

## «...Tanto bella che pareva verissima» Francesco Mazzola, Il Parmigianino V Centenario de su nacimiento



Fig. 1. *Autorretrato en el espejo*,  
1524. Viena, Kunsthistorisches  
Museum.

«Ahora vemos en un espejo,  
en enigma»

Pablo, *I Epístola a los Corintios XIII*, 12

Una gran barrera se impone entre él y nosotros, separando, aún más, si cabe, su rostro de nuestra mirada. La mano izquierda –no podía ser otra en alguien que fue precursor en transitar la senda extraviada del arte– parece reclamar para sí todo el protagonismo; larguísima –como todas las que Parmigianino pintó– y distinguida, en el dedo meñique, por ese pequeño anillo que nos recuerda a aquellos pintores que, con todos sus abalorios, se visten de gala para llevar a cabo ese ritual transfigurador que es la pintura. Una mano que, de puro refinada, parece decir que nunca tocó nada, que nunca diferenció peso, densidad, textura, volumen: materia. Mano de un pintor cuya tarea vital fue escapar a un mundo donde primara la visión, lo visible, lo puro, lo intacto: lo no tocado.

Pero, a la par, ocupa todo el primer plano. En Parmigianino, todo tiende a resolverse en la unión de contrarios, en la paradoja, la *coniunctio* alquímica. La mano es, al fin y al cabo, la que guía el pincel. «*El arte se hace con las manos*», recuerda Henri Focillon. Y ésta de Parmigianino, tan grande, tan delicada, expresa su contradictoria condición.

Toda la crisis de la segunda mitad del siglo XVI queda resumida en esta pequeña tabla semiesférica —no llega a medir 25 centímetros de diámetro— que hoy custodia el Kunsthistorisches Museum de Viena. Quizá; porque autorretratarse en un espejo sea el más alto grado de alienación, el camino más seguro para la disolución del yo, paradójicamente, de nuevo, exaltado y vilipendiado. No en vano, el sujeto —el pintor— se transforma en objeto; sale de sí para transmutarse en ilusión. Quizá Parmigianino se viera ya, con veintiún años, como un reflejo; se creería espectro con ansias de Absoluto, de trascendencia; con ansias de culminar el *Opus*, de superar la realidad para alcanzar, siquiera vislumbrar, el Uno.

Pinta su reflejo en un espejo de barbero. A la derecha, tímido, asoma el marco que aún conserva la tabla. Imperceptiblemente, Parmigianino hace de la pintura el tema de la pintura. Se ha pintado en el acto de pintar, en el momento en que, antes de girarse hacia la tabla pincel en mano —que, por cierto, no aparece; debió parecerle groseramente material—, se refleja en el espejo, estudia su pose. Mira para no reconocerse, como Acteón en la poesía ovidiana: «... *Unas lágrimas rodaron por un rostro que no era el suyo...*».

Toda mirada sugiere una burla. Más si es tan directa, tan obscena, como ésta. Parmigianino parece reírse, burlándose de sí mismo, burlándose de nosotros. Su sonrisa emana, más que de la boca, de los ojos. Desafía y pregunta; propone un enigma que es, seguramente, el mismo al que se refiere Pablo. Risa paciente, autocomplaciente —o sea, manifestación de la conciencia de la propia superioridad, como vio Baudelaire; recordemos que la tabla fue pintada hacia 1524 como carta de presentación en su viaje a Roma y regalada, junto a otras obras, a Clemente VII—; irónica, instala en el que mira el desasosiego. Es quizá por ello que el autorretrato habla más de nosotros que del propio pintor. Como en definitiva, aquéllo que seguimos llamando Manierismo —y discúlpese aquí este anacronismo— habla más, a la postre, del siglo XX, y de hoy, que del XVI. De hecho, como recuerda George Bataille, una gran risotada abrió las puertas de la Modernidad pictórica, la que causó la *Olimpia* de Manet y que Valéry interpretó como manifestación del «horror sagrado» que la imagen —el enigma— desata en el hombre. El mundo no es un lugar seguro, parece decir Parmigianino; para nada se rige por esa forma simbólica que fue, efímeramente, la perspectiva; muy probablemente sea un laberinto, como escribiera Hocke —el autor que más tendenciosamente contribuyó a la creación de esa falacia que fue la categoría «Manierismo»—. El hombre, el artista, se vuelve hacia sí, entonces, saturniano, melancólico. Mira al espejo; mira en obscuridad.

