

### Un mural en el contexto de las prisas de cambio de administración política

Empezaba a transcurrir el año 1956 cuando a Carlos Quípez Asín se le encarga realizar un fresco en el edificio aún en construcción, que serviría en pocos meses de sede al Ministerio de Educación Pública. Ese mismo año el jefe de Estado, general de División Manuel A. Odría<sup>1</sup>, planeaba presuroso la inauguración de otras edificaciones más, símbolos en acero y concreto del desarrollo económico alcanzado y del programa de obras públicas, emprendidas en pro del agro, la salud y la educación. Éste, su segundo gobierno se caracterizó principalmente, entre otras cosas, por el afán de levantar edificios como ministerios, hospitales y escuelas. Se crearon bajo su mandato las *Grandes Unidades Escolares*<sup>2</sup>, algunas de las cuales fueron decoradas con pintura mural por un contado número de pintores. Esta política constructiva de infraestructuras escolares, acaso comparable a la del polémico ex presidente del Perú, Alberto Fujimori<sup>3</sup>, tuvo siempre detractores, tal como lo demuestra el título del editorial del diario capitalino de oposición *La Prensa*, con ocasión de la inauguración de la nueva sede de la cartera de educación: "Ministerio de Educación, símbolo de una política que debe irse para siempre"<sup>4</sup>; o las declaraciones del historiador Jorge Basadre, ministro de Educación del régimen posterior, calificando la política educativa de Odría de "[...] 'colonial y denigrante de la persona humana del maestro' y que [...] 'ha hecho levantar un monstruo de acero para deslumbrar el espíritu de los maestros' [...]"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> El general Manuel A. Odría asumió el gobierno como Presidente de una Junta Militar, que actuó dictatorialmente, deponiendo al presidente José L. Bustamante y Rivero mediante un golpe de Estado el 27 de octubre de 1948. Con el fin de legitimarse en el gobierno, convocó a elecciones generales en 1950 y renunció a la presidencia que quedó encargada al General Zenón Noriega, para postular como ciudadano común a los comicios. El Jurado Nacional de Elecciones denegó la inscripción como candidato al General Ernesto Montagne, convirtiéndose Odría en el único candidato. Realizadas las elecciones con dudosa imparcialidad, fue proclamado Odría presidente Constitucional, gobernando del 28 de julio de 1950 al 28 de julio de 1956.

<sup>2</sup> Las Grandes Unidades Escolares (G.U.E), eran grandes colegios que se erigieron en las principales ciudades del país como parte de una política de construcción de locales escolares planteada por el Plan de Educación Nacional aprobado el 13 de enero de 1950. Eran unidades, en cierta manera, autárquicas y tenían una misión directiva en su zona.

<sup>3</sup> En lo que respecta a la política educativa del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000). Ésta se caracterizó por una fiebre constructiva de escuelas, muchas de las cuales han sido declaradas inservibles al poco tiempo de ser erigidas.

<sup>4</sup> "Ministerio de Educación, Símbolo de una política que debe irse para siempre", en: *La Prensa*, Lima 17 de julio de 1956, p. 10. En otra nota, Arturo Salazar Larrain, analiza el desequilibrio existente entre lo monumental del edificio y lo pobre de la educación nacional: "Ventidós Pisos de la Educación Nacional", en: *La Prensa*, Lima 9 de julio de 1956, p. 8.

<sup>5</sup> "Plan de Educación", en: *La Prensa*, Lima, 5 de agosto de 1956, p. 9.

La inauguración de la nueva sede para el Ministerio de Educación –diseño de Enrique Seoane Ros (Bentín Diez Canseco, 1989: 186-190, 214-215)–, quizá en su época “el edificio más alto de la costa oeste de Sudamérica”, se había programado para el 6 de julio de 1956<sup>6</sup>; sin embargo el retraso en las obras hizo que la ceremonia se llevara a cabo el 17 de ese mes y último del general Odría en el gobierno. Por esta razón otros edificios empezados a construir durante su mandato, se inauguraron en julio sin ser terminados –como es el propio caso del Ministerio<sup>7</sup>–, ya que tenía que quedar en claro que estas infraestructuras eran obra del gobierno en término. La prisa pues se debía a que el 28 de julio asumiría la presidencia del Perú el doctor Manuel Prado Ugarteche, elegido en los comicios del 17 de junio de ese mismo año.



