

APROXIMACIÓN PSICOBIOGRÁFICA A LA FIGURA DE NICCOLÒ PAGANINI

Fernando Jiménez, Antonio Pérez, Federico Bini, M^a José Buatas, José Manuel Granada, Beatriz Monterde, Sheila Tomás, Noelia Edo, Teresa Puyuelo, Sara Almazán, Ana Cristina Zurita.

RESUMEN

Análisis psicobiográfico del artista italiano del Renacimiento Niccolò Paganini, considerado uno de los violinistas más virtuosos que hayan existido. La originalidad en las composiciones, la intensidad en sus interpretaciones, su capacidad de improvisación y sus características físicas, le permitieron alcanzar notas en el violín nunca antes realizadas, asombró a sus contemporáneos, generando gran expectación en su momento y permaneciendo como figura de referencia en el estudio del violín. Para poder realizar este análisis creemos conveniente utilizar como marco de referencia sus hitos biográficos (que pueden ayudarnos a explicar ciertos comportamientos o a intentar comprender la razón de estos) y las características de su obra musical (que nos pueden ayudar a revelar características de su personalidad), así como de la influencia que tuvo en su tiempo y en la posteridad, intentando evitar el halo de misterio y el gran número de anécdotas, ciertas o no, que rodean su figura.

PALABRAS CLAVE: Paganini, interpretación, psicobiografía, musica, mito.

ABSTRACT

This is a psychobiographical analysis of the Italian Renaissance artist Niccolò Paganini, considered one of the most virtuous violinists who ever lived. The originality in his compositions, the intensity in his interpretations, his ability to improvise and his physical characteristics allowed him to reach notes on the violin not previously performed, to the wonder of his contemporaries, generating great excitement at the time and transforming him in a reference figure in the study of the violin. In order to accomplish this analysis we have thought that a proper way of dealing with it was to use as a framework the biographical facts (which may help explain certain behaviors or try to understand the reason for them) and the characteristics of his musical work (which can help reveal character traits) and the influence he had in his time and in posterity, trying to avoid the mystery and the large number of stories, being them true or not, that enclose his figure.

KEY WORDS: Paganini, interpretation, psychobiography, music, myth.

Fernando Jiménez, médico psiquiatra; Antonio Pérez, pianista; Federico Bini, cantante; M^a José Buatas, psicóloga clínica; José Manuel Granada, enfermero especialista en salud mental; Beatriz Monterde, dietista; Sheila Tomás, técnico auxiliar de farmacia; Noelia Edo, médico de atención primaria; Teresa Puyuelo, psicóloga; Sara Almazán, cantante; Ana Cristina Zurita, maestra de música.

APROXIMACIÓN PSICOBIOGRÁFICA A LA FIGURA DE NICCOLÒ PAGANINI

1. PREÁMBULO

Niccolò Paganini fue uno de los violinistas más sobresalientes del Romanticismo, por su gran virtuosismo y la complejidad de algunas de sus composiciones.

Su figura siempre estuvo rodeada de leyenda. Por su aspecto físico (feo, pálido, excesivamente delgado, de grandes manos...) y sus condiciones innatas de flexibilidad, que le permitían realizar “extraños” movimientos para alcanzar sonidos antes inalcanzables, en la época se relaciono su virtuosismo con artes demoníacas (Sperati y Felisati, 2005)

Eran numerosos los rumores y las anécdotas (Puigbó, 2008) en algunos casos alentados por el artista, que supo sacar provecho de este aura de misticismo preparando la atmósfera de sus conciertos, sus llegadas al teatro, y sus exhibiciones, preparándolas para distinguirlas del resto y creando un personaje de gran fama, por el que se pagaban grandes sumas por ver sus actuaciones. La fascinación por tratar de dar una explicación a su virtuosismo es tal que ha llegado a nuestros días, y a través de los comentarios del momento y de las cartas a su médico personal se cree que pudo padecer una enfermedad del tejido conjuntivo, el Síndrome de Marfan o la mutación de Ehlers Danlos, que le proporcionaron una gran laxitud a sus extremidades y en particular, a sus dedos (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008).

Lo cierto es que Paganini supo acondicionar sus características biológicas y sus circunstancias personales, así como las de su momento histórico, a su favor, y que fue un genio que influencio el arte del violín.

