e riusciva oltremodo simpatico».

D) LA VIDA Y EL ARTE.

Hay muchas noticias que señalan la vida exterior, social de Parmigianino, el trato con la gente, la distinción de los encargos, las relaciones en Parma y en Roma, y sobre todo hay que pensar en los días de Fontanellato, cuando Parmigianino tiene apenas veinte años y pinta en el castillo de Galeazzo Sanvitale la historia de Diana y Acteón en el «boudoir» de Paola Gonzaga. La obra bien restaurada, dá idea de la elegancia y calidad de los frescos que narran una sensual historia clásica, de amor y muerte, sugestiva y fascinante en aquellos años de juventud del joven y distinguido Parmigianino y la bella Paola. Referencias de Copertini cuentan la historia popular sobre Parmigianino, como un joven Werther enamorado e infeliz.

En Parma era amigo íntimo de los Baiardi, y era considerado en Italia y Francia una especie de artista de moda, intérprete de una gracia afectada y preciosa que constituía precisamente el gusto del tiempo, en la vida y en el arte, como ha observado E. Nyholm, en tanto Freedberg decía: «era hábil en pintar retratos de élite, por la misma razón de que él pertenecía a la élite, y porque su ideal era la misma moda, por lo cual hay una exacta correspondencia entre esta situación y el sentido estético de Parmigianino».

Vasari por el contrario escribe: «De este modo, puso fin a las penas de este mundo que nunca conoció sino lleno de fastidio y aburrimiento». No se sabe bien, qué quiere decir, o que intenta Vasari con juicios de esta naturaleza, ya que para entender como fue la vida de Parmigianino basta mirar una docena de cuadros.

Junto a los éxitos señalados, en Parma y en la Rocca de Fontanellato, el inmediato viaje a Roma, cuando pinta el autorretrato del Louvre, el contacto con la obra de Rafael y Miguel Angel y otros pintores como Peruzzi, Sodoma, Guilio Romano, Pierin del Vaga, etc; la presentación de su obra ante el papa Clemente VIII, y poco más tarde el encargo del retrato de Carlos V, en Bologna, todo ello da cuenta de una actividad y clase de vida contraria a lo que dice Vasari. Paola Rossi, al estudiar la cronología del autorretrato del Louvre, da cuenta de lo que fue un primer estimulante contacto de Parmigianino con la cultura artística de la ciudad papal (13). Si otras afirmaciones de Vasari son de esta condición, hay que pensar que Parmigianino no encendió el fornél alquímico ni por curiosidad. Parmigianino pintó en Casalmaggiore hasta unos días antes de morir, y cuando le sobrevino el terrible flujo tuvo tiempo para que sus fidelísimos amigos avisasen al notario y hacer testamento. Ante la presencia de los vecinos de Casalmaggiore y «ore suo propio», dictó al notario su última voluntad nombrando herederos universales a sus tres servidores y fidelísimos amigos. Era el veintiuno de Agosto de 1540, tres días antes de morir. En Casalmaggiore pintó las últimas dos obras; una tabla de Nuestra Señora con Juan Bautista y San Esteban, y una Lucrezia romana de la que se dijo que era cosa divina. Por ese tiempo debió pintar el autorretrato de la Galería de Parma que ha servido para confirmar el «terrible deterioro físico» de sus últimos años.

(13) Rossi, P., ob. cit., *Ritratto di giovane (autoritratto)*. Parigi, Musée du Louvre. «La collocazione cronologica del dipinto nel momento romano concorda con la chiara suggestione raffaelsca rivelata dal ritratto stesso, frutto di un primo stimolante contatto con la cultura artistica della città papale».



LÁMINA 4. Autorretrato de la barca. Dibujo. Museo del Louvre.

