

# Aurora Arjones

maarjones@uma.es

## Ens.hist.teor.arte

Arjones, Aurora, La oportunidad del método vasariano en *La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto "Il Parmigianino"* de Ireneo Affó (1784), *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2014, Vol. XVIII, No. 27 (julio-diciembre 2014), pp. 7-16.

## RESUMEN

Schlosser en su obra *Literatura artística. Manual de fuentes para Historia del Arte* (1924) adscribió *La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto "Il Parmigianino"* de Ireneo Affó escrita en 1784 a la literatura local italiana. Sin embargo, como se intenta demostrar en este trabajo, en su obra Affó desarrolla el método biográfico de Giorgio Vasari y también su propia teoría del arte.

## PALABRAS CLAVE

Ireneo Affó, Il Parmigianino, Schlosser, Literatura artística, Giorgio Vasari, método biográfico, *disegno*, manierismo.

## TITLE

An opportunity for the Vasarian Method in *La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto "Il Parmigianino"* by Ireneo Affó (1784).

## ABSTRACT

In *Literature on arts. Materials for the documentation of the sources of history of art* (1924) Schlosser considered that *La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto "Il Parmigianino"* written by Ireneo Affó in 1784 belonged to Italian local literature. Nevertheless, as this article intends to show, however, in this work, Affó employs the biographical method of Giorgio Vasari and also develops his own theory of art.

## KEY WORDS

Ireneo Affó, Il Parmigianino, Schlosser, art literature, Giorgio Vasari, biographical method, *disegno*, Mannerism.

## Afiliación institucional

Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, España.

Doctora en Historia del Arte con mención de Doctorado Europeo por la Universidad de Bolonia (Italia), Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico; y Master en Organización de la Ciudad Histórica por la Scuola Superiore Dipartimento Beni Culturali (Ravenna) Università di Bologna. Ejerce como Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga desde 2008. Su trayectoria investigadora se enmarca en la teoría de los valores del patrimonio cultural desde una doble vertiente: la reflexión historiográfica, siguiendo las teorías de Alois Riegl y la Escuela de Viena; y la praxis de la gestión cultural a través de su participación en proyectos de investigación activa en políticas culturales de la Unión Europea.

**Recibido** mayo de 2015  
**Aceptado** octubre de 2015

# La oportunidad del método vasariano en *La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto “Il Parmigianino”* de Ireneo Affó (1784)

Aurora Arjones

*La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino* ha tenido una gran repercusión entre los teóricos del arte desde que fuera publicada en Parma en 1784<sup>1</sup>, y resulta especialmente significativo que –en ocasiones– Gaetano Milanesi documente la trayectoria de obras de *Il Parmigianino* exclusivamente a partir de los trabajos de Ireneo Affó<sup>2</sup>. Hoy esta obra está referenciada en prácticamente todas las publicaciones científicas sobre *Il Parmigianino* editadas a lo largo del siglo XX; está presente en los más distinguidos centros de investigación como el Getty Research Institute, Oxford University, Universidad de Urbino,...; así como fue y continua siendo una fuente documental directa para los entendidos en la producción de *Il Parmigianino*: Corrado Ricci, Quintavalle, Freedberg, M.C. Chiusa, ...

“Estos testimonios permanecerán para la Historia futura, mientras yo tuve la oportunidad de haber devuelto a la vida el nombre del graciosísimo *Il Parmigianino*”<sup>3</sup>, con

<sup>1</sup> Aurora Arjones Fernández, Primera edición traducida al español y comentada de “*La Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il “Il Parmigianino”* de Ireneo Affó (1784) en *Santa Margarita de Il Parmigianino en la Colección del Ayuntamiento de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2015.