Nosotros, como en anteriores ocasiones, hemos querido realizar una aproximación biográfica de una manera objetiva, que nos permita adentrándonos en la persona sin influenciarnos en exceso por el personaje, concentrándonos en los puntos vitales que creemos pudieron haber resultado relevantes para el desarrollo de su obra así como para comprender la psicopatología de su personalidad.

2. DESARROLLO BIOGRÁFICO

Niccolò Paganini nace en Génova, el 17 de octubre de 1782. Uno de los seis hijos de Antonio Paganini, empleado porteador, aficionado a la música, que tocaba modestamente la mandolina y el violín, y Teresa Bocciardo, una mujer sencilla y sugestionable, también aficionada a la música. Aunque vivían en un barrio popular, los Paganini podían ser considerados pequeños burgueses, un tanto excéntricos (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008).

Niccolò es un niño delicado y sensible, propenso resfriados y las bronquitis repetidas. Ya desde su más tierna infancia pasará por diversas enfermedades.

Con 7 años, una vez repuesto de la escarlatina que también padeció, el padre lo inicia en el estudio primero de la mandolina y más tarde del violín.

En 1792 Antonio, reconociéndose incapaz de poder impartir verdaderas lecciones al hijo, confía sus enseñanzas a profesores, comenzando con un buen violinista de teatro, Giovanni Cervetto. Con 12 años Niccolò, siendo alumno de Giacomo Costo, toca ya en ambientes sacros y en funciones. Su primera exhibición en la iglesia de San Filippo obtiene excelentes críticas, y en la segunda exhibición, en la iglesia de Nuestra Señora de Viña, sorprende al público por su gran destreza y maestría.

En uno de estos conciertos Paganini conoce al marqués Giancarlo di Nero, que se convierte en su mecenas (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008; Gelinek, 2009).

En 1795 Paganini escribe catorce variaciones del tema de la Carmagnola, un canto revolucionario francés, presentadas en un concierto para recaudar el dinero necesario para trasladarse a Parma a recibir lecciones del profesor S. Rolla, que le aconseja que aprenda el contrapunto del maestro Ghiretti, ya que él dice no tener nada que enseñarle (Gelinek, 2009).

El año transcurrido en Parma incluye, además del estudio, conciertos en las residencias estivales de los soberanos en Colorno y Sala Baganza y en el teatro real de la ciudad. Allí sufre una grave pulmonía y lo curan con sangrías, que lo único que consiguen es debilitarlo más, así que vuelve a Génova para convalecer en una villa del abuelo paterno en el campo, donde se dedica absolutamente al estudio y a la composición (Puigbó, 2008).

En noviembre de 1796 el marqués Di Nero organiza en su casa de Génova un concierto en honor a Giuseppina Bonaparte, donde actúa Paganini. Un año más tarde se instaura un nuevo gobierno en Génova, bajo influencia francesa. Las tropas napoleónicas llegan a la ciudad, Paganini se muestra proclive y se relaciona con la corte, en la que da conciertos, por eso, en el asedio de la ciudad de Génova, en 1799, se refugia junto a su familia en la casa del abuelo paterno en el campo de Romairone (Puigbó, 2008).

Ante este ambiente bélico, Paganini decide buscar lugares más tranquilos y realiza, acompañado por su padre, una gira de conciertos en la Toscana con gran éxito. Es en este viaje donde, tras haber empeñado el suyo por deudas en el juego, un aficionado le regala un violín, el Guarnieri di Gesù que le acompaña en todas sus audiciones, el denominado *Il Cannone*¹ (Miranda, Navarrete y Zúñiga 2008; Puigbó, 2008).

Después de esta gira, con 19 años, se pierde su pista durante cuatro años. Hay quién dice que el retiro es debido al amor por una dama de la alta sociedad, otros que quiso desvincularse de la actividad musical y dedicarse a la agricultura. Lo que parece cierto es que durante este período Paganini aprendió a tocar la guitarra (Puigbó, 2008).

Reaparece en 1804, siendo nombrado primer violín de la República de Lucca, en la corte de Elisa Baciocchi, hermana de Napoleón. Toca junto con su hermano Carlo. En 1809 la corte se traslada a Florencia, pero, tras un incidente banal, Paganini se aleja definitivamente de ella e inicia una gira de conciertos por Italia, con gran éxito, en los que busca impresionar a su público con su técnica, llegando a imitar sonidos de pájaros y otros instrumentos, si bien hay quien critica esto acusándolo de payaso y charlatán (Puigbó, 2008).

