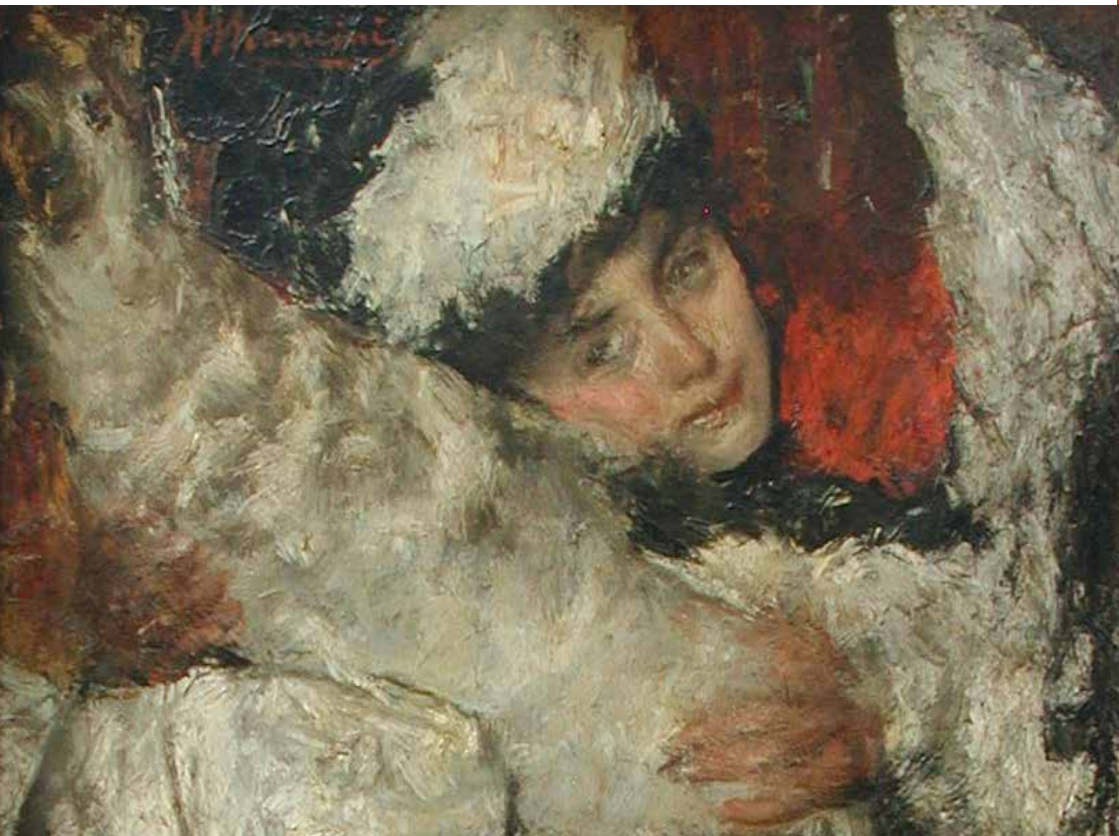




MUSEO DI ARTE ITALIANO



SULLE TRACCE DI...

**EL SISMO ANTONIO MANCINI
O LA CREATIVIDAD FÉRVIDA**

(Roma, 14 de noviembre de 1852 - 28 de diciembre de 1929)

Basta hojear los catálogos de los grandes museos del mundo, desde Roma a Nueva York, Buenos Aires a Londres y París a Lima, para encontrar inacabablemente el nombre de Antonio Mancini. Los cuadros del más talentoso retratista italiano del siglo XIX se encuentran en las pinacotecas, en las colecciones privadas y en las casas de subastas de arte internacionales: en Londres, Sotheby's o Christie's; en París, Drouot o Tajan; en Viena, Dorotheum. ¿A qué se debe esta fama? ¿Al hecho de que Antonio Mancini haya vendido numerosos cuadros? ¿Haya ganado premios internacionales? ¿O haya gozado del apoyo de tantos mecenas, razón por la que los demás pintores de la época lo envidiaban? Sin embargo, Antonio Mancini casi no aparece en las historias ni en las exposiciones revisionistas de la pintura europea del siglo XIX.