Francesco Mazzola nace en Parma, en enero de 1503 —es por ello que este año se celebran en Parma y Viena importantes exposiciones y congresos al efecto—, hijo y sobrino de pintores. Muerto su padre poco después de su nacimiento —también perdió a siete de sus ocho hermanos, desaparecidos en edad prematura—, queda bajo la custodia de sus tíos Michele y Pier Ilario, responsables —si puede decirse en este caso de tan acentuado individualismo— de su primera formación artística. Con ellos y con su futuro cuñado Girolamo Bedoli marcha a Mantua, huyendo de la guerra que asolaba su ciudad natal, a la localidad de Viadana, para cuya iglesia de San Pedro pinta, hacia 1521, la que pasa por ser su primera obra segura, amén de un seco

*Bautismo de Cristo* que no parece suyo: la conocida como *Pala Bardi*, que prefigura algunas de las constantes posteriores, tanto formales –alargamiento de los cuerpos, descripción de los paños– como iconográficas –patentes en la Virgen y en la columna, tan presente después.

Relacionada con ella por el modelo femenino representado está la *Santa Bárbara* del Museo del Prado, fechada en estos primeros años por Copertini. La tabla está registrada en el inventario del alcázar madrileño de 1686 y se encontraba en 1746 en el palacio de la Granja.

En febrero de 1515 Nicolò de' Zangrandi encarga a los tíos de Parmigianino la decoración de una capilla en San Juan Evangelista, de Parma. Aunque en algún momento se pensó que Parmigianino pudo haber participado en la decoración, hoy por hoy tal posibilidad queda desestimada. Sin embargo, entre 1522 y 1523 Parmigianino reaparece ligado a esta iglesia, en la decoración al fresco de dos capillas de la izquierda. En las pinturas de *Santa Ágata y el verdugo*, *Santa Lucía y Santa Apolonia* y *San Vital*, la historiografía ha visto la influencia de Pordenone. Pero quizá sea más importante el encuentro con Correggio, que en los mismos años pinta la cúpula de la iglesia. Así lo demuestra la pintura de los *Diáconos que leen un libro*, tanto en la disposición como en sus vestidos y actitudes.

La sombra de Correggio se hace más evidente en la decoración de la habitación privada de Paola Gonzaga –aparece en una luneta como la Abundancia–, mujer del conde Gian Galeazzo San Vitale en la Rocca Sanvitale de Fontanellato. En efecto, Parmigianino sigue la misma estructura decorativa que Antonio Allegri despliega en la cámara de la abadesa Giovanna Piacenza del convento de San Pablo en Parma, constituyendo una gran pérgola vegetal y floral. Sin embargo, lo que en ésta es virtuosismo ilusionista, apertura al exterior, en aquélla el espacio queda cristalizado, cerrado, y la sala se configura como un pequeño cofre cuya pieza clave es el espejo –obsesivo– central, que contribuye a clausurarlo, de nuevo, con su eterno reflejo. La zona inferior cobija, en catorce lunetas, la fábula de Diana y Acteón, narrada en las *Metamorfosis* de Ovidio, asunto que se avenía al uso como tocador de la habitación. Más allá de esta interpretación, Acteón sería trasunto del hombre heroico que, cazador cazado, se convierte en presa para unirse, fatalmente, con la divinidad, como lo vio Giordano Bruno en el Cuarto Diálogo de *Degli eroici furori*:

*Así alargo yo mis pensamientos  
a alta presa y, contra mí revueltos,  
muerte me dan con crudas, fieras dentelladas.*

Desde el punto de vista formal, los frescos son un primer paso hacia esa abstracción posterior que veremos, producto de la anotación minuciosa y detallista, preciosa y elegante, extrema y artificiosa.

Parmigianino pinta el *retrato del conde Galeazzo San Vitale* –una de las más altas pruebas del genio del joven pintor– que aparece en extraño escorzo y ataviado con sus mejores galas, recordando quizá la elegante etiqueta de las cortes medievales. El retrato inspiró la interpretación en

clave hermética de Maurizio Fagiolo: la moneda que sostiene, con los números 7 y 2, se referiría al encuentro de la Luna y Júpiter en el 7<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> «*cerchio ermetico*», confirmando la lectura astrológico-alquímica de los frescos de Fontanellato. Con análogas notas formales data de estos años el *Retrato de anticuario*.