Es una etapa vital de promiscuidad, en la que contrae la sífilis, comenzando a correr falsas historias sobre el músico y lo demoníaco como explicación a su portentosa técnica. Paganini tendrá numerosas amantes, pero ninguna relación estable, salvo Antonia Bianchi, con la que tendrá un hijo, Aquiles. Esta relación dura cuatro años. (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008; Puigbó, 2008). Conoce a importantes músicos de la época, como Gioacchino Rossini, e inicia correspondencia con el abogado Luigi Guglielmo Germei, el que será su único amigo de confianza (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008; Puigbó, 2008).

En 1817, con 35 años, es invitado a actuar en Viena, pero sus condiciones de salud precarias le impiden acudir y lo aplaza hasta 1828. Más tarde va a Praga, le acompaña Antonia Bianchi que se exhibirá como cantante. En este período se separa, y obtiene la custodia de Aquiles.

Durante 1829 realiza una gira por Alemania donde conoce a personalidades como Schumann, Clara Wieck, Spontini. En 1831 se traslada, siempre con Aquiles, a París, para una serie de conciertos y de allí a Londres.

¹Cannone: cañón en italiano, en alusión a la potencia del sonido del violín así denominado.

Es en París donde le trata el Dr. Bennati, quien lo describe como delgado, pálido, de barbilla prominente y boca hundida, debido a la pérdida dental, cabeza grande con cabello negro y descuidado, tórax estrecho y hombro izquierdo más elevado, laxitud en sus articulaciones y ligamentos que le proporcionan gran flexibilidad en sus manos, de tamaño normal. Esto último descrito como trastorno hereditario del tejido conectivo. También cabe la posibilidad de que padeciese tuberculosis pulmonar y algún episodio de hemoptisis. A esto hay que añadir molestias intestinales y estomatitis derivadas del tratamiento mercurial de la sífilis de su juventud (Sperati y Felisati, 2005).

Después de un incidente con una de sus amantes en Londres, con escándalo mediático, vuelve a Italia, donde da otra serie de conciertos aunque de menor éxito. En 1835 la duquesa de Parma, viuda de Napoleón, le invita a participar en la comisión artística del Teatro Ducal para crear una Orquesta y una Academia de Parma. A pesar del interés en el proyecto, Paganini se ve obligado a abandonar el proyecto por las continuas intrigas y obstaculizaciones a su trabajo (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008; Puigbó, 2008).

En 1837 intenta una nueva gira, sin el éxito esperado. A su vez participa en la fundación en París del Casino Paganini, empresa que fracasará con importantes repercusiones para él.

Empeorada cada vez más su precaria salud, vuelve a Génova durante un corto período de tiempo para instalarse definitivamente, junto a su hijo, en Niza, donde se ve afectado por una afonía debida a una tisis laríngea, consecuencia secundaria de la sífilis que padeció en su juventud. Su único modo de comunicación es a través de notas escritas o a través de su hijo que le leía los labios.

Muere el 27 de mayo de 1840, pero debido a los rumores que lo describen como antirreligioso y lo relacionan con espíritus demoníacos, así como el incidente último de su última confesión en la que el cura sale horrorizado de su casa (su aspecto decrepito y la rumorología contribuyeron a ello) por lo que no recibió la extremaunción, hacen que el obispo de Niza le niegue el funeral y la sepultura. Su cuerpo fue embalsamado y conservado en casa, hasta que en 1930 la Iglesia autorizó su sepultura en el cementerio de Parma, dónde todavía hoy reposa. (Miranda, Navarrete y Zúñiga, 2008; Puigbó, 2008).

3. COMENTARIO MUSICAL DE SU LEGADO

Más allá del valor cualitativo de su obra e incluso de su figura como intérprete, Paganini puede definirse como un multiplicador de estímulos, a modo de un efecto acción-reacción sobre los músicos de su tiempo. Tal fue la magnitud de este principio que tuvo translocaciones temporales hasta bien avanzado el siglo XX, destacando las personalidades de Schumann, Liszt, Brahms, Rachmaninov o Lutoslawski.

La creatividad fuera de todo estilo, alejada de las convenciones del momento, bordeando el Biedermeier y el Clasicismo e intuyendo el sentimiento romántico, hizo que las partituras de Paganini sedujeran por la innovación en la melodía y la armonía, sus constantes e inesperadas modulaciones y series o su forma musical asentada en la variación más que sobre la estructura de sonata, todo ello potenciado por un sentido rítmico pleno de energía.