Fig. 1. Vista general del mural en técnica al fresco titulado *La Educación Artística*, obra de Carlos Quípez Asín, 1956. Ministerio Público, Lima (Ex Ministerio de Educación).

Los otros edificios de similar envergadura arquitectónica, inaugurados el mes de julio, antes de que el gobierno de entonces cesara en sus funciones, fueron tres hospitales<sup>8</sup>. El más destacado entre ellos, el Hospital Central del Seguro Social del Empleado, hoy Hospital Edgardo Rebagliati –considerado en ese entonces, según opinión de los expertos, como uno de los mejores del mundo y el mejor de Sudamérica– tampoco había sido terminado; su inauguración fue de carácter simbólico y entraría en funcionamiento siete meses después<sup>9</sup>. No obstante la relevancia pública e institucional de estos nosocomios, ninguno de ellos contó como complemento para sus instalaciones con decoración mural, probablemente por el apremio de ver concluidas las obras antes del cambio de mando, lo que privó de espacios y oportunidades a lo que parecía ser un naciente movimiento muralista

nacional apoyado por el Estado.

Lamentablemente, la administración política del presidente Manuel Prado no contempló la decoración con murales de los edificios ya existentes, ni de los erigidos durante sus funciones; política que en relación a la cultura puede resumirse de la siguiente manera, según declaraciones del ministro de Fomento y Obras Públicas: “[no] se invertirá ningún capital en obras no reproductivas que no acarreen prosperidad [...] considerando inútil la proyección de obras suntuarias [...]”<sup>10</sup>.

### El encargo: inicio y fin de un proyecto muralista auspiciado por el Estado

El mural titulado *La Educación Artística*<sup>11</sup> (Fig.1), realizado en técnica al fresco por Carlos

<sup>6</sup> “Primer rascacielos de Lima, inaugurarán el 6 de julio”, en: *El Comercio*, Lima 6 de junio de 1956, edición de la mañana, p. 3.

<sup>7</sup> La nota afirma que: “No obstante que, efectivamente, no pudo ser terminado, el edificio será inaugurado de todas maneras esta mañana [...]”. En “Gigantesco Edificio de Educación Será Inaugurado Hoy en la mañana”, en: *La Prensa*, Lima 16 de julio de 1956, p.1.

<sup>8</sup> “Próximamente serán inaugurados tres hospitales en Lima”, en: *El Comercio*, Lima 6 de junio de 1956, edición de la tarde. Los tres hospitales en mención eran el del Empleado, el Hospital Militar y el Centro Médico Naval.

<sup>9</sup> “Fue inaugurado el monumental Hospital del empleado en Lima”, en: *La Crónica*, Lima 25 de julio de 1956, edición de la tarde, p. 1.

<sup>10</sup> “Ni un sólo Centavo Invertirán en Obras No Reproductivas. Declara Ministro Carlos Alzamora”, en: *La Prensa*, Lima 7 de agosto de 1956, p. 1.

<sup>11</sup> Algunos autores se refirieron a él con el título de Las Artes.