En verano de 1524 Parmigianino viaja a Roma, quizá animado por la elección como papa de Clemente VII del año anterior, tras el parco, artísticamente hablando, pontificado del austero Adriano VI. Roma es un laboratorio de experimentación estética; Rafael ha muerto en 1520 y Miguel Ángel ha marchado a Florencia, mientras Giulio Romano, alumno aventajado del primero, viaja a Mantua. Ante semejantes expectativas, en Roma conviven Sebastiano del Piombo—en la ciudad desde 1511—, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Baldassare Peruzzi y el gran *factotum* de este cenáculo artístico, Rosso Fiorentino. Son los compañeros de Parmigianino durante su «*soggiorno*» romano, seguramente su etapa vital más feliz. Efectivamente, el ascenso al solio pontificio de Clemente VII será causa de lo que algunos han llamado «*toscanización*» de la ciudad, y de una liberación de costumbres que permitirán, por ejemplo, la publicación, con estampas basadas en dibujos de Giulio Romano, de los *Sonetos lujuriosos* de Pietro Aretino. Parmigianino presenta ante el nuevo pontífice algunas de sus obras, entre ellas el autorretrato de Viena y la *Sagrada Familia* que hoy conserva el Museo del Prado, obra de rebuscada y extraña iluminación y cierta angustia espacial remarcada por el alargamiento de las figuras.

La estancia romana es rica en estudios y dibujos más que en obras definitivas, una época de asimilación frenética. Así, destacan los diseños de las *Stanze* rafaelescas. Quizá el mejor reflejo de tal provecho sea la *Madonna con el Niño y San Juanito* del Museo Capodimonte de Nápoles, el ejemplo más claro y quizá único del clasicismo de Parmigianino. Clasicismo, por otro lado, adulterado por la influencia de Giulio Romano y Perin del Vaga.

Por estos años, Parmigianino reivindica su papel pionero en el uso del aguafuerte como lenguaje autónomo, una muestra más del acendrado experimentalismo del pintor. En Roma—donde Bavero dei Carocci, *il Baviera*, tiraba las estampas que grababa Gian Giacomo Caraglio de los diseños de Rosso y Parmigianino— sigue el ejemplo de Marcantonio Raimondi y Ugo da Carpi, experiencia que le permitirá en los años boloñeses ponerse a la cabeza de un grupo de xilógrafos y en Parma formar un taller en colaboración con Antonio da Trento.

En Roma pinta el *retrato de Lorenzo Cybo*, en que muestra la profunda impronta que sobre él dejaron los retratos de Sebastiano del Piombo. Pero, además, realiza dos obras maestras: la *Visión de San Jerónimo* y los *Desposorios de Santa Catalina*. La primera fue encargada por María Buffalini para San Salvatore in Lauro en Città di Castello. La *Madonna* recuerda a aquélla que hoy se conserva en Brujas de Miguel Ángel, mientras el San Juan Bautista remite a aquél otro de Leonardo. Los *Desposorios* es una de las más oscuras obras del pintor. De hecho, el efímero episodio clásico de Parmigianino, con figuras perfectamente insertas en el paisaje, que es la *Madonna* de Nápoles, dejará paso a una progresiva abstracción lograda por una minuciosa observación y representación de lo real que convierte a objetos y personas en cristal, en puro

espejo que nos devuelve imágenes perfectas, pero por ello siempre irreales, inalcanzables, intocables. A partir de ahora, la obra de Parmigianino será la búsqueda de la luz áurea, la luz solidificada que transforma las figuras en alabastros. El canon clásico de Rafael –y a Parmigianino lo conocieron como «*Nuovo Raffaello*»– sufre una desmaterialización, una rarefacción alquímica. Con su forma flamígera, Parmigianino da a sus figuras el tiempo de una deflagración. Son sutiles, casi vanas, siempre dispuestas a desaparecer. No permanecen; se subliman. La pintura de Parmigianino aspira a perfeccionar y pulir, como si de una tarea de orfebre se tratara, un mundo de imágenes ya existentes, tarea que se revelará infructuosa, fallida. Por ello, si el «*furor melancholicus*» se revela en el divino Miguel Ángel como «*terribilità*» creativa, en el caso de Mazzola se manifiesta como una suerte de demora, tanto en el tiempo empleado para la ejecución de las obras, como en su técnica primorosa, lenta. Demora, en definitiva, incardinada en el drama del perfeccionismo.

