



MUSEO DI ARTE ITALIANO



SULLE TRACCE DI...

GIAN EMILIO MALERBA

(Milano, 27 de noviembre de 1880 – Milano, 31 de marzo de 1926)

LA COLEGIALA

1.- El artista

Al ver su precocidad artística, su padre lo inscribe en la Academia de Bellas Artes de Brera en la clase de Giuseppe Mentessi y de Cesare Tallone, donde asimila la tradición pictórica lombarda.

Rápidamente, empieza a laborar como cartelista en la publicidad industrial. Sus primeras obras muestran un estilo narrativo y pictórico no del todo ilustrativo. No renuncia al diseño, ni al claroscuro para obtener volúmenes, pero siempre está atento a la lección impresionista del color. Al mismo tiempo, inicia como pintor y expone en 1906 en la Muestra Nacional de Bellas Artes de Milán con su obra *Convalescente / Convaleciente* y un retrato de su hermana, *La signorina Anna Maria Malerba / La señorita Anna Maria Malerba*, en donde vemos un estilo afirmado, usando pinceladas anchas de color.

En 1913, gana el concurso Canonica con *Donna alla toilette*.

En 1914, su obra *Cappello nero*, expuesta en la Muestra Nacional de Brera, es adquirida por el rey Victorio Emanuel III, prueba tangible del interés de la crítica oficial por el artista. Y, efectivamente, en 1916, con la *Pietà*, exhibida en la Muestra Nacional de Bellas Artes de Milán, se adjudica la medalla de oro del Ministerio de Educación Pública.

A lo largo de los años, su pintura madura bastante. Llama la atención la solidez de su composición y el modo en que las más variadas experiencias se resuelven de manera rigurosamente tradicional: pareciera que la vena leve e ilustrativa hubiera ido desapareciendo poco a poco.

Los empastes se hacen menos grasos, menos dorados y parecen quemados. Hay un sintetismo pesado y redondo que rechaza toda gracia y alegría de mujeres o de máscaras, antes tan gratas al pintor; da la impresión no de desear hacer una figura, sino un duro, estático y abstracto símbolo pictórico.



Donna alla toilette / Mujer en el baño (1913), óleo sobre lienzo



*Il cappello nero / El sombrero negro (1912),
óleo sobre lienzo, 107 x 92,3 cm, Palazzo del Quirinale Roma*



Maschere / Máscaras, Emilio Maserba (1922),
Galleria nazionale d'arte moderna, Roma

Con harta notoriedad, *Maschere* causa conmoción. Pero más allá de lo escandaloso que puede resultar esta pintura, notemos que Maserba aplica las reglas del *Primo Rinascimento*; o sea, sublimar las carnes de tono alabastro con unas atmósferas casi surreales que se encuentran en el realismo mágico de la pintura de Paolo Uccello. Aquí, los personajes de este cuadro parecen cansados, y hasta Arlequín se abandona, lejos de la agitación habitual del carnaval.

En contraparte, si bien la gran mayoría de la crítica tuvo comentarios negativos hacia *Máscaras*, algunos conocedores facultados del arte vieron en Maserba una figura diferente y válida de resaltar. Entre aquellos, podemos mencionar a Ugo Ojetti, quien fue un especialista de los posmacchiaioli y que, junto a Mario Vannini, tuvo como tarea recolectar las obras que figurarían en el Museo de Arte Italiano. Por otro lado, y ya que señalamos el encargo de estos dos notables personajes, abramos un paréntesis y dediquemos unas líneas al palacete de arte en relación a su historia.

Sabemos que su creación fue concebida a manera de regalo por parte de la comunidad italiana en el Perú al cumplirse 100 años de vida independiente, y que el responsable de llevar a cabo el proyecto en planos fue el connotado arquitecto Gaetano Moretti, el cual vino a Lima especialmente para supervisar y dirigir las obras de construcción en el año 1922. Al mismo tiempo, –como ya se dijo arriba–, la dirección encargada de proveer las obras de arte, recayó en manos del florentino Mario Vannini. Es aquí donde Ugo Ojetti aparece y forma parte de la Comisión Consultiva que trabajaba con dicha dirección. Sin lugar a dudas, gracias a esta conformación, se nota el aporte pesado y cultural que encierran las 200 obras adquiridas en ese momento, las cuales recogen todos los estilos, corrientes y tendencias a nivel de las diferentes regiones de Italia.