Artista precoz, Antonio Mancini, nacido en Roma, ingresa a los doce años a la Academia de Bellas Artes de Nápoles bajo la enseñanza de los maestros Domenico Morelli y de Filippo Palizzi. Simultáneamente, sigue su formación en las clases vespertinas de la Iglesia San Domenico Maggiore, donde traba amistad con Vincenzo Gemito. El maestro Morelli lo incentiva a estudiar la gran pintura napolitana del siglo XVII y así asimila perfectamente la lección del naturalismo de las iglesias napolitanas y museos de la ciudad. Sus producciones artísticas: dibujo y pintura asombran a sus maestros y compañeros, los cuales consideran que ha renovado la pintura napolitana.

Su obra se caracteriza por los temas del mundo, del circo, de los músicos, de los niños de las calles napolitanas puestos en escena en el taller. A los 16 años, debuta con una obra maestra *Lo scugnizzo o Terzo comandamento*. Se trata de un autorretrato de medio formato pintado sobre lienzo que representa el rostro de un adolescente cuya cabeza lleva una corona de hojas de parra verdes que, desde la Grecia antigua, es símbolo del dios Dionisio.

¿Este es un elemento puramente decorativo o tiene otro significado? Sabemos que *la vid* era un símbolo de vida que empieza a usarse junto con los primeros tiempos de la Iglesia que saca del agua la fuerza necesaria para que se elabore el vino: sangre de la Tierra. Mancini, pues, en *Lo scugnizzo* o *Terzo comandamento* retoma este elemento y vemos la figura de un adolescente desamparado que contempla los residuos de una fiesta mundana, cuya opulencia es insinuada solamente por los detalles de la naturaleza muerta que está fuera de su alcance.

En 1872, el artista expone dos cuadros en el Salón de París¹: *El último sueño* y *Niño escolar*, y a partir de esta fecha participará en las grandes exposiciones internacionales. Con solo dos estancias en París: en 1875 y entre marzo de 1877 y la primavera de 1878, su obra sigue marcada por su visita a la capital francesa. No por la pintura francesa en sí, pues Mancini sigue aferrado al realismo o verismo italiano, sino porque desde su llegada a París en 1875, por intermedio del músico y benefactor belga, Albert Cahen, se entrevista con el marchand d'art Goupil, y es este quien genera en el artista una pauta en su carrera, además de ocuparse de ella en su vuelta a Italia. Gracias a él, Mancini encuentra éxito en París y frecuenta a Degas, Boldini, Manet...

Por problemas de nervios y de depresión graves, regresa a Italia. Su salud mental se deteriora y queda internado por varios meses en el manicomio de Nápoles; sin embargo, no deja de pintar. A partir de 1883, se

1. El salón es una gran exposición anual donde solo muestran sus obras los pintores seleccionados por el Jurado de la Academia. Notemos que los artistas impresionistas como Pissarro, Manet, Degas, Sisley, Cézanne, Monet, Bazille, Renoir... fueron rechazados por el jurado de 1872. Estos artistas deciden crear su propio salón llamado el Salon des Refusés 'salón de los rechazados'. Tras esta exposición, que fue el origen del impresionismo (1874), se celebró la primera exposición impresionista oficial de la historia en el taller del famoso fotógrafo Nadar 35 Boulevard des Capucines (París).

instala definitivamente en Roma y recibe el mecenazgo de figuras importantes como Hendrick Willem Mesdag² o Daniel Sargent Curtis, primo del pintor John Singer Sargent³, quien declaró que Mancini «era el mejor pintor del mundo». Este lo incita a viajar a Londres, lo introduce en la alta sociedad británica y Mancini adquiere, con sus retratos, una fama que le permite vivir sin tener problemas pecuniarios. En 1908, regresa a Roma y firma un contrato con Otto Messinger, quien lo hospeda en el Palazzo Massimo alle Colonne; después, con el coleccionista de arte Du Chêne Vereche que le ofrece residir en la Villa Jacobini de Frascati hasta 1918. Se adapta a su nueva clientela y pinta, exclusivamente, retratos en atuendos del siglo XVIII o exóticos. Después de la Primera Guerra Mundial, su situación se estabiliza y alcanza la serenidad necesaria para trabajar. En los últimos años de su vida, participa en importantes manifestaciones italianas; por otro lado, la República de Italia reconoce su talento y lo honra al admitirlo en la Academia Real. Fallece el 28 de diciembre de 1929 y está enterrado en la Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio sull'Aventino.