Quíñez Asín en la antigua sede del Ministerio de Educación Pública, actual dependencia del Ministerio Público, fue encargado personalmente por el ministro de Educación, general Juan Mendoza Rodríguez, a través de un oficio en febrero de 1956. Sendas comunicaciones fueron dirigidas por esa misma fecha a cuatro pintores más, para que se hicieran cargo de otros murales: Teodoro Núñez Ureta, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Enrique Camino Brent y Juan Luis Pereyra. En ellas se especificaba a cada artista, el asunto sobre el cual debían versar sus murales (todos relacionados con asuntos de la educación), así como también las dimensiones que debían poseer y sus localizaciones dentro del edificio. En nota aparecida el 23 de febrero de 1956 en el diario *El Comercio*, se hace mención al respecto informando que "El Ministerio ha solicitado a estos artistas los proyectos de los murales, los cuales deberán ser entregados hasta el 30 de marzo [...]" y que por fuentes no oficiales "[...] el precio aproximado que abonará por metro cuadrado de mural es de mil ochocientos soles". También se dice que el Ministerio estudiaba la posibilidad de encargar otras dos obras que serían ejecutadas por Sabino Springett y William Mc. Donald<sup>12</sup>. Es probable que el Ministerio haya programado encargar otras más, porque en *La Prensa*, el 29 de marzo de 1956, se hace referencia a que además del gran mural del hall (obra de Teodoro Núñez Ureta) se pintarán "otros diez pequeños [...] distribuidos en diferentes partes del edificio"<sup>13</sup>.

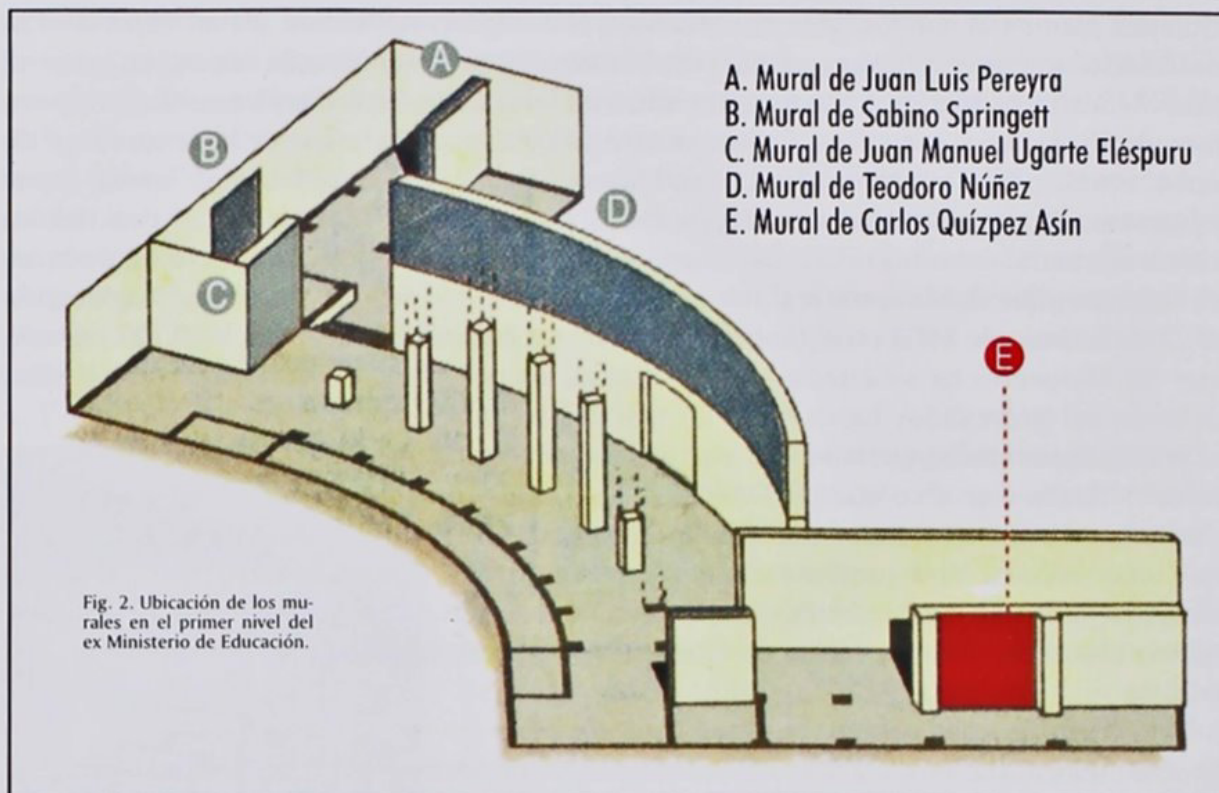
El oficio ministerial estipulaba que el fresco de Quíñez Asín debía tratar sobre la *Educación Artística*, tal como fue titulado. Sus dimensiones, al igual que los murales de los otros pintores, a excepción del de Teodoro Núñez Ureta, serían de 6.30 m. de alto por 4.00 m. de ancho; empero, finalmente cuenta con 5.60 m. por 4.44 m. respectivamente. Se levanta sobre el paño de un muro flanqueado por dos pilastras y ocupa todo el ancho de éste, dejando un margen aproximado de medio metro, del ras del suelo. La existencia de este muro al parecer no responde a una necesidad estructural ni funcional arquitectónicamente, por lo que podemos pensar que fuera erigido ex profeso para la obra pictórica. Además su localización en el centro de uno de los vestíbulos laterales, dando exacto frente al acceso que linda con la avenida Abancay (una de las arterias viales más transitadas de Lima) hace que sea el fresco más visto. Sin embargo, su situación de proximidad con dicha avenida, quizá la que produce mayor contaminación por causa del transporte público en la ciudad, constituye un agente de deterioro para el conjunto de las obras y en especial para la de nuestro pintor. (Fig. 2)