<sup>2</sup> «Hasta agosto de 1529 adornaba la citada iglesia. Al año siguiente fue puesta en la capilla Giusti» en Affó, *Op.cit.*, pp 125 ss citado por Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo V, G.C.Sansoni, 1880, nota 3, p. 228.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 140.

estas palabras concluyó Ireneo Affó su *Vida de Il Parmigianino*, expresaba su voluntad de contribuir a la Historia del Arte, de recuperar la producción de Francesco Mazzola *Il Parmigianino*. La relación de Ireneo Affó con la pintura, escultura (...) no se basa en el conocimiento práctico ni de taller. No estamos ante una obra escrita por un artista, como era el caso de las *Vidas* de Vasari; sino más bien por un gran conocedor de la Historia del Arte que además escribe para historiadores del arte antes que para el admirador del arte. Ireneo Affó dirige sus argumentaciones sobre la producción de *Il Parmigianino* a los entendidos en Historia del Arte; lejos de engrosar la literatura local, como podríamos llegar a pensar en un primer momento, cuando observamos que el interés de Ireneo Affó hacia la producción plástica de *Il Parmigianino* se explica justamente porque Francesco Mazzola era oriundo de Parma. En cualquier caso, conforme avanzamos en la lectura observamos que su narración profundiza, contrasta y argumenta cuestiones de la teoría del arte tomando en consideración a Vasari, Malvasia, Filippo Titi, Mengs, Lomazzo<sup>4</sup>....

*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, escrita por Giorgio Vasari en 1550, es la obra de referencia de Ireneo Affó en *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino*, 1784. Affó debió trabajar sobre las *Vidas* de Giorgio Vasari en la edición de Bottari (1759), la edición Torrentiniana (1550) y manejó la edición Giuntina<sup>5</sup>. Subrayamos la evidente coincidencia entre la anotación que formula Vasari en la edición Torrentiniana sobre *la Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos* y el comentario de Affó; en cualquier caso, interpretamos que Affó, como en otros pasajes, prefiere no citar literalmente a Vasari en aquellas cuestiones en las que sus argumentaciones cambian entre la edición de 1550 y la de 1568.

Vasari, en la Edición Torrentiniana (1550), cuenta que *Il Parmigianino* hizo para las monjas de Santa Margarita en Bolonia una tabla de la Virgen con Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel –a la que tienen gran aprecio en Bolonia– fue ejecutada con gran práctica y bella destreza, con bellos semblantes de sus rostros y características que asombran por su arte. Todavía hay en Bolonia algunos *quadri* de la virgen, y *quadri* pequeños coloreados y esbozados; y también diversos *disegni*, entre estos

---

<sup>4</sup> Affó tomó como referencia para explicar el proceso creativo en *Il Parmigianino* a Lomazzo, lo cita literalmente: “Escribe el tan citado Lomazzo, que antes de ponerse a diseñar un cuadro, él lo tenía perfectamente pintado en la mente: su forma de crear es propiamente la única y la verdadera, como reconoce el gran filósofo Girolamo Cardano. Para ellos la mano del diseñador no debe guiar a la fantasía a la hora de realizar una composición, sino más bien es obligación de ésta dirigir la mano, a no ser que ésta sobre el papel o las telas dibuje fuera lo que ya había concebido” en Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584. Edición de R.P. Ciardi, Florencia, 1974, p. 24.

<sup>5</sup> Fondazione Memofonte. Studio per la elaborazione informatica delle Fonti storico-artistiche. <http://www.memofonte.it> [ Consultado: 28/08/2014 ]

algunos de Girolamo del Lino, amigo suyo; y también estos ejemplares fueron trasladados por Girolamo Fagioli, orfebre y grabador, para grabarlos en cobre, que son *graziosissimi* y buscados<sup>6</sup>. En la edición que el mismo Giorgio Vasari editó en 1568, además estableció un parangón entre la Virgen de esta obra y la que pintara *Il Parmigianino*, conocida como *La Virgen de la Rosa*. Vasari nos viene a decir que se representó a la virgen conforme al idéntico ideal de belleza; es decir, en la edición de 1550 elogiaba, entre otros aspectos, que “los semblantes de sus rostros son tan bellos, de unas características que asombran a cualquiera”, y en la edición de 1568 identifica “el semblante” de esta virgen en otra obra. Sin duda, resulta de gran interés la información que apunta Vasari sobre los *disegni*, ya que confirma que esta obra de *Il Parmigianino*, como el común de su producción, se concibió por parte del artista con capacidad de ser reproducida. Tanto es así, que el propio “Parmigianino” hizo los *disegni* que los grabadores llevarían a las planchas<sup>7</sup>.