2 Este pintor holandés comprará más de 150 obras de Mancini, muchas de las cuales están todavía en los grandes museos de Ámsterdam y de La Haya, y le mandará durante veinte años unos subsidios para que pueda mantenerse.

3 Pintor estadounidense nacido en Florencia. John Singer Sargent es uno de los mejores retratistas de su generación.

EL ENIGMA MUJER Y PLUMAS

La vida de Antonio Mancini se parece a su pintura: tumultuosa. Extrema pobreza, inestabilidad mental, una personalidad que oscila entre extrema timidez e indignación paranoica. Un método de trabajo que ha producido las más extrañas pinturas, las más conflictivas, las más controvertidas y también las más admiradas.

Mujer y plumas es, desde este punto de vista, esclarecedora. Un formato de tamaño mediano representa a una señora rodeada de plumas. Al acercarnos, es como si se encontrasen pulsiones contradictorias: idealismo académico, realismo crudo de una pintura social; pinceladas toscas y empastadas, pero moderno a la vez por ser embadurnada y marcada por la espátula. Parecería que Courbet, Jean-Léon Gérôme y John Singer Sargent hubiesen trabajado febrilmente en el mismo cuadro.



La postura es improbable y el lugar, indefinido. En el primer plano, un sillón recubierto de un mantel oscuro sobre el piso múcura o jarra de barro vidriado: elegante. Más arriba, una cacatúa blanca en los brazos de una señora con sombrero de plumas, y, a la derecha, otra cacatúa blanca también sobre el hombro de la mujer. La parte izquierda del cuadro parece más cargada que la derecha, mientras que las zonas blancas: mantel, plumas y sombrero contrastan vivamente con las zonas en sombras. La primera cacatúa, las manos de la señora y la segunda cacatúa de la derecha parecen casi abstractas. La cabeza del personaje inclinada reposa sobre el plumaje de la cacatúa y nos mira; es decir, mira al pintor y al espectador. La expresión del rostro es impenetrable. Al acercarnos, notamos que parece estar rasguñado por las garras del ave. Una observación más aguda revela unas pinceladas blancas, ligeras y fuertes, como si Mancini hubiese rayado el rostro con una espátula.



Donna e piume / Mujer y plumas, 1890, óleo sobre lienzo, 99.4 x 59.6 cm.