A pesar de que, según la sugerente historia narrada por Vasari, los lansquenets del emperador Carlos respetaron el trabajo absorto de Parmigianino durante el saqueo de Roma, el pintor decide marcharse de la ciudad a finales de mayo de 1527, rumbo a Bolonia. De este periodo boloñés son *San Rocco*, la espectacular *Conversión de San Pablo*, la enigmática *Madonna de la rosa*, la *Virgen con Santa Margarita y santos*, el retrato alegórico de Carlos V y la *Madonna con Zacarías*. Ese proceso de abstracción al que nos referíamos se manifiesta en todas ellas.

Antes del 10 de mayo de 1531 Parmigianino ha vuelto a Parma, pues ese día firma el contrato con los «*fabbricieri*» de Santa María della Steccata para pintar el ábside y el «*arcone*» de la capilla mayor de la iglesia. Es éste el encargo que más ha alimentado el mito sobre el carácter solitario, melancólico y enfermizo de Parmigianino. El mismo Vasari dice en las *Vite* que, por aquel entonces, el pintor, «*di continuo alla alchimia attendendo*», tenía «*la barba e chiome lunghe e malconce, quasi un uomo salvatico ed un altro da quello che era stato...*». Así aparece autorretratado en el pequeño papel sobre tela conservado en la Galería Nazionale di Parma: con un extraño birrete rojo que sobrepuesto parece, y con una barba descuidada y rala, el retrato destaca por las cuencas vacías de los ojos, como las que pintara Pontormo. Los ojos se han vuelto hacia el interior puesto que la realidad ya no importa. Inquietante extrañeza que experimenta el melancólico, solo.

El interior de la elegante iglesia de planta centralizada fue decorado con un plan iconográfico mariano de difícil comprensión. Parmigianino pintaría el sotoarco oriental con el asunto de las *Virgenes Sabias* y las *Virgenes Necias*, y el ábside del mismo lado con la *Coronación de la Virgen*, que finalmente no llevó a cabo. El tema se relacionaba con la tradicional ceremonia de la asignación de dotes a jóvenes vírgenes y escasas de recursos de la ciudad. No en vano, las *Virgenes Necias* serían pintadas en el sur, del lado de la entrada original de la iglesia, y las *Sabias* hacia el lado del altar, donde tenía lugar el proceso de purificación. Las vírgenes, tres a cada lado, están al pie del sotoarco y, por encima de ellas, además de rosetas riquísimamente doradas, se desarrolla todo un programa simbólico aún indescifrado. Pintaría Parmigianino unas interesantísimas grisallas para completar el conjunto: Adán y Eva, como

progenitores de María, según la lectura de Maurizio Fagiolo; y Moisés y Aarón, prefiguradas de su virginidad.

Aunque la historiografía se divide entre partidarios y detractores del pintor, tanto la desidia de éste, en una nueva manifestación de su temperamento melancólico, como el retraso en la entrega de material por parte de los «*fabbricieri*», llevaron a un largo litigio —Parmigianino comienza los preparativos del fresco en 1531 y es en 1539 cuando tiene lugar el desenlace— que dio con el pintor en prisión. Con la connivencia de algunos amigos, huye a Casalmaggiore, donde, después de firmar su testamento el 5 de agosto de 1540 —«*dominus Franciscus de Mausolis appellatus el pamesanino*»— muere, según Vasari, «*assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e stranno, da una febre grave e da un flusso crudele*». Y añade, para sumar enteros a la leyenda, que pudo morir a causa de «*un avvelenamento da mercurio*», muy usado por los alquimistas. Fue enterrado en la iglesia de La Fontana, «*nudo, con una croce d'arcipresso sul petto in alto*».