Si tomáramos como fecha de inicio de ejecución del fresco los días inmediatamente posteriores al 30 de marzo de 1956, indicado como último por el Ministerio para la entrega de los bocetos, colegiríamos que fue realizado en aproximadamente de dos a tres meses, ya que el diario *El Comercio*, el 11 de julio de ese año, reproduce una fotografía del mural concluido y con leyenda que anuncia su próxima inauguración, junto a otros dos de diferentes autores<sup>14</sup>. En consecuencia y por la prontitud en su ejecución, así como por la complejidad de la técnica utilizada –dominada por Quíñez Asín– y el área pintada de poco menos de 25 m<sup>2</sup>, es seguro que el artista contara con colaboradores, cuyos nombres

<sup>12</sup> William Mc Donald no llegó a realizar ningún mural, en cambio Sabino Springett sí: "(...) Sabino Springett, destacado pintor, prepara los cartones para la ejecución sobre el muro del fresco que tiene a su cargo en el nuevo local del Ministerio de Educación Pública. Nos ha manifestado que dicho mural versará sobre la Educación Religiosa y que la concepción y ejecución de los bocetos lo demoraron 4 meses" Sección ¿Qué hacen nuestros artistas?, *El Comercio*, 26 de julio de 1956, edición de la mañana, p. 13.

<sup>13</sup> "Más de 87 Millones Costará Nuevo Edificio de Educación", *La Prensa*, Lima 29 de marzo de 1956, p. 3.

<sup>14</sup> "Serán inauguradas Pinturas Murales en el Nuevo Ministerio de Educación", *El Comercio*, Lima miércoles 11 de julio de 1956, edición de la mañana, p. 17.



desconocemos. Por otro lado si consideramos que en efecto, la institución pagó 1,800 soles por metro cuadrado, su autor habría recibido 44,755 soles, aproximadamente 2,350 dólares estadounidenses en ese entonces.

#### La Educación Artística: proclama del cubismo más conspicuo de Carlos Quípez Asín

Es lógico pensar que para un mural público e institucional se considerara óptimo encargarlo a un pintor que asegurara la realización de una obra de clara lectura. Quípez Asín, un artista maduro y ya reconocido por esos años, era una acertada elección, más aún cuando era conocida su preferencia figurativa en un contexto artístico donde la abstracción informalista iba ganando terreno.

Sería difícil definir el estilo de Quípez Asín en unas cuantas líneas, más aún cuando no es el propósito de este estudio y porque en su producción se verifican cambios y evoluciones que devienen en un *estilo plural* como el propio artista prefería llamarlo. Es oportuno referirnos en este momento a que el historiador del arte Alfonso Castrillón (1972), con ocasión de una exposición retrospectiva del pintor llevada a cabo en 1972, trazó el derrotero pictórico de éste, caracterizando su obra en las siguientes seis etapas: *Influencia española*, *Dinamismo lineal*, *Influencia cubista*, *Influencia de la Composición Mural/Temática Nativa*, *Etapa del relieve moderado* y finalmente *Etapa de la pintura plana sin relieve* en la que se inscribe el mural que tratamos.