Regresando a nuestro particular, es justamente el mismo Ojetti quien ve en Gian Emilio Malerba a uno de los pintores más apreciados del movimiento novecento¹. Tanto es así que, luego de reconocer su notable trabajo, lo invita a exponer en un colectivo de arte italiano contemporáneo en la Galería Pésaro de Milán en 1923. En este lugar, el artista milanés presenta *La collegiala*, obra que después fue comprada para la entonces llamada Galería de Arte de Lima.

Finalmente, Malerba se separa del novecento y fallece en 1926. En 1927, en la Galería Pésaro, se organiza una muestra individual para conmemorar la prematura desaparición del artista.

1. Este movimiento fue creado por Margherita Sarfatti, crítica cultural y amante de Mussolini. Este movimiento se volverá oficial, recibirá ayuda financiera y pedidos del Estado. Pronto será emblemático del arte fascista. Desaparecerá en 1933.



Gian Emilio Malerba, *La colegiala*, óleo sobre lienzo, 73 x 62 cm

ESTUDIO DE LA OBRA

La primera referencia que tenemos de esta obra es la de Marangoni, quien se refiere a la representación femenina como una *scolaretta*, modesta en proporciones y en intenciones, pero muy sutil y agradable en su perfume de candor infantil (G. Marangoni: 1921, p. 647). Calzini, por su parte, la señala como *La collegiala*, nombre con que es conocida hoy en día (R. Calzini: 1921 p. 673).

Como un punto de partida interesante, cabe mencionar que la representación de jovencitas o de adolescentes en las artes plásticas no es nueva y depende mucho de la estética y de la moda. La mayor parte del tiempo, el artista representa a una persona idealizada, personificando la belleza, la inocencia, la virtud, el ideal de pureza, etc. Sin embargo, y más allá de las formas alegóricas y de los retratos de princesas que se encuentran a lo largo de la historia, se puede decir que, en el mundo, hasta el Renacimiento, este tipo de representaciones se inscriben, esencialmente, en un contexto consagrado de la Virgen y las Santas. Pero, a partir del siglo XIV y XV, la imagen de la mujer joven comienza a liberarse de este yugo religioso. Aparece, entonces, en las escenas de género, como en los retratos íntimos.

Luego del siglo XIX, las efigies se multiplican y decoran los interiores de la burguesía: los retratos de mujeres y jóvenes abundan para certificar el éxito social. Pero hay, por otro lado, múltiples razones y objetivos en los pintores, además de escultores, para representar a una jovencita, sin obedecer, del todo, a una función precisa. Existe una búsqueda de experiencias plásticas, personificaciones sociales y de retratos, tanto psicológicos como ideológicos. Curiosamente, en algunos casos, la forma en que el artista ha pensado su modelo nos invita a aprender más en relación a él mismo que sobre lo representado: esto sucede con *La collegiala*.

Como lo hemos dicho, Malerba se hizo conocer como grafista, puesto que realizó numerosos carteles e ilustraciones para distintas revistas. Sus primeras obras se caracterizaron por grandes planos de color y una construcción asimétrica que se inspira en Gauguin y Cézanne. Esto lo