De nuevo el espejo de una voluntad caprichosa, le devuelve la imagen, con una barba al viento que nunca tuvo. El autorretrato muestra, en la oscuridad que contorna los ojos, cierto hermetismo habitual, matizado y algo clarificado en la expresión de la boca y las alitas de la nariz. La «manera» o composición capilar muestra un Parmigianino irónico y melancólico; en este caso, el gesto supera en vitalidad al rostro indolente, elegante y triste del dibujo de la barca. Los rostros de Parmigianino aluden a la enfermedad que padecieron sus hermanos. En la adolescencia Parmigianino escapó de ella. Se sabe que se criaba débil. La debilidad física de los primeros años se observa en el vigor artístico e intelectual del autorretrato del espejo. Una curiosa sintomatología de adolescente se destaca en la perfecta realización del rostro, y cuando la adolescencia se prolonga «síntomas de enfermedades latentes, suscitadas por la pubertad, pueden hacer su aparición clínica, o agravarse si eran ya explícitas con ocasión de la crisis puberal» (14). Parmigianino venció el escollo infantil que hacía perecer a sus hermanos y venció la crisis puberal con una naturaleza diferente y semejante a la de su hermana Ginevra, ya que antes de la adolescencia se había perfilado una mixtura de los caracteres somáticos y funcionales de los sexos, si bien con predominio de uno sobre otro; en este caso femenino.

Esta aparente condición de intersexualidad, timidez y narcisismo, se puede rastrear en Parmigianino, se mantiene y ahorra la psicología del futuro, y casi siempre, «toma el carácter de la timidez (sexual y social) del narcisismo, de la pasividad sexual, raramente de la homosexualidad» (15). Siguiendo al doctor Marañón se podría afirmar: «No es varonil sin mezcla de mujer, ni femenino sin mezcla de varón. Es, prácticamente una mixtura de los caracteres somáticos y funcionales de los sexos si bien con predominio de uno sobre otro». Estos caracteres se observan en los autorretratos. El predominio del sexo en Parmigianino es más femenino, y su elegancia, modo de comportamiento, amistades íntimas, timidez, narcisismo, etc., queda testimoniado principalmente en el autorretrato del espejo, en el dibujo de la barca, y en el autorretrato del Louvre.

Ninguno de los tres autorretratos muestran desasosiego; se percibe una poética melancolía de signo patológico, en tanto la voluntad de exhibición se mantiene, hasta en el «triste deterioro» del autorretrato de Parma, sin que se observe dureza interior; condición que le hacía amable y simpático, alejándole de otros tipos intersexuales, infelices, descarriados o vulgares, propicios a la consolación. Parmigianino cedía a la meditación melancólica por causa de su herencia patológica y el presentimiento de una muerte pronta, no obstante la capacidad de reacción estimulada por su instinto de pintor.

(14) MARAÑÓN, G., *Manual de Diagnóstico Etiológico*. Duodécima edición, revisada y puesta al día por Alfonso Barcells. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1974. «Intersexualidad puberal».

(15) MARAÑÓN, G., *ob. cit.*, p. 548.

E) ENFERMEDAD DE PARMIGIANINO

Hemos leído un breve ensayo de Giuseppe Bini, del Instituto de Anatomía e Histología Patológica de la Universidad de Parma, sobre lo que pudo ser la causa de la enfermedad y muerte de Parmigianino, y, en principio, sorprende, que el Dr. Bini olvide algo tan importante como la muerte de los hermanos de Parmigianino cuando eran niños. No hay diagnósticos, cosa nada fácil, sobre qué fue la enfermedad. Apoyado Bini en las noticias generales, piensa en la posibilidad de una hemóptisis de tuberculosis pulmonar como dice Tentolini en una obra que se ocupa de los últimos días de Parmigianino en Casalmaggiore, como también Copertini escribió sobre este último refugio del pintor. Bini, analiza también la tesis de Vasari sobre un posible envenenamiento de mercurio. Las noticias de este tiempo dicen que Parmigianino se había liberado de la Alquimia, el mismo Vasari lo recuerda, y en tanto el Dr. Bini replantea la tesis vasariana, Copertini destaca la triste infancia y la debilidad de Parmigianino.

De otra parte Luigi Sanvitale, escribió en la mitad del siglo XIX «que el inquieto y delicado pintor acabó sus días debido a una enfermedad visceral». Según Bini, Sanvitale no aporta ninguna luz, ya que vísceras son todos los órganos encerrados en las cavidades; cavidad craneal, pleural, abdominal, entendiéndose también como vísceras particularmente sólo los órganos situados en el abdomen, y la visceralgia es considerada como sinónimo de enteralgia.