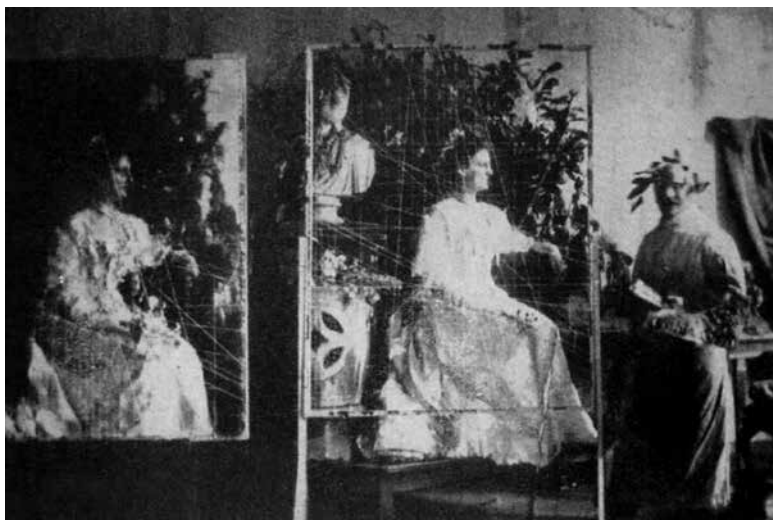
6

SULLE TRACCE DI...
EL SISMO ANTONIO MANCINI O LA CREATIVIDAD FÉRVIDA

Sin embargo, las mejillas rosadas están pintadas con mucho cuidado, mientras que las pinceladas sobre las telas de vestir parecen agresivas y sugieren la conversión de la luz en una forma sólida. Por otro lado, la pintura de las manos muestra hasta qué punto Mancini se alejó de sus meticulosos cuadros figurativos, a favor de una técnica llena de pasión y angustia. A pesar de las partes blancas, el artista ha elegido bosquejar este retrato con colores oscuros y con una pastosidad que se podría empuñar como un material. Empero, así haya sedimentado tanto la materia, hay una fluidez del gesto, una fusión de los colores terrosos que evocan los bajos relieves.

No es para extrañarnos. Antonio Mancini es un trabajador empedernido, y podemos ver en su obra el ejercicio de un perpetuo descontento. Retoca sin cesar en busca de que la tonalidad esté más de acuerdo con su sentimiento. Es raro que un cuadro terminado le agrade. Numerosas son las anécdotas de los coleccionistas que cuentan que el artista siempre quería pintar de nuevo sus cuadros. Su técnica es infalible, aunque muy extraña. Nunca dibuja, pinta directamente sobre el lienzo y para ello usa un aparato de su invención: la graticola.

Obsesionado por la perspectiva, Mancini concibe en 1887 un sistema de doble rejilla, compuesto de un par de cuadros divididos por cuerdas horizontales y verticales que forman cuadrados o formas en función al motivo que quiere pintar. Coloca el primer cuadro delante de su modelo y el otro ante la tela para asegurarse de la exactitud de la perspectiva. Observa largamente, toma su pincel y, a la manera de un florete, se lanza para aplicar directamente la pintura sobre los cuadritos, embarrando los hilos de algodón, de tal manera que siguen visibles bajo la pintura. Mientras tanto, habla solo, grita, se maldice cuando las cosas andan mal, tira los pinceles o los tubos de óleo al piso. Método violento, fogoso y original que muy a menudo asusta a los modelos y justifican su apodo de *Il pittore pazzo*, 'el pintor loco'. Crea, de esta manera, efectos cuadrados típicos de su manera de pintar: una suerte de cubismo antes de tiempo. Las líneas no son directamente perceptibles en este cuadro, teniendo en cuenta que existen unas verticales que van de la jarra hacia la cabeza de la cacatúa, del respaldo del sillón hacia las plumas del sombrero de la señora y del soporte del brazo hacia las plumas del pájaro. Notemos que todas las líneas verticales van hacia las plumas.



Fotografía de Antonio Mancini en su taller usando la “graticola”

Tenemos, entonces, a un artista aparentemente «loco»⁴, pero prudente como Vermeer por obtener proporciones justas. Como el maestro holandés, Mancini opta por el «impasto» (capas gruesas por acumulación), a fin de crear una superficie gruesa y desigual que acentúe la presencia de los repintados que a veces pueden considerarse como pruebas de incertidumbre técnica. De otra parte, sus colores eran bastante vivos, a pesar de que la luz de sus cuadros tendía a permanecer convencional. De la misma manera, Mancini emplea dos o tres pigmentos en sus tonos luminosos para sugerir la intensidad y, con el fin de crear la ilusión de espacios en tres dimensiones, utiliza las leyes de la perspectiva aconsejadas a los pintores del *seicento*. ¿Sería Mancini un nuevo Vermeer italiano? Evidentemente no, pero conoce y posee perfectamente la técnica de la pintura del siglo XVII y tiene una paleta rica en tonos oscuros que recuerda el barroco italiano. Mancini tiene algo más: el entusiasmo, el fulgor que lo empuja a buscar inacabablemente nuevos medios técnicos.