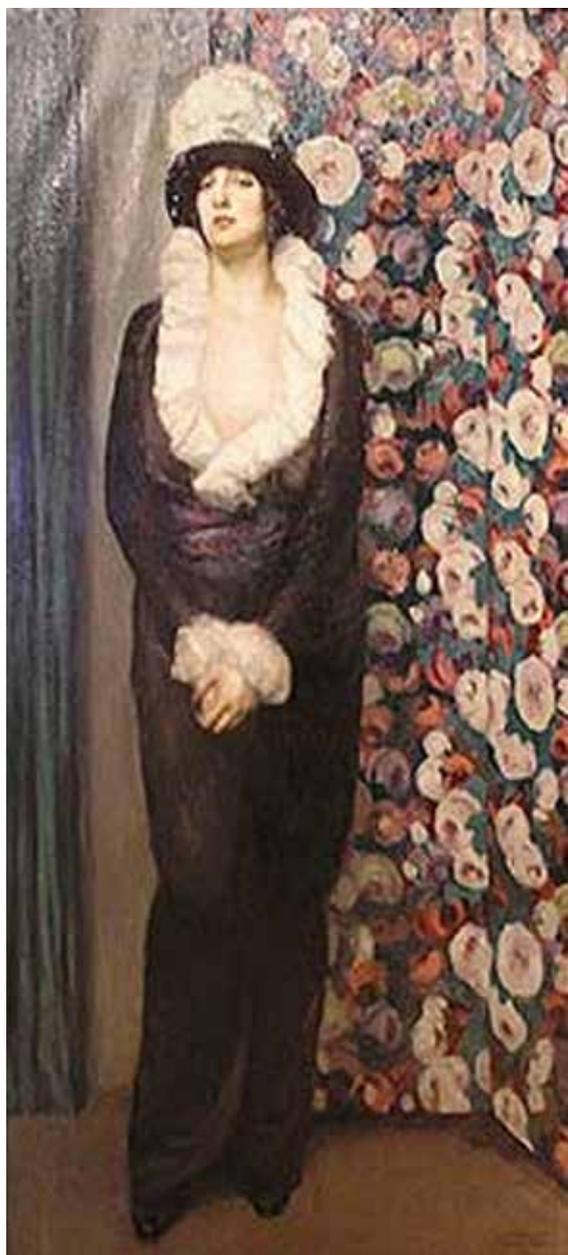
podemos notar en el siguiente retrato, cuya fecha de producción se remonta a 1914.

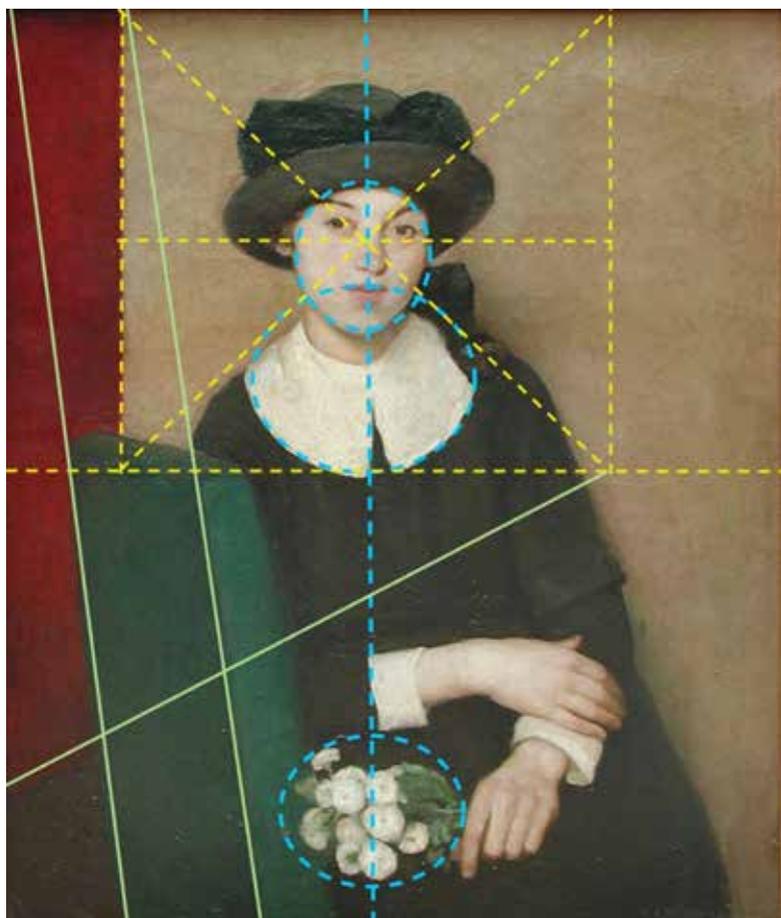
En cuanto al estudio de nuestra obra, la técnica del artista se ha depurado y enriquecido a la vez. El retrato de una jovencita sentada en una posición de tres cuartos en un sillón verde, posando, hace parte del tema de predilección de Malerba: pintar el rostro femenino para dar así una visión de la mujer edulcorada, ideal. No obstante, no participamos en una escena íntima, ni en un momento de vida como lo hicieron los impresionistas. Este es un retrato "frío" que casi no tiene vida, el cual cuenta con líneas de fuerzas verticales (característica que ya habíamos notado en el retrato de su hermana).