Lo constante en nuestro pintor es su orientación figurativa, y para ser más específicos, la presencia de la figura humana, pero no representada con un máximo verismo sino todo lo contrario, pasada por el tamiz de la síntesis y de los principios estéticos arraigados en lo meramente visual. De allí que desde su contacto con las corrientes europeas más nuevas en sus años de estudiante, se adhiriera al cubismo por ser ésta la que se ajustaba a sus ideas en torno a lo que debía ser el arte y no por una cuestión de moda:

*El cubismo me sirvió para sentirme más seguro de lo que pensaba. Vi cubismo el año 25. Me admiro de que esa corriente no haya seguido desarrollándose. Con Gris acabó. Creo que los cubistas nos han enseñado a traer la pintura a su campo, a que la pintura sea algo para ver y nada más. Es la corriente más clásica de la pintura moderna y que nos libra de rivalizar con la Kodak. (Freire, 1982: 2).*

Esta esencialidad del cubismo en lo visual, según Quípez Asín se debe a que es “[...] la única tendencia creada por los pintores, sin intervención de la literatura [...] fue una respuesta al excesivo figurativismo de los impresionistas. También por actividades ajenas a ella”. (Gutiérrez Flórez, 1975: 17).

Es así como entendemos su desprecio por el surrealismo, pese a ser testigo de su surgimiento y hermano de una de las principales figuras del movimiento surrealista peruano y mundial: Alfredo Quípez Asín, mejor conocido por el seudónimo de César Moro: “A los surrealistas no los quiero, han dado marcha atrás al volver al tema. Siempre que la pintura abandona lo estrictamente pictórico retrocede”. (Freire, Luis, 1982: 2).

En su obra también se observa lo que representó el problema básico, no sólo del arte peruano, sino latinoamericano del siglo XX: la dicotomía entre lo autóctono y universal. La realización de obras como *Las Lavanderas*, *Los Labradores*, *Bañistas* y otras, lo entroncan al indigenismo, llegándose a denominar su obra de cubista-indigenista, lo que él hallaba incongruente. En este sentido Alfonso Castrillón (1972) dice lo siguiente:

*Las características raciales peruanas estarán presentes, sin embargo, en los años 1927 y 1943, como tema predilecto, cosa que no significa algún acercamiento al indigenismo imperante. Quípez se deja impresionar superficialmente por la raza, su color y las proporciones de los cuerpos nativos. Su relación con ella es por tanto alegórica, preocupándole más la composición que la expresión del contenido.*

En cuanto a su vinculación con el cubismo, no es una adscripción ortodoxa; esto queda claro en algunas de sus declaraciones: “[...] no soy precisamente de quienes creen a rajatabla en las escuelas”<sup>15</sup>. “De lo que se podría hablar de cierto momento de mi pintura es un neocubismo”. (Freire, 1982: 2).

### **La composición: prodigio de equilibrio constructivo**

Lo más tentador de anotar en *La Educación Artística* es el esquema compositivo que subyace de una manera tan sutil y bien resuelta. Como ya sabemos este fresco se ubica dentro de la etapa de la *pintura plana sin relieve*, según la caracterización por periodos de la obra de Quípez, esbozada por Alfonso Castrillón. Sin embargo, el hecho de que en esta última época haya abandonado el relieve por completo, puesto que economiza sus recursos plásticos tan sólo a la línea y al color plano, no significa que el espacio y el volumen estén exentos en el mural, asunto que luego trataremos.

Se destacan en la superficie líneas estructurales que ordenan a los personajes y objetos; éstas no son sólo tácitas sino que están dibujadas, unas veces como contorno de las

<sup>15</sup> “Carlos Quípez Asín a los 82 años sigue produciendo murales y lienzos”, en *El Comercio*, Lima 21 de junio de 1982.