Pero no cabe duda que en la fuerza expresiva de su interpretación es donde convergen las opiniones más dispares: Moscheles, Heine, Mendelssohn, Spohr, Berlioz. *Los tempi*² extremos, la incorporación

²Tempi: plural de Tempo (palabra italiana que se refiere a la indicación escrita al inicio de un fragmento musical, encima del pentagrama, para orientar al intérprete sobre la velocidad, el estilo y la expresión que debe utilizarse durante la ejecución).

de recursos virtuosísticos nuevos nunca imaginados con anterioridad, las posibilidades tímbricas desconocidas hasta entonces, cautivan a los músicos, mucho más que su áurea de misterio y culto al genio que, sin embargo, le condujo al más alto éxito social. Tras asistir a un concierto de beneficencia ofrecido por Paganini en la Opera de Paris en 1832, Liszt escribe una carta a su amigo Pierre Wolff donde manifiesta su gran impresión y asombro por la música y la ejecución del violinista genovés. El mayor interés de este documento radica en las referencias técnico-musicales descritas por Liszt: fascinación por los constantes cromatismos expresivos, sucesión de séptimas disminuidas, progresión de acordes a cuatro voces con una o más voces generando la escala cromática, paralelismos por sextas descendentes, superposición de escalas hexátonas (Abbadò, 1935; Borer, Moretti, Sorrento, Termanini y Volpato, 2004).

Conociendo las características que desarrolló Liszt como compositor, es fácil reconocer la influencia de Paganini sobre su estilo, en especial, en el uso de la séptima disminuida como fuente de estructura armónica y recurso expresivo y en el tratamiento del cromatismo como sostén de la armonía, superando la relación de triadas funcionales omnipresentes.

Otro aspecto novedoso en la obra de Paganini es la búsqueda de nuevas posibilidades tímbricas, algunas bien conocidas, como la imitación de los sonidos de la naturaleza, de la vida cotidiana o de otros instrumentos, especialmente la trompeta y la guitarra. Precisamente la guitarra fue siempre una fuente de inspiración para él, por tratarse igualmente de un reconocido virtuoso de la misma. (Abbadò, 1935; Cresti, 2012).

En cuanto a los aspectos estructurales, cabe mencionar que la forma musical en la que se muestra más cómodo es la sonata monotemática, forma representativa del siglo XVIII, en desuso en su época. La utilización de un único tema permitió al compositor-intérprete lucir su gran virtuosismo instrumental y gracias a la variación rehuyó de grandes complejidades en lo relativo a la estructura de la obra. La utilización de un material temático simple y sobrio añadió también una mayor libertad a su fantasía creativa y a una exploración sistemática del cromatismo. De hecho se pueden encontrar séptimas disminuidas, novenas menores, segundas aumentadas, sextas italianas y alemanas, segundos grados rebajados, acordes disminuidos descendientes cromáticamente y una abundante utilización de escalas cromáticas simples y dobles (Borer, Moretti, Sorrento, Termanini y Volpato, 2004).

Pese a todo lo expuesto, y a su extensa producción, no sería extraño reducir toda ella a una sola obra: sus Veinticuatro caprichos para violín solo.

Algunos de ellos, como el sexto, rebosan imaginación armónica y un gran equilibrio sonoro, pero, sin duda es el número veinticuatro el que tuvo una incidencia única en la historia de la música, sólo comparable al tema de la Folia entre los siglos XVI al XVIII.

Al margen de versiones de grandes violinistas, de músicos de otras disciplinas y sin contar las obras de Friedman o Szymanowski, existen cuatro partituras, variaciones del tema de dicho capricho, que son conocidas y reconocidas por su enorme categoría:

- Estudio nº 6 de los Six Grandes Études de Paganini s.141, de Franz Liszt
- Variaciones sobre un tema de Paganini opus 35, de Johannes Brahms
- Rapsodia sobre un tema de Paganini opus 43, de Serguei Rachmaninov
- Variaciones sobre un tema de Paganini, de Witold Lutoslawski

El hecho de que cuatro grandísimos compositores escogieran el tema del Capricho 24 para hacer obras maestras indica la intensidad y concentración expresiva que presenta.