Lejos de fabular episodios biográficos, Ireneo Affó comprueba y contrasta lo acontecido en la vida de *Il Parmigianino*, según la tradición bibliográfica, con datos de la literatura artística de Malvasia, Filippo Titi, Scaramuccia, Antonio Rafael Mengs (...) documentos de archivo, referencias bibliográficas, así como también concede criterio de certeza a los acontecimientos que él mismo puede validar a través de su experiencia.

---

<sup>6</sup> “Hizo a las monjas de Santa Margarita en Bolonia una tabla de Nuestra Señora con Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel, a la que tienen gran aprecio en Bolonia; fue ejecutada con gran práctica y bella destreza, los semblantes de sus rostros son tan bellos, de unas características que asombran a cualquiera. Todavía hay en Bolonia algunos *quadri* de la virgen, y *quadri* pequeños coloreados y esbozados; y también diversos *disegni*, entre estos algunos de Girolamo del Lino amigo suyo; y también estos ejemplares fueron trasladados por Girolamo Fagioli, orfebre y grabador, para grabarlos en cobre, que son *graziosissimi* y solicitados”. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos...* Florencia: Edición Lorenzo Torrentino, 1550. [Fundazione Memofonte. <http://www.memofonte.it/index.php>] (Consultado: 28/08/2014)

<sup>7</sup> “un *quadro* de la Virgen con un Niño que porta en sus manos una bola del mundo. La virgen tiene un bellissimo aire, y el putti resulta también muy natural, dada esa costumbre que Parmigianino tenía de dotar a los putti de una vivacidad propiamente pueril, permite conocer sentimientos propios de niños. Presentó además a la virgen de un modo extraordinario, vistiéndola con un hábito que tenía las mangas de velos amarillos con adornos de oro, ciertamente tenía bellísima grazia, parecían las carnes reales y delicadas, los cabellos pintados mejor trabajados. Este *quadro* fue pintado para el señor Pietro Aretino; pero por aquellos días venía el papa Clemente a Bolonia, y Francesco se lo donó; después, con el paso del tiempo la obra llegó a las manos de Dionigi Gianni y hoy lo tiene el hijo del señor Bartolomeo, que tiene tan buena posición, que se le han hecho, con gran estima, cincuenta copias. Hizo el mismo para las monjas de Santa Margarita en Bolonia, en una tabla, una Virgen con un Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel, con gran veneración, como se merece, dado que tanto las cabezas, y en general cada elemento, ofrecen las características de este pintor. Hizo además muchos *disegni*, y en particular para Girolamo del Lino, y a Girolamo Fagioli orfebre y grabador, que los utilizó para grabarlos en cobre, sus *disegni* están considerados *graciosísimos*” Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos...* Florencia: Edición Giunti, 1568, p. 541. [Fundazione Memofonte. <http://www.memofonte.it/index.php>] (Consultado: 28/08/2014)

Ireneo Affó se esfuerza por desterrar leyendas que con el paso del tiempo se han ido adosando a la imagen de *Il Parmigianino*. Así, justifica que cronológicamente resulta inverosímil seguir afirmando que *Il Parmigianino* entabló amistad con Rafael Sanzio<sup>8</sup>; aclara qué obra estaba realizando *Il Parmigianino* cuando tuvo lugar *Il Saco di Roma*<sup>9</sup>; la relación de *Il Parmigianino* con la alquimia (...) Affó reconoce que la relación de *Il Parmigianino* con la alquimia surge del desconocimiento, de la incultura de la población sobre las innovaciones técnicas en grabados sobre las que venía trabajando *Il Parmigianino* en paralelo con su contrato para los frescos de la *Steccata* (Parma). Sencillamente, Affó recrimina a Vasari que prestase oído, que diese continuidad a esas opiniones que ponían en relación a *Il Parmigianino* con la alquimia, y literalmente lo desautoriza:

Viéndose Mazzola encarcelado, y ciertamente indignado, se comprometió a concluir la obra, si se le otorgaba la libertad. Buenas palabras sin ninguna intención de cumplirlas. Salió alterado y sucio, lleno de melancolía; y no es para nada cierto que se convirtiese en inculto e intratable, tampoco parecía extravagante ni lunático, como nos quiere hacer creer el Vasari (...) A este le gusta pensar que estas eran las ocupaciones que ralentizaban el trabajo de Parmigianino y no la alquimia. Así, lentamente, procedía en la *Steccata* mientras finalizaba el maravilloso claroscuro tan valorado, que se considera grabado por Cunego en la *Schola Italica*, y el bello Adán coloreado, del que ya comentábamos los grabados realizados sobre los estudios originales por Rosaspina, como también Eva, y varias vírgenes prudentes, que otros llaman Sibilas bastante *graziosas*, así como otros adornos del gran arco del presbiterio, que fue toda obra suya, hasta las rosetas doradas, que aún hoy se admiran. Conviene creer quizás, que viéndolo los ignorantes trabajar en estos motivos, crearon el rumor de que trabajaba en la alquimia<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Así nos dice Affó que “Quisiera afirmarlo con testimonios de mayor autoridad; porque deducirlo exclusivamente a partir de similitudes observadas en su pintura, no me parece un argumento fiable, la mayor parte de las veces estas deducciones engañan. En efecto aunque Luigi Scaramuccia viendo que la pintura de “*Il Parmigianino*” participaban en gran medida con la *maniera* de Rafaello, demostró creer que uno y otro se hubieran conocido, y que Mazzola fue muy querido por Rafaello: y ciertamente debe tenerse en cuenta que fue tras la muerte de Rafael cuando “*Il Parmigianino*” se pasó a Roma, por consiguiente nunca jamás se vería con aquel célebre maestro”. Véase, Affó, nota 56, p.101

<sup>9</sup> “No sólo no pudo organizar su salida de la ciudad ya que Roma fue asaltada de improviso y ni siquiera se percató del feroz asedio. Estaba inmerso en los últimos toques de la *Bussalina*, cuando rebasaron la muralla, una vez tomada Roma las tropas entraban en cada casa. La atención, que ponía en su trabajo, no le permitió oír ni el ruido de la artillería, así como tampoco a la muchedumbre y los gritos de las milicias, hasta el punto que en la misma casa, donde habitaba, entraron los enemigos, y registrando todos los lugares de la casa, accedieron al lugar donde él estaba pintando”, Véase, Affó, p. 119

<sup>10</sup> Véase Affó, p. 135

Acaso lo más interesante de este pasaje es que Affó emplea la palabra “claroscuro” conforme al significado vasariano; es decir, desautoriza la información que contempla Vasari en sus *Vidas* pero no puede dejar de aplicar su teoría estética.