En sus últimos años pintará *Amor fabricando el arco*, *Antea*, la *Esclava Turca* y su obra más famosa, la *Virgen del cuello largo*. El espacio desaparece en favor de la figura humana, contenedora, como en los *Ignudi* del Miguel Ángel joven, de la belleza ideal; a la par, cada vez son menos las figuras y más concentrada y atenuada la acción, que parece suspendida.

La *Madonna de la rosa* se resuelve en un complicado e interminable juego de curvas y contracurvas, tal vez acentuado por la tonalidad fría que va a dominar el último periodo de Parmigianino. La Virgen responde a un prototipo que se repite en estos años, de refinados cabellos, mirada baja, larga nariz y boca pequeña, sobre un larguísimo y sensual cuello que será paradigmático en la *Virgen del cuello largo*. En esta obra, y mediante cultísimos y refinados sortilegios, se refiere el pintor al misterio de la Inmaculada Concepción y al papel esencial de la Virgen (columna-cuello-Virgen) en la vida de la Iglesia y, a la vez, Parmigianino eleva la elegancia y la sofisticación a categorías estéticas.

La *Esclava turca* y *Antea* son probablemente los más bellos retratos del pintor. La extrema elegancia se impone como una coraza defensiva que pretende soslayar la intimidatoria finura psicológica que mana del rostro. La primera, conocida así por el especialísimo peinado y por la cadena que asoma en la manga derecha, es uno de los ejemplos más significativos de su sabiduría compositiva, al optar por una serie de círculos concéntricos que centran la mirada en los ojos de la mujer. Parmigianino desarrolla aquí sus dotes de miniaturista en la calidad de las telas y adornos, exasperado en la insistencia del dibujo, convertido en puro grafismo. La *Antea* ahonda aún más si cabe estas notas. De nuevo, el enigma: su fisonomía coincide con una de las jóvenes que aparecen en el segundo plano de la *Virgen del cuello largo*, como señaló Freedberg, y la extrañeza que impone su mirada, fija, congelada, queda acentuada por la extraordinaria longitud del brazo y el hombro derechos, la pesadez de la piel de marta, los afilados colmillos del animal, en dirección opuesta a los dedos enguantados. Magníficos también son los retratos coetáneos de *Malatesta Baglioni*, también en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y de *Pier Maria de' Rossi, conde de San Secondo*, del Museo del Prado.

Queda dicho que Parmigianino hubo de huir a Casalmaggiore por el problema de la Steccata. Para la iglesia de San Esteban pinta la conocida como *Pala de Dresde*, pues allí se conserva, en la Gemäldegalerie. En ella aparecen San Esteban, San Juan Bautista, el comitente y, en segundo plano, la Virgen con el niño. Abandonando las artificiosas composiciones de antaño, Parmigianino retoma la geometría pues, en efecto, pinta a los santos en marcada simetría e inscritos por un perfecto triángulo equilátero. Y ahora, sólo ahora, las telas se hacen pesadas, con pliegues amplios, grávidos. Detrás suyo, una balaustrada impone la distancia entre ellos y la Virgen con el niño, del mismo tipo que las vírgenes de la Steccata, sutil, alargada, grácil: flámígera. Mundo material, el de los santos —la piedra que sostiene Esteban, el *lapis* hermético; Cristo, entonces—; mundo celeste, inalcanzable, el de la Virgen. Pero, ¿no vemos que, encima del balaustre aparece una suerte de marco? ¿No será un lienzo, una pintura? ¿No prefigura Parmigianino aquellas palabras de Rubens: «*He encontrado la verdadera piedra filosofal en mis pinceles y en mis colores*»? En la luz, dicen los manuales de alquimia, culmina el Opus. El objetivo de la búsqueda alquímica es el oro, la luz. Así lo dicen las vírgenes de la Steccata. La Virgen de Dresde es pura luz, contrapuesta al basto material de las telas. Pero es, a la par, una pintura. Sin duda, Parmigianino encontró el camino en sus pinceles pues, no en vano, el arte permite que las sombras permanezcan sombras. Precisamente, para poder convertirlas en luz.

José María RIELLO VELASCO  
Universidad Complutense de Madrid



**Fig. 2.** *Virgen con el Niño, San Esteban, San Juan Bautista y el comitente*, 1539. Dresde, Gemäldegalerie.