Fig. 3. *El Padre Eterno*, Carlos Quizpez Asín, 1954. Fresco sobre muro. Iglesia matriz de Tarma.

figuras, otras conformando el interior de ellas, y finalmente aquellas con el simple objetivo de resaltar el esquema. En ocasiones se interrumpen por formas que no continúan su dirección.

Las líneas pueden ser clasificadas en *principales* y *secundarias*, teniendo en cuenta el formato rectangular erguido del mural. Las principales parten exactamente del centro del borde superior, que se bifurcan rectilíneamente hacia los ángulos inferiores del cuadro, conformando un gran triángulo isósceles. Las secundarias forman la misma figura geométrica, que se contraponen inversamente a la anterior –ya habíamos observado este esquema compositivo en el mural *El Padre Eterno* de la iglesia matriz de Tarma. (Fig.3) (Real Bazán, 2001: 112)–, es decir con el vértice en el centro del borde inferior; las otras líneas secundarias, también diagonales, conforman un tercer triángulo cuya cúspide es el centro del mural. Aparte de éstas se verifican otras líneas secundarias, ahora verticales, que dividen el ancho en cuatro bandas de igual dimensión. (Fig.4). Al respecto, en cierta oportunidad cuando en una entrevista concedida (Valencia, 1982: 14), se le inquiriere acerca del uso de la *regla áurea* en sus pinturas, éste responde:

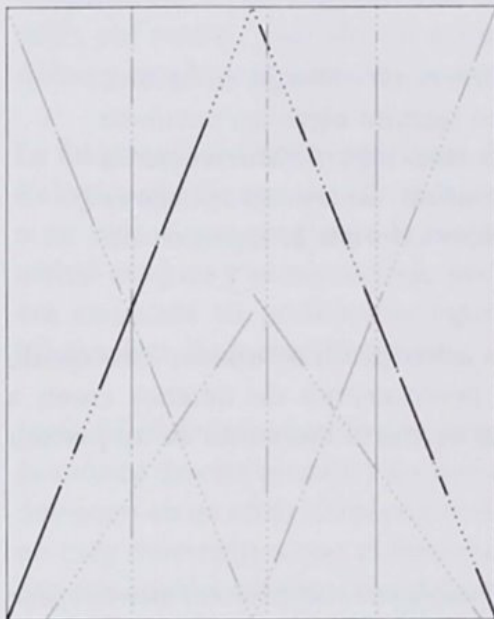


Fig. 4. Esquema compositivo de *La Educación Artística*. Obsérvese las líneas estructurales principales (en negro) y las secundarias (en gris).

[...] *no es nada del otro mundo: mi composición mural del ministerio de Educación no estaba sujeta a la sección áurea, sino a trazos reguladores creados por mí mismo. Uno puede inventarlos: recuerdo que hice dos triángulos invertidos, se notaban los trazos que cortaban las sombras de las figuras.*

Como ya dijimos, Quizpez Asín resuelve esta obra basándose en la línea y el color plano. En cuanto a la línea, las *rectas* parecieran seguir la estructura ya anotada; mientras las *curvas*, muy bien armonizadas, le permiten modelar y humanizar los personajes y el conjunto. Ambas caracterizadas por su sutileza en el trazo, conforman espacios con una exactitud casi geométrica. En su interior estos espacios o secciones están pintados con un color uniforme, que yuxtapuestos configuran y modelan cada elemento o personaje, los que pueden ser diferenciados según su mayor o menor valor volumétrico. En el primer caso el número y la complejidad de las secciones se ordenan según un criterio lumínico, radicalizando en formas geométricas el claroscuro, con secciones del mismo color pero con intensidad tonal distinta, dando como resultado figuras de carácter prismático; en relación a las segundas figuras, sus conformaciones no parecen corresponder ni al sentido de la luz, ni a la anatomía de ellas, identificándolos únicamente por sus siluetas pues las secciones que las componen se disponen arbitrariamente.