Ireneo Affó desarrolló una teoría del arte sensiblemente moderna, comulga con la concepción vasariana de la historia del arte en tanto *mejora progresiva y acumulativa desde los inicios del Renacimiento toscano hasta Miguel Ángel*; así como con el género biográfico<sup>11</sup>. Ireneo Affó analiza la producción plástica de Il Parmigianino, pinturas y grabados, conforme a una idea evolutiva y progresiva del Arte y da continuidad a la teoría del arte de Vasari, como se pone de manifiesto a través del concepto de *disegno*. El profesor Montijano observa que el concepto *disegno* es uno de los más complejos del vocabulario vasariano, y la expresión artes del diseño resulta del desarrollo de este concepto<sup>12</sup>. Affó, como Vasari, concibe el dibujo como el origen común de las tres artes visuales, el dibujo es la esencia de la que parten tanto la arquitectura como la pintura y la escultura respectivamente. En suma, *disegno* vendría a ejercer a modo de idea o arquetipo que será ejecutado. Pero además de esta acepción, Vasari también empleó el vocablo *disegno* para referirse a la representación o imagen contorneada, lineal, trazada, cuya ejecución exige habilidad, destreza y profesionalidad representada conforme a la mimesis. Es la esencia de la obra de arte. Vasari no puede concebir el arte como no figurativo o abstracto; el dibujo o contorno se concibe en Vasari como el vehículo que hace posible que los elementos de la naturaleza, mimetizados o copiados, participen de la esencia, de la armonía de la naturaleza en sí. El *disegno* sería concebido por Vasari como las letras, vocales o consonantes, el dibujo garantiza la dialéctica en una doble dirección. Por un lado unifica códigos, es un mínimo común múltiplo de la arquitectura, escultura y pintura; pero a la vez sintetiza el alma creadora del artista.

El Padre Affó analiza desde un punto de vista formal la evolución de la *maniera* de Il Parmigianino, también coincide con Giorgio Vasari a la hora de considerar la individualidad de cada artista, de tal forma que se hace necesario conocer la personalidad de cada individuo creador para poder acceder a su obra; no obstante, a diferencia de Vasari, Affó prescindió de toda ilustración, de tal forma que no nos vamos a encontrar ni siquiera los retratos que Vasari integró en la edición de las *Vidas* de 1568<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Juan María Montijano, *Las fortunas críticas de Giorgio Vasari* en Eva March, Carmen Narváez, (eds.) *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012, p. 142.

<sup>12</sup> Montijano, *Disegno en Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga. Universidad de Málaga: Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2002, pp. 118-147.

<sup>13</sup> Alessandro Nova, Vasari i el retrat en March; Narváez, C. (eds.) *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012, pp.13-57.

El cuadro, que se conserva en la Anunciación, este sí corresponde a Parmigianino, dada la grandiosidad de sus figuras, y por la cabeza del Beato Bernardino, que al ver sus ojos se reconoce fácilmente que ha sido tomado del natural. Entonces cómo es que alguno pudo justificarlo como una copia, y no original por verlo pintado sobre tela, y no sobre tabla, como parece que insinúan las palabras del Vasari. Nos parece lícito poner fin a este obstáculo suponiendo que Vasari se refiere a la pericia del artífice de la obra, antes que al fondo sobre el que habían dispuesto los colores. Más aún, porque la voz tabla se utilice, generalmente, para referirse a un cuadro pintado, francamente este aspecto no nos parece suficiente para generar duda sobre la originalidad de nuestra pintura, como cualquiera puede comprobar. Veamos los proyectos que para esta obra hizo Il Parmigianino, después de haber visto trabajar a Correggio<sup>14</sup>.

De estas líneas se interpreta que Affó también toma en consideración el significado de *quadri* en Vasari, y afirma que este vocablo en las *Vidas* de Vasari se refiere a una tabla; pero, justamente, Affó insiste en aclarar que no necesariamente el soporte lienzo implica que estemos ante una copia. Debemos tener presente que, en esta ocasión, como en pocas, Affó basa su argumentación en el método del conocedor –del que en otras líneas nos decía que desconfiaba–; pero también es de recibo tomar en consideración que Affó está argumentado sobre la producción de *Il Parmigianino*, una obra que conoce en profundidad. Por tanto, valoramos que, de acuerdo con esta reflexión, de Affó, en la producción de *Il Parmigianino* no necesariamente las obras auténticas, de mano del pintor, se limitan al soporte tabla y las copias al soporte lienzo. Es más, para comprender el concepto de autenticidad y obra original en *Il Parmigianino*, se hace imprescindible el concepto de *disegno* en la teoría del arte de Ireneo Affó.