Hay que convenir que, entre la referencia de Sanvitale, enfermedad visceral», y un «flujo cruel» que dice Vasari, existe la misma imprecisión. De otro modo, olvidar la muerte de los hermanos y la posibilidad de una tara familiar, o la pérdida de la madre Maria Mazzola cuando Parmigianino tiene más de dos años y otros aspectos importantes que se desprenden de esta realidad que fue la infancia y el entorno del pintor, nos hace pensar: primero que el estudio de Bini es interesante pero incompleto, y segundo la respuesta como dice Copertini, a los médicos. Por nuestra parte, la dejamos a endocrinólogos y psiquiatras, con la esperanza de que atenderán la constitución genética, la infancia y desarrollo de la pubertad. Las historias en torno del pintor no son firmes. Los últimos días de Casalmaggiore, y el comportamiento cuando hace testamento, tiene poco que ver con lo que se ha contado desde Vasari. Sus dos últimos cuadros señalan al Parmigianino de siempre, preocupado más en el placer de la creación, cuando quería, que en los resultados, bajo la tensión biológica de su melancolía.

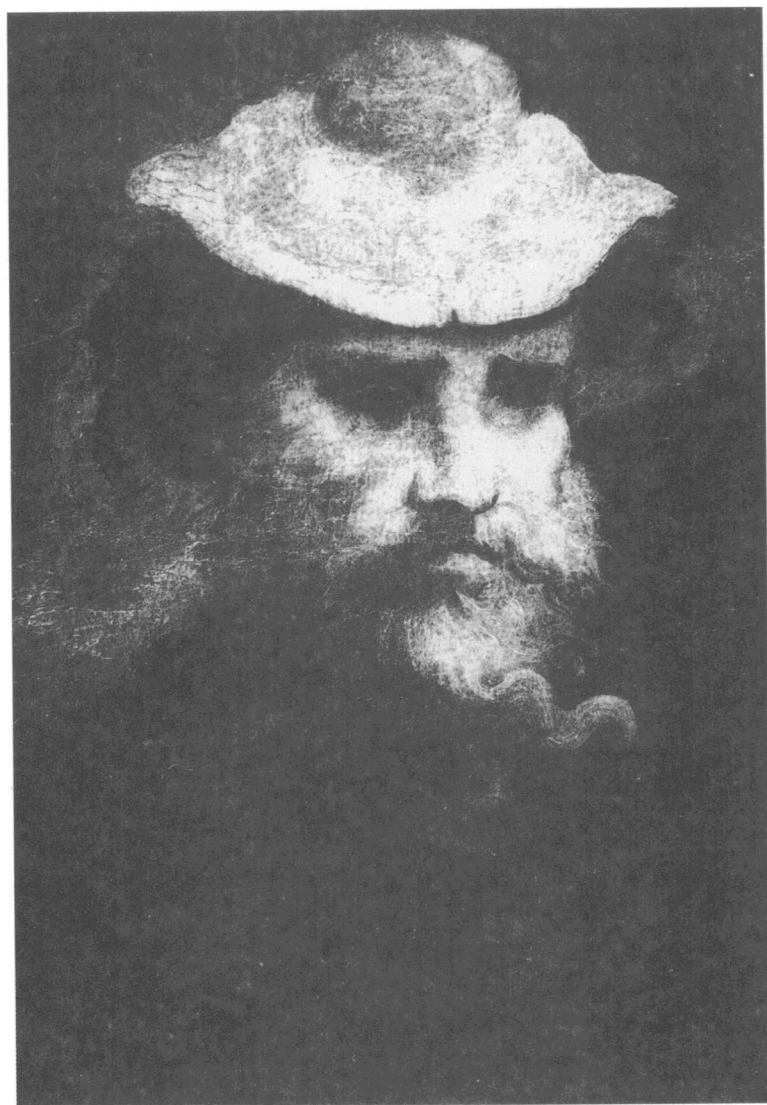


LÁMINA 5. Autorretrato pintado en papel. Pinacoteca Nacional. Parma (1540) 21 × 15,5.