Para conocer de mejor manera el nivel semántico y simbólico de esta obra, citamos la siguiente descripción del propio artista extraída del libro *Carlos Quíñez Asín, 1900-1983*, escrito por Eduardo Moll (1988: 77-78):

*Preside la 'Poesía' representada en la figura central y en lo alto de la composición sostiene en las manos una lámpara cuya llama simboliza lo imponderable. La 'Arquitectura' y la 'Música' a los lados y en los ángulos superiores la 'Literatura' y la 'Danza'. Bajo la figura central, las tres Gracias: la 'Belleza', y a ambos lados de estas figuras un director de orquesta y un pintor ante la tela, una figura de mujer sosteniendo una máscara, otra reclinada, un escultor tallando y músicos, lectores, un grabador, representan la 'Técnica'. En la parte baja y central, dos mujeres y un niño, este grupo simboliza la educación espiritual del hombre.*



Fig. 5. Figura femenina: detalle central del mural *La Educación Artística*. Figura que podría representar a la oratoria o al maestro.

En la descripción, el artista no menciona a las dos mujeres del ángulo inferior izquierdo, ni a la figura que parece posar ante el pintor –aparentemente su modelo–, tampoco al personaje femenino a la derecha del director de orquesta. Debemos suponer que dentro del grupo que representa la *Técnica*, al nombrar a los lectores, se refiere a la figura femenina debajo de la Gracia central, la única con un libro en la mano y que creemos que no encuentra sentido dentro de tal definición, a no ser que el artista considerara la actividad de leer<sup>16</sup> como tal, puesto que a nuestro parecer, por su ubicación y parecido, pertenecería al grupo que simboliza la *Educación espiritual del hombre*. (Figs. 5 y 6).

#### Los tres niveles de la Ecuación Artística: referencias y autoreferencias

De tal descripción queda clara la división de los personajes en tres categorías: las *Artes*, la *Técnica* y la *Educación*, que se corresponden con tres niveles horizontales: superior, medio e inferior. (Fig. 6).

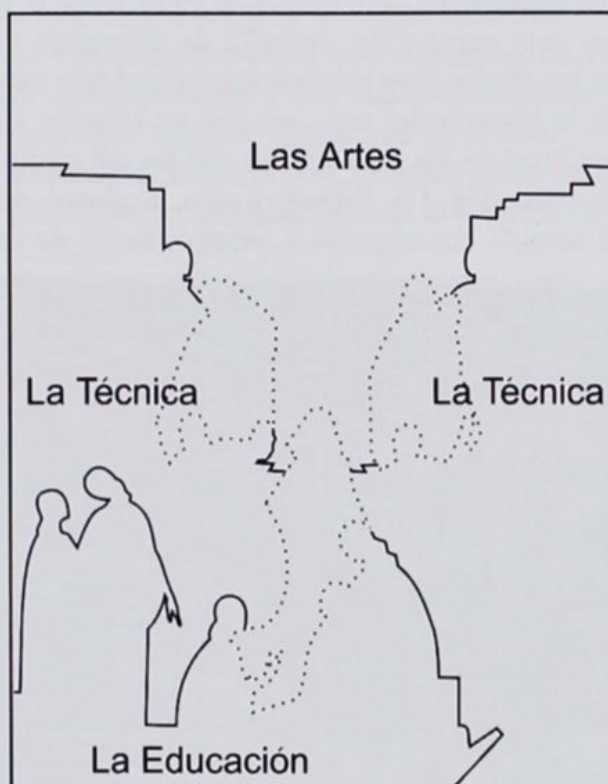


Fig. 6. Esquema de los tres niveles del mural *La Educación Artística*. Obsérvese la zona punteada, pertenece a las siluetas de los personajes difíciles de clasificar y que sirven de nexo entre los tres niveles.

<sup>16</sup> Cabe destacar que la figura en mención, al no parecer dirigir su atención visual al libro que sostiene en las manos sino apuntar con el dedo índice una parte dentro de éste, nos hace pensar que podría estar comentando o explicando un texto, por lo tanto suponer que podría representar a la oratoria como técnica. Por otro lado, su colocación delante de lo que parece ser un púlpito podría reforzar esta idea y servir de imagen a la figura del maestro.