4. Se dice que el uso excesivo de pigmentos a base de mercurio explica las crisis nerviosas de Antonio Mancini.

Hoy diríamos que emplea una técnica mixta: mezcla pasteles, gouache, óleo, arena, pedazos de vidrio, de metal, hojas de oro... Es una fiera solitaria, un expresionista atípico que los historiadores de arte intentaron clasificar sin éxito y que poco a poco se olvidaron de citarlo. De ahí tal vez el hecho de que no sea tan conocido como lo fueron los impresionistas o fovistas.

Mancini demuestra audacia y una calidad casi escultural en *Mujer y plumas*. Lo notamos, por ejemplo, en el empastado dramático; en particular, en el trabajo de las plumas de la cacatúa, del sombrero y en los paños que rodean las mejillas rosadas de esta joven mujer pensativa. Sin embargo, hay en su aspecto una carga sensual que hace que la mujer aparezca atractiva y al mismo tiempo vulnerable e inocente. La mirada melancólica de lado —negándose a encontrar la mirada del espectador— y la cabeza ligeramente inclinada apoyada sobre el plumaje del ave, contribuyen a reforzar su actitud soñadora. Pero, ¿cómo entender la presencia de estas cacatúas blancas de cola desmesurada?

Las cacatúas se reconocen inmediatamente por su característico penacho y su fuerte pico curvo. De hecho, en este cuadro, no podemos divisar las plumas eréctiles aparentemente escondidas por la cabeza de la cacatúa; más bien, es la mujer la que ostenta una suerte de cimera blanca.

La presencia de esta clase de pájaro no es para extrañarnos. Su aptitud a la lengua añadida, a su belleza excepcional, lo hizo frecuente en Europa Occidental a partir de la Edad Media, al igual que el mono en las casas burguesas. Muchos poetas y narradores, especialmente orientales, se habían interesado por esta figura animal que vuelve humanos a la imagen de ellos mismos y, sobre todo, de sus valores. Por otro lado, el pájaro no es solamente un elemento decorativo particular. En la literatura está presente como una voz de la sabiduría y del amor, lo que permite a Mancini, de manera muy sutil, abordar las interrogantes primordiales de carácter: estético, erótico, ético y religioso.

A partir del siglo XVI, los exploradores importan a Europa los loros de todos los continentes, y se convierten en los animales domésticos preferidos de la gente afortunada. Del lado artístico, se les asocia más a las mujeres que a los hombres y se convierte progresivamente en metáfora del amante real o faltante.



Giovanni Battista Tiepolo, *Mujer joven con loro*, 1758, óleo sobre lienzo, 52 x 70 cm, Ashmolean Museum, Oxford, UK



Rosalba Carriera, *Mujer joven con loro*, 1730. Pastel sobre papel verjurado azul, montado en cartulina laminada, 60 x 50 cm The Art Institute, Chicago



Hans Baldung Grien, *Madonna mit den Papagaien* (Madonna con papagayos), óleo sobre madera, 92 x 63 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Courbet Gustave, *Femme au perroquet*, 1866, óleo sobre lienzo, 129.5 x 195.6 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Volviendo al cuadro, hay en esta escena doméstica una sensualidad latente que Mancini recuerda al referirse a numerosas representaciones pictóricas en que se ve a mujeres jugando o acariciando a sus loros.

Como se señaló líneas arriba, Antonio Mancini conoce muy bien la pintura italiana de los siglos XVII y XVIII, y su retrato perpetúa esta representación de Giovanni Batista Tiepolo, quien pinta a una joven mujer coqueta con el seno revelado y lleva un bonito papagayo en sus brazos. Y como a manera de una puesta en abismo, nos recuerda a la *Joven Mujer con loro* de Rosalba Carriera.

La cual nos remite, a su vez, a Hans Baldung Grien con su obra *La Madonna con los loros* (1527) donde la Virgen amamanta al niño Jesús con el seno descubierto y hay un loro verde sobre el hombro.