Efectivamente, es la peculiaridad de su conformación rítmica y armónica, por encima de la dificultad técnica que exige su ejecución, lo que lo adecúa excepcionalmente a diferentes y múltiples desarrollos. Mucho más, cuando el propio tema no es sino la proyección de una célula melódico-rítmica presente en el primer compás.

El acercamiento al tema difiere grandemente entre Liszt y Rachmaninov o Brahms y Lutoslawski.

Así, mientras Liszt en su último estudio dedicado a Paganini realiza una transcripción-recreación del capricho que cabe considerar como fiel, hasta el punto que podría reflejar magistralmente en el piano la proyección de la obra violinística original, Rachmaninov realiza un acercamiento menos riguroso. De hecho, su intención original parece ser homenajear al propio Liszt. En cualquier caso, por tratarse de una obra concertante instrumentada para gran orquesta, el genio de Rachmaninov capta perfectamente la naturaleza tímbrica del carácter paganiniaco al tiempo que su forma variación le hace explorar con el máximo talento las tonalidades, inversiones, mutaciones o alteraciones armónicas de los famosos dieciséis compases.

Por su parte, Brahms crea una de las obras cumbres de la técnica pianística de todos los tiempos. Sin duda, el convivió en el ambiente donde el Paganini supervirtuoso fue referencia por decenios. Su amistad con Schumann posiblemente acentuara todavía más esta inclinación. En sus dos cuadernos de variaciones, explora todos los recursos técnicos del piano del XIX, utiliza más un concepto que un tema musical, hasta el punto que deja entrever al otro Brahms, capaz de competir con éxito ante los multiplicadores de efectos del momento, para aunar la sobriedad de su carácter con la más audaz escritura instrumental. Otra es la posición adoptada por Lutoslawski, quien prefiere centrarse en la célula del tema para componer lo que podría considerarse como una actualización del capricho. De esta manera, su actitud es más literal y el gran interés de su obra para dúo pianístico consiste en el lenguaje utilizado en pleno siglo XX, lo que demuestra tal vez el rasgo más acentuado de Paganini: su atemporalidad.

4. INTERPRETACIÓN PSICOBIOGRÁFICA

El curso de la vida de Niccolò Paganini nos arroja datos que permiten acercarnos a su psicobiografía y explicarnos sus percepciones, emociones y conductas que, en cualquier caso influyeron decisivamente en su brillantez como músico.

Así, en la niñez, podemos observar la pobre relación afectiva con sus padres, cuyos intereses se centran primordialmente en las perspectivas del virtuosismo musical de Niccolò. Especialmente el padre, agresivo y perseguidor, coloca en el éxito artístico del hijo, la compensación y reparación de sus propias frustraciones. También es valorable el onirismo de la madre que describe un sueño, en el que un ángel le anuncia que su hijo será el mejor violinista del mundo.

Los complejos intercambios emocionales supondrán una difícil integración de la imagen interna del artista, lo que influirá en su precaria recepción y transmisión de afectos y se convertirá en un atentado incipiente al sentimiento del propio vale, en cuanto a que, desde esta época infantil, se considerará indigno de ser amado, circunstancia que abocara al egocentrismo como defensa ante la fragilidad del Yo.

Este aspecto del egocentrismo derivará, en etapas posteriores, en la reparación compensatoria de seguridad que le ofrece el violín, lo que por otra parte, agranda y agrava su mitomanía.

Los rasgos que enmarcan u necesidad de notoriedad, al mismo tiempo que evidencian sus conflictos de relación interpersonal y su impulsividad incontrolada se hacen patentes, en el plano musical en diversas manifestaciones conductuales:

- Afina solo y distanciado de los otros músicos de la orquesta, con los que tiene una pobre relación.

- Utiliza un Guarnieri, Il Cannone, porque la potencia de sonido de este violín garantiza una interpretación más efectista, aunque posee un gran número de instrumentos, tendiendo al almacenaje, con el que intenta neutralizar simbólicamente sus disfunciones conductuales y carencias afectivas.

- Manifiesta conductas bizarras e impulsivas. Así, a los 18 años, renuncia a una plaza de concertino en la orquesta de la república de Lucca –logro ambicionado previamente por él– porque

quiere ser solista. Más tarde se nega a interpretar un concierto compuesto expresamente para él por su amigo Berlioz porque “no me gusta”.