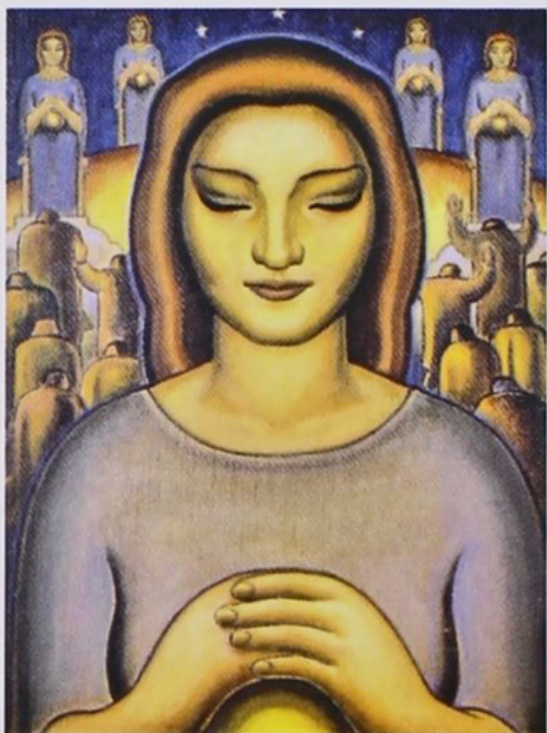


Fig. 7. *Urania*, obra de Carlos Quípez Asín, 1935. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Colección Roberto I. Lukac.

1935<sup>18</sup>, (Fig. 7), musa griega de la astronomía; y en cuanto a las Gracias, los frescos *El Juicio de París*, *Hércules en el jardín de las Hespérides* de 1943 en el Congreso de la República y el óleo *Composición con cinco figuras* de 1956, (Figs. 8, 9 y 10), en los que se revela ya su preferencia por esta agrupación, resuelta de diferentes maneras y sin referirse explícitamente a ella en los títulos. Son muchos los artistas que han tratado este motivo iconográfico a lo largo de la historia del arte, aunque en relación con Quípez Asín es interesante observar la similitud de sus Tres Gracias con las del pintor cubista Robert Delaunay en *La villa de París* de 1910. (Fig. 11). Sumado a esto, la pilastra dórica que sirve de respaldo a la *Poesía*, resalta el sentido constructivo y arquitectónico de la composición, caracterizado especialmente



Fig. 8. *El Juicio de París*, fresco de Carlos Quípez Asín, 1943. Congreso de la República.

en este nivel por la rígida simetría que desaparece en el inferior. Lo arquitectónico y el contraste de niveles advertido también se da en el aspecto espacial, ya que en los ángulos superiores, detrás de la *Literatura* y la *Danza*, el artista representa en perspectiva edificios de perfiles escalonados, ubicados en el último plano, creando un efecto de profundidad —ausente en la parte baja de la obra—

<sup>17</sup> Otros murales de tema grecorromano son: *Las Curaciones de Hipócrates* de 1942 en casa del doctor Pedro Weiss, Lima; *El Juicio de París*, *Hércules en el Jardín de las Hespérides* y *El Fauno* de 1943 en el Congreso de la República del Perú, y *Alegoría sobre Pomona* de 1964 en la Municipalidad de Lince, Lima.

<sup>18</sup> Existe una primera versión de este cuadro, firmada en 1930. Quípez Asín acostumbraba copiar sus mismos cuadros, a veces con variaciones y fechándolos en el momento de su realización. Otro ejemplo es *Composición con cinco figuras* de 1956, obra que es nuevamente realizada en 1977 con el título de *Desnudos*, Fig. 9.



acentuado por el escorzo del podio y trono de la *Poesía*. Cabe mencionar que ésta es la única figura que posee rasgos faciales: ojos y boca en actitud hierática; y que todos los personajes pertenecen al tipo de mayor volumetría, o quizás más propiamente dicho, estereométrico.

El grupo de la *Técnica* cuenta con 