No se preocupó menos por la invención y la composición de sujetos; porque, tal y como ponen de manifiesto sus *disegni*, no se contentaba con sus primeras fantasías, a pesar de que eran hermosas y novedosas, sino que cambiaba hasta que el resultado fuese juicioso y loable. Prueba de ello son los tres *disegni* que preparó para pintar el Adán en la Steccata, los cuales han sido recientemente incisos en Bolonia por el Señor Francesco Rosaspina desde los originales, que se admiran en la colección del Señor Massimiliano Gini, para ver que estuvo minuciosamente buscando las más admirables actitudes en las figuras que debía representar (....) Los pintores pobres de ingenio, aquellos que componen cuando les conviene alguna historia, no tratan de realizar la obra si no es a partir de una serie de estampas ante sus ojos, de las que extraen sus pensamientos, y la mayor parte de las veces copiándolas servilmente, estos pintores se exponen a dar a conocer sus robos, así como a evidenciar que no participan del Arte. Los *disegni*, los papeles, y las estatuas deben sin embargo encontrarse en

---

<sup>14</sup> Véase Affó, p. 115

el gabinete de un buen pintor, pero de la misma forma que los libros están presentes en el estudio de un literato, es decir para formar el buen gusto, llenar la mente de conocimientos y ensimismar la imaginación, y no para transcribirlos y recopilarlos. *Il Parmigianino* observaba atentamente la belleza de las antiguas estatuas, contemplaba las cosas de su amadísimo Rafael, algunas incluso las copiaba para ejercitar su mano, así como también se hizo con una colección de grabados, que de las obras del mismo hizo el celebre Marcantonio; pero cuando trataba de hacer un cuadro, quería que este fuese del todo nuevo, y verdaderamente a partir de su pensamiento<sup>15</sup>.

Resultan especialmente interesantes las anotaciones que Ireneo Affó hace sobre las pinturas que pudo contemplar a través de sus viajes, este es el caso de la tabla que hacia 1529 estaba expuesta en la capilla de los Giusti en Bolonia (Italia). De esta obra Affó hace un seguimiento documental, bibliográfico y crítico hasta 1782, alude al contrato de la obra, expone un episodio extraído de la literatura artística que narra el interés de los Carracci sobre esta tabla, comenta las argumentaciones del crítico de arte Filippo Titi, trata de documentar la obra en la colección del Condestabile Colonna, toma en consideración las indagaciones del académico Ascoso<sup>16</sup>...

“ y verdaderamente para llegar a ser el gran hombre que llegó a ser, era necesario para Il Parmigianino ver Roma, y allí observar los primeros prodigios del arte, y hacerse heredero del gusto y la gracia del más excelente pintor que jamás dio la naturaleza, Rafael, muerto hacía poco aún joven, no le debía resultar nimio, y un fuerte impulso le llevó a trasladarse al alma de la ciudad, donde aquel genio sublime había sido inconfundible”<sup>17</sup>.

Ireneo Affó teoriza en torno a los conceptos de genio, *maniera*, *disegno*, *grazia*... Affó toma partido en el debate de la Historia del Arte de finales del siglo XVIII, acaso propone a *Il Parmigianino* como un *genio* y de ahí su evidente interés hacia noticias que evidencian que el arte del *disegno* afloró en Francesco Mazzola *Il Parmigianino* de forma natural y a corta edad,