En esta obra, María ha reemplazado a Venus, pero las dos figuras (la de Hans Baldung Grien y Rosalba Carriera) están vinculadas porque son los dos extremos de las representaciones de la mujer: una es el amor maternal y virginal; y la otra, el amor físico. El loro es, en este caso, símbolo de



Edouard Manet, *Jeune femme en 1866*, 1866,
óleo sobre lienzo, 185,1 x 128,6, The Metropolitan
Museum of Art, Nueva York

la virginidad, al igual que fue el garante de la fidelidad de las mujeres en los cuentos orientales.

Los tiempos cambian, pero el loro sigue presente en las pinturas del siglo XIX, ya sea sobre la mano, el brazo o el hombro de las mujeres. Lo encontramos tanto en las representaciones orientalistas, realistas o impresionistas de los contemporáneos de Mancini. Las dos obras más conocidas son *Mujer con loro* de Gustave Courbet (versión 1866) y *Mujer con loro* de Édouard Manet (1866).

La *Mujer con loro* de Courbet (1866) está completamente desnuda. Está echada lascivamente sobre una cama en un decorado de exterior. Su cabellera pelirroja se extiende sobre una sábana ya arrugada. Su brazo izquierdo, como en todas las demás representaciones que vimos, se dobla con gracia y sobre su mano descansa un loro de colores vivos. Dejó su percha, que se encuentra a la derecha del cuadro. El vestido de la joven mujer yace descuidadamente cerca de la cama, y la escena sugiere un deseo pasional.

Manet realizó la *Mujer con loro* también en 1866 (su otro título es *Joven dama*), pero esta es diferente. La mujer está de pie, vestida como una burguesa, la tela del fondo es grisácea, al igual que la larga bata rosada que viste. Tiene un aire un poco triste y lleva un ramillete de violetas en la mano derecha como símbolo de su modestia; al igual que la Virgen pintada por Van de Eyck, quien lo tiene sobre su hombro, justo en el hueco del cuello. El color violeta de las flores se encuentra repetido en la cinta que retiene sabiamente su cabello. Su cuerpo está enteramente cubierto por su ropa, y dos accesorios disimulan su garganta: un medallón y un monóculo atados por un cordón. Al costado, un loro gris se sitúa en la parte derecha del cuadro. Manet pinta los dos personajes en paralelo. Una sola pincelada roja se observa en la cola del loro, pero un rojo oscuro recuerda el cabello de la mujer. En la parte inferior derecha del cuadro, un limón pelado a la mitad gotea. El *désabillé* de la mujer y el aspecto descuidado del limón reflejan un abandono, un gran cansancio que podría significar una gran soledad. El cuadro es extremadamente silencioso debido a la falta de movimiento, de colores vivos y a raíz del aire ausente de los personajes.

Mancini conoce, evidentemente, todos los cuadros citados. Pero basta fijarse en los detalles para darse cuenta de que su preferencia y su recuerdo va hacia Manet, como lo demuestran varios elementos temáticos comunes. Las dos mujeres están vestidas, las dos están en un interior impersonal —solo el sillón— y la jarra podría hacer pensar en un salón o un comedor. Claro que la mujer de Mancini no está ni de pie, ni echada, sino sentada, y no muestra nada de su cuerpo, a excepción de su rostro. Un mechón se confunde con el sombrero, y ambas manos están pintadas como si fuesen garras. Notemos que no lleva anillo. Otro detalle importante es el color rojo que encontramos en los cuadros ya descritos: Courbet opta por una mujer pelirroja y Mancini, por un loro.

El rojo se ha relacionado, a lo largo del tiempo, a la pasión, a la traición y al diablo en la Edad Media. Manet lo utiliza con cierto humor —en relación al cuadro de Courbet—, pues pone una pincelada roja en la cola del loro; Mancini va más allá: la segunda cacatúa de su cuadro está posada sobre un pañuelo carmesí en el hombro de esta joven mujer vestida como si fuera a salir o si regresara de la calle. Rojo como las llamas, la pasión, la violencia. Es el color siempre asociado a la ausencia, el peligro, lo prohibido, la potencia, la vida y el amor. Recordemos que hasta el siglo XIX, el vestido de boda era rojo porque se consideraba como el más bello de los colores.