Hablamos, entonces, de un estilo trabajado, lejos de la espontaneidad de los macchiaioli y de los expresionistas. Estamos frente a una representación tradicional, realista y hasta conservadora: no hay ninguna innovación aparente. Esta colegiala, parece pertenecer a una familia burguesa, cuya actitud está desprovista de toda sensualidad, de toda realidad carnal, mientras que la organización espacial da una impresión de estabilidad.

*La signorina Anna Maria Malerba / La señorita Anna Maria Malerba*¹ (1914), óleo sobre tela, 190 x 87 cm,
Collezione Galleria Montrasio
Arte - Monza

1. El retrato representa a la hermana del artista.





ESTUDIO DE LA COMPOSICIÓN

Al ver *La colegiala*, el espectador, sin penetrar el fondo, adivina dónde se encuentra la modelo representada: en algún salón de su casa o tal vez en su cuarto, pero el espacio a su alrededor queda indeterminado. En cuanto a la composición, hay un único punto de referencia: un sillón verde oscuro en el primer plano; más atrás, un fondo impreciso, tal vez una pared. Una banda vertical roja podría ser una cortina, pero no hay pliegues, ni espesor, y el color rojo oscuro está casi uniforme.

Ahora bien, si nos fijamos en la línea verde que se encuentra en la parte izquierda inferior, nos damos cuenta de que deslinda la caída de esta banda roja y, a su vez, delimita la posición del sillón en relación al primer plano con el segundo. Una perspectiva sumamente tenue que no se nota a primera vista. Esta línea de separación cae justo en la unión de las diagonales del rectángulo amarillo que demarca el busto de la colegiala, a la vez que los tres óvalos rompen con esta estructura rígida geométrica, aquellas que recuerdan las construcciones del inicio del cubismo.

Distinguiamos 4 niveles: el fondo, la cortina, el sillón y el ramillete. La idea que surge es que no es —como ya dijimos— ni una cortina, tampoco el borde del piso, sino bordes de representación del ambiente y del personaje. No hay vínculo entre estos espacios; da la impresión de que el fondo y el personaje estuvieran ajenos el uno del otro.

Es un cuadro estructurado con oposición de líneas horizontales y verticales, además de formas geométricas que ritman la pintura y arcos de círculos netos casi perfectos (sombrero, rostro y cuello), como si fuera un diseño técnico. Todo este conjunto nos recuerda la célebre fórmula del pintor Cézanne: “tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono”; método que podría pasar desapercibo, pero que, intencionalmente, lo recordamos aquí.

Sin embargo, el tratamiento del fondo corresponde a una visión novadora del espacio en esta época en Italia con anchas pinceladas rectan-

gulares sobre las cuales destaca el personaje. Pero hay una voluntad de la forma, opuesta a la técnica neoimpresionista que tiende hasta la disolución. Desde el punto de vista estético, no se puede hablar de cubismo, ya que hay demasiadas diferencias con estos pintores, quienes recortan sus temas en planos y volúmenes. Al igual que ellos, Malerba opta por una paleta apagada, gris, donde dominan los claroscuros de colores bistre y azul-verde; pero si usa una perspectiva plural, y por momentos una simplificación formal del cubismo analítico, siempre se apega a la legibilidad de su tema. La geometría depurada de los volúmenes sirve a sublimar los elementos formales del arte.

La conclusión es que la colegiala se encuentra entre dos espacios: el fondo marrón con la perspectiva y el sillón que, por su aspecto geométrico, da al espectador una posición precisa en el cuadro (frente al él y el personaje).

El color de su vestido y de su sombrero no resalta, y hasta se funden con el decorado, lo que crea otra versión de este juego con el espacio. El contexto está depurado y deja todo el espacio al personaje, mientras que la cara de la colegiala y su vestido hacen juego con el fondo, el cual contribuye a mezclar las pistas. Estas rutas solo hacen que el espectador pase la mirada rápidamente, pensando que se trata de un retrato como los tantos ya vistos o que tiene un sentido inexplicable y de perplejidad. Parecería que nada en la obra permite atribuir una identificación inmediata.