---

<sup>15</sup> Véase Affó, p. 30

<sup>16</sup> “Esta bellísima tabla adornaba ya la iglesia en el mes de agosto de 1529 como pone de manifiesto el señor Marcello Oretti. Al año siguiente Giammaria Giusti erigió una Capilla en dicha iglesia, para este fin obtiene de las monjas la tabla en cuestión a cambio de una casa del monasterio contigua valorada en quinientas liras boloñesas (siendo testigo de dicho contrato Ludovico Carrari y Gentile Poeti del día 8 de abril), y la coloca en la capilla mencionada. Ahora la iglesia está remodelada, no hay capillas, pero el altar está decorado con tal tesoro del que todavía tienen el derecho los señores Giusti, en la casa de ellos ( habiendo sido intervenidas las obras de la iglesia) yo puede contemplarlo de cerca el 27 de abril de 1782, en el regreso de mi viaje a Roma y Nápoles (...). Una copia grande al natural se ve en Roma en la Galería de su Excelencia el Condestable Colonna, y se muestra como original: esto no lo creen los entendidos, como el que hizo las anotaciones al Libro de Titi. Pero volviendo al original, dejó escrito el Académico Ascoso, que los Carracci andaban detrás de esta tabla...” Arjones, *Op.cit.*, p. 125

<sup>17</sup> Véase, Arjones, p. 110



aunque sin duda en sus años de aprendizaje junto a Correggio mejoró y perfeccionó su arte: “en torno al año decimocuarto representó sobre tabla el Bautismo de Jesucristo, que fue muy admirado. Al contemplar esa pintura no se aprecia aún que *Il Parmigianino* hubiera conocido la *maniera* de Correggio; en cambio se evidencia toda *grazia* y hermosura, donde su única maestra fue la naturaleza”<sup>18</sup>.

Ireneo Affó, *a priori* descarta el método del conocedor tan empleado por Vasari y la tradición, porque asume que los juicios sobre arte deben ir avalados por datos objetivos, de ahí que la Vida del *graziosissimo* Francesco Mazzola ofrezca referencias de archivo con las que documenta la fecha de su nacimiento, la firma de sus contratos<sup>19</sup> ... Alude a documentos de archivos de notarios, transcribe contratos de obras; informa sobre la localización de obras de *Il Parmigianino* y particularmente detalla la ubicación de pinturas que él mismo pudo ver a lo largo de sus viajes; transcribe inventarios ... Por tanto, no sigue literalmente el método de Vasari desde el momento en que su hilo conductor es ofrecer un testimonio validado, contrastado con la bibliografía existente, antes que basado exclusivamente en su juicio y el de sus contemporáneos. Ireneo Affó es positivista, prioriza las pruebas documentales pero no por ello su obra está a expensas de conclusiones, muy al contrario, así cuando aborda la cuestión del canon en la obra de *Il Parmigianino*, la excesiva esbeltez que algunos ponen en tela de juicio, el Padre Ireneo Affó tomo en consideración referencias de Adamo Chiusole, Algarotti, Rafael Mengs y Mariette, para finalmente afirmar: Desde mi punto de vista, Mazzola es uno de esos hombres raros que se permiten ciertas licencias sin que ello suponga un defecto: “estas licencias marcadas, por así decirlo, líneas casi invisibles, son insignificantes, y tan solo intentan identificarlas para imitarlas”<sup>20</sup>.

En suma, Schlosser en la *Literatura artística* (1924) incluyó a Ireneo Affó en la bibliografía de la *Literatura local italiana de la región de la Emilia Romagna*. Esta adscripción se explica porque

---

<sup>18</sup> Véase, Arjones, p.101.

<sup>19</sup> A modo de ejemplo, extractamos un fragmento de la exhaustiva relación de documentos e información que Affó ofrece sobre el contrato de Il Parmigianino para los frescos de la Iglesia de la Steccata: “No tardó en aceptar el encargo, y presentó el *disegno* con la Coronación de la Virgen María acompañada de ángeles, conservado en el Archivo de esta Ilustrísima Comunidad, y grabado al aguafuerte con su única diligencia por el Señor Benigno Bossi, e hizo probablemente los bocetos de todo lo restante, el día 10 de mayo de 1531 según escritura de Benedetto de Bono acordó realizar toda la obra por la merced de cuatrocientos escudos de oro, y entregarla terminada en dieciocho meses, es decir para el 10 de noviembre de 1532, recibiendo por anticipado de los comitentes doscientos escudos. Detalla a través de notas a pié de página: El contrato esta firmado por el Notario di Bono; pero no se aprecia bien la fecha, y el contenido de otras dos escrituras de 1535 27 de septiembre, y 1544 19 septiembre. En este último especialmente se lee: *cum rerum fuerit quod alias q. D. Franciscus de Mazollis Parmen. Pinctor conduxerit e reverenda Confraternitate, seu Magnificis Dominis Confratribus agentibus venerande confraternitatis D. S. Marie della Steccata Civitatis Parme, ad pingendum fassiam cum lacunariis, frixio, subfaxis y nicchia capelle Magne ecclesie seu oratorii dive virginii pro pretio y mercede scutorum quatuorcentum auri.*