La relación con el dinero se enmarca en los planos simbólicos de retención/expulsión y poder/sumisión y en la ambivalencia del intercambio, expresiva de su difícil socialización.

- Así, a una sirvienta, devota de su música, que quiere acudir a un concierto, donde él interviene, le descuenta una cantidad del salario que le paga, para cubrir el importe de la entrada.

- Paradójicamente, se muestra excesivamente generoso con los amigos con los que comparte relaciones identificatorias de espejo o bien de carácter adictivo. En cuanto a la primera opción valoraríamos la importante suma de dinero que le prestó a Berlioz para estrenar su *Romeo y Julieta*. Con respecto a la segunda la prodigalidad de sus dispendios – compartidos con Rossini – en el alcohol, prostitución y juego. A este respecto en su época final, propicio la puesta en marcha de una Casa del Juego, expresiva de sus conductas histriónicas.

En cuanto a la esfera sexual, e independientemente de sus asiduas visitas a prostíbulos, convendría a remarcar la existencia de dos mujeres significativas en su vida: Ana M^a Bonaparte, hermana del emperador, su protectora, y Antonia Bianchi, madre de su hijo Achiles. Las relaciones con las mujeres están condicionadas por la indefinición sexual del sociópata, que no integra amor y sexo y por la irresolución del conflicto edípico. Coexiste, pues, la carga posesiva y pasivo dependiente, así como la necesidad de su afirmación masculina, condicionadas ambas por la decrepitud progresiva de su salud y de su apariencia física.

4.1. Conclusiones psicobiográficas.

Podríamos atribuir los rasgos de su personalidad a la sociopatía, personalidad antisocial o desequilibrio psicopático, con las características derivadas de la mitomanía (véase Freud, 1856-1938; Klein, 1921-57; Laplanche y Pontalis, 2004) que encontraron un notorio caldo de cultivo y expansión en la sociedad romántica en la que vivió.

Así podría entenderse su periplo final. Sufre un progresivo deterioro psíquico y físico que le lleva a la caquexia, lo que se acompaña de una desestructuración músculo-esquelética y la destrucción maxilar que le confiere un aspecto macabro.

Muere de un cáncer de laringe, atribuido al tratamiento de su trastorno sifilítico con compuestos mercuriales. Su cadáver seguirá un penoso y largo recorrido desde Niza a Génova y desde aquí a Parma, donde finalmente es enterrado, fomentando así la magnificación de su mito “diabólico”, que durante mucho tiempo acompañará y distorsionará la excelencia de su virtuosismo como músico.

Así pues, se ha tratado de realizar un acercamiento a la persona del artista y su psicobiografía, evitando los tópicos mitificados que abundan en la bibliografía sobre Paganini.

5. REFERENCIAS

- Abbadò, M. (1935). *Enciclopedia Italiana Treccani, Paganini Niccolò*. Recuperado el 19 de marzo de 2015 de [http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-paganini_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-paganini_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Borer, P., Moretti, M. R., Sorrento A., Termanini S. y Volpato, E. (2004). Cromatismo ed espressione delle passioni in Paganini [Cromatismo y expresión de las pasiones por Paganini]. En *Convegno internazionale Paganini divo e Comunicatore* (pp. 265-297). Genova, Italia.
- Cresti, R. (2012). *Lucca, Paganini e la chitarra* [Lucca, Paganini y la guitarra] *Il Rigo musicale* n. 49.
- Freud, S. (1856-1938). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 9ª Ed., 1996.
- Gelinek, J. (2009). *El violín del diablo* (1ª Ed.). Random House Mondadori.
- Klein, M. (1921-57). *Obras Completas*. Barcelona: Paidós, 1975.
- Laplanche, J. y Pontalis J.B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Miranda, M., Navarrete L. y Zúñiga G. (2008). Niccolò Paganini: Aspectos médicos de su vida y obra, *Revista Médica de Chile*, 136 (7), 930-936.
- Moretti, M. R. (2004) Genova al tempo di Paganini [Génova en la época de Paganini]. En *Atti del Convegno Internazionale di Liuteria* (pp.76-83), Genova, Italia.
- Puigbó, J. (2008). Niccoló Paganini, Virtuosismo y patología (1782-1840), *Gaceta Médica de Caracas*, 116 (1), 63-80.
- Sperati, G. y Felisati, D. (2005). Nicolò Paganini. *Acta Otorhinolaryngol Italiana*, 25, 125-128.