Hay una delicadeza modesta en esta jovencita que viste de negro, suavizada por el blanco del cuello *claudine* y el ramillete de flores que lleva en su mano izquierda, pero ¿efectivamente estamos hablando de un uniforme de colegio o de una vestimenta dominical? Por otro lado, vemos que su mano derecha reposa sobre la manga negra que deja ver el puñete blanco de la blusa. Parece que domina una sensación de apacible candor, y hasta podríamos decir que es el retrato perfecto de la muchacha en flor (referencia a la obra de Proust editada en 1919).

No hay ninguna sensualidad en este retrato, ni existe coquetería. Hasta sus cabellos sobre su hombro (adornados por el lazo negro) recalcan su postura de jovencita bien educada, y apenas una ligera sonrisa anima lo serio del rostro. Divisamos una escena tranquila, serena, una suerte

de momento “robado” por el pintor. Las tonalidades de los colores fríos y el juego sutil del marrón, verde, negro y gris, refuerzan la sensación de gracia, reflejada por el rostro, las manos y el ramillete. Solo el color castaño de los ojos, el rosado de los labios, iluminados por la luz pastel que proviene de la izquierda, acentúan la delicadeza del rostro.

El cuadro se compone de dos grandes formas rectangulares, delimitadas por una vertical que desfasa la composición hacia la parte derecha, lo que permite centrar el rostro de la muchacha y representar un medio cuerpo. Las líneas rectas y geométricas enfocan hacia la mirada y muestran así el lugar primordial de la humanidad. El resto del cuadro está vacío. Esta rectitud permite subrayar la tirantez de la jovencita; sin embargo, esta forma de composición está suavizada por 3 óvalos.

El primero de ellos se encuentra en la cara; el segundo, en el ancho del cuello; y el tercero –que está casi simétrico con el segundo–, limitando el ramillete de flores.

Nos damos cuenta, entonces, que toda la constitución del cuadro gira alrededor de una oposición: luz y sombra. Sorprendente potencia del uso del color oscuro. Estamos a mil leguas del retrato mundano, exaltando la belleza de la juventud. La expresión volátil del rostro, tal como el perfume de una flor (ahí el ramillete), confiere a la colegiala una presencia “de ausencia”.

¿Un simple retrato? Cabe señalar que existen detalles simbólicos o alusivos que deberían llamar nuestra atención. Podríamos empezar por hablar de la posición en la que está sentada la jovencita, por ejemplo. Diríamos que una señorita delicada no se sienta de esta manera. Esta compostura rompe con los esquemas de la “buena” educación: el cuerpo no está derecho y la modelo apoya suavemente su hombro derecho sobre el respaldo de una silla acolchonada, una suerte de sillón. Si bien el color blanco de las flores es considerado mundialmente como un símbolo de la pureza, podemos decir que, en el ámbito de la pintura, estas tienen muchos significados. Las preguntas que deberíamos hacernos son las siguientes: ¿por qué lleva una colegiala un ramillete de flores?, ¿para quién es?, ¿qué flores son?, ¿serán rosas, claveles, peonías o las tres al mismo tiempo?, ¿acaba de cortarlas?...

Las flores son objetos simbólicos y tienen múltiples sentidos, según el contexto del tema tratado. Su esplendor efímero es un homenaje a la riqueza y a la belleza de la naturaleza, pero también pueden expresar la fragilidad de la existencia humana. Se pueden relacionar con la vanidad de los bienes de este mundo: cuando la flor está marchitada o al momento en que las hojas llevan huellas de insectos.

Aquí se trata de claveles blancos, frescos. Extraño, puesto que el clavel pintado aparece, la mayoría del tiempo, en pinturas religiosas o en la mano de una mujer como símbolo de amor (si es que es rojo). Pero también hay muchos cuadros que representan a los hombres con claveles.

Sin lugar a dudas, es un símbolo religioso y a la vez profano que muchas veces se entiende como alegoría de matrimonio o promesa de amor.

Es así que, finalmente, el sentido del retrato toma otra dirección, no es la pura pintura académica, sino un cuadro que abre puertas y que deja al visitante crear su propia historia.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada





MUSEO DE ARTE ITALIANO

Av. 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

tudiantes 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 según **Ley N° 30599**

Información práctica para su visita:

- Se permite solo tomar fotografías sin hacer uso del flash.
- No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.

www.museos.cultura.pe

EL PERÚ PRIMERO



PERÚ

Ministerio de Cultura