Detalle de *Mujer y plumas*

Regresando al loro, a este se le asocia con la Virgen María porque antiguamente se creía que decía «ave» al garrir, y «ave» es el término de saludo que el arcángel Gabriel dirige a María en la Anunciación. El loro acompaña a la madona, pero también representa la sexualidad femenina.

Por otro lado, y a partir del siglo XIX, las mujeres son retratadas expresando su cautiverio. Se confinan en ellas y esperan la vuelta del marido; en paralelo, las odaliscas deben garantizar el placer de su amo. Es la realidad detrás del fantasma.

¿Por qué pintar, en la parte inferior izquierda, un cántaro o jarra y cómo interpretarlo?

Este cántaro tiene forma de un elegante aguamanil, aunque la palan-gana que la acompaña no aparece, pero sabemos que originalmente denominaba solo al jarro. Es típico de los cántaros de barbotina del siglo XIX. ¿Cómo no pensar en *La le-*

chera de Vermeer una vez más? Notemos la perfección de su representación que contrasta fuertemente con el resto del cuadro. Aquí no hay ninguna «violencia pictórica», sino una atmósfera pacífica. Un rayo de luz lo ilumina como si el artista hubiera querido llamar la atención sobre este objeto colocado en el primer plano. El aguamanil era un objeto lujoso de la vajilla y ha sido representado en numerosas pinturas, al igual que el loro. Hay una evidente relación entre ambos. El significado de la obra se evidencia entonces. El cántaro hace parte de la iconografía bíblica (mujer del cántaro de Samaria) y sirve para transportar el agua, papel reservado a las mujeres y a los niños. Está asociado muy a menudo con la Virgen María porque representa su pureza y su castidad. No sin razón hace parte de los regalos para constituir el ajuar: el llamado cántaro de la novia era una pieza decorada que, tras hacerse público el compromiso, los hombres regalaban a sus prometidas con la intención de que ellas lo usasen hasta el día de la boda, guardándolo luego con el resto del ajuar. Más que un regalo era un signo de posesión. También es símbolo de pureza, puesto que roto significa la pérdida de la virginidad en diversas culturas⁵.

Mujer y plumas es una obra misteriosa y ambigua a primera vista por su fuerte intensidad expresiva. El artista se concentra sobre la descripción del rostro que se distingue a razón del contraste clarooscuro entre la luz que ilumina el rostro, el plumaje de las cacatúas y el resto que forma un espacio más oscuro por la masa de sus pigmentos densos; constituidos por el espesor de pinceladas subyacentes, con trazos largos y pesados que dan una energía pictórica poco común. Nada chocante en esta obra, ni por el tema, ni por el tratamiento del personaje. Un cuadro desprovisto de contenido afectivo aparente. Sin embargo, vemos una obra difícil que marca el final de la pintura anecdótica: escenas de género, niños de las calles, saltimbanquis de Antonio Mancini, y vamos al oxímoron político-social. De ese primer período, quedan los retratos privados que están en el aire del tiempo, marcados por su garra y que lo hicieron famoso.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada

5. Hay en el museo del Louvre en París, una pintura de Jean – Baptiste Greuze, *El cántaro roto* (1773) así como la obra de teatro de Heinrich von Kleist *Der zerbrochene Krug* que lo simbolizan.



www.museos.cultura.pe



MUSEO DE ARTE ITALIANO

Paseo de la República 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: museodearteitaliano@cultura.gob.pe

 /museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a domingo de 10:00 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

Estudiantes de educación superior, docentes y adultos de la tercera edad S/ 3.00 (*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

(*) Entrada libre cada primer domingo de mes

(Ley N° 29366 y Ley N° 30260)

Información práctica para su visita:

FOTOGRAFÍAS:

Se permite tomar fotografías sin hacer uso del flash.

PROTEJAMOS NUESTRO PATRIMONIO:

No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.