<sup>20</sup> Véase, Affó, p. 113.

desde el siglo XV la literatura local italiana, a través de obras como *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, de Filippo Villani; *Comentari* de Lorenzo Ghiberti se venían incluyendo referencias, reflexiones sobre la producción de los artistas del lugar. Efectivamente, Ireneo Affó puede ser valorado en el marco de la literatura local, pero siempre que se priorice que, más allá del criterio topográfico, en la obra de Ireneo Affó, como hemos puesto de manifiesto, se enuncia una teoría del arte y se renueva un método histórico-artístico: el de las vidas. En este sentido apreciamos que es el momento de rebasar la clasificación propuesta por Schlosser en su *Literatura artística* cuando incluyó a Ireneo Affó en la literatura local<sup>21</sup>. Acaso Schlosser no valoró que efectivamente el Padre Affó trabaja, referencia, *Le finezze dei pennelli italiani* de Scaramuccia (1674), Malvasia, Mengs... Es más, el método de Affó en *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino* nada tiene que ver con la literatura local italiana. Este aspecto nos lleva a pensar que, en el mejor de los casos, cuando Schlosser adscribe a Ireneo Affó a la literatura local y no a la literatura artística del manierismo, aunque tiene la referencia de *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino* no ha profundizado sobre esta obra; acaso, confunde *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino* con esta otra obra del Padre Affó: *Il Parmigianino servitor di piazza. Dialogo tra il Conte di Monlupo, Arnaldo suo ajo, e Frombola da Parma*, que comienza así:

Conde de Monlupo: Sí, finalmente también en Parma.

Arnaldo: Sí, podremos ver las pinturas del famoso Correggio, por las que muchos extranjeros hacen el viaje hasta aquí,...<sup>22</sup>

Sin duda, Ireneo Affó escribe la *Vida del graziosissimo Francesco Mazzola ...* reconstruye la vida de *Il Parmigianino* porque asume que su *maniera* evoluciona conforme avanza su vida así por ejemplo cuando se refiere a los *Desposorios de Santa Catalina para la Iglesia de San Pedro*, recoge textualmente las palabras de Vasari con las que nos viene a decir que la *maniera* evoluciona conforme la vida, detalla su aprendizaje con Correggio, su análisis de la producción de Rafael Sanzio, ... pero siempre partiendo del concepto estético de “genio”, argumento en el que comulga ampliamente con Vasari: *obra no propia de un principiante, y joven; sino de un*

---

<sup>21</sup> Julius van Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 489.

<sup>22</sup> Affó, “ *Il Parmigianino Servidor de plaza*, 1794, p.5. En estos momentos estamos ultimando la *Primera edición traducida al español, anotada y comentada de Il Parmigianino Servidor de Plaza por Aurora Arjones Fernández*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, p. 25 [en prensa].

*maestro, y viejo*. En estas palabras de Vasari se interpreta un principio estético propiamente manierista que expresa la destreza, el saber hacer del artista sin que ello le suponga esfuerzo<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Este aspecto se ha querido poner en relación con el *non finito*, con la pincelada abocetada que “Il Parmigianino” emplea para representar, principalmente, a San Jerónimo y el crucificado que porta, en la tabla y en el lienzo de *la Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos*. Véase, *El valor histórico-artístico del lienzo con la Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos de “Il Parmigianino”*, pp. 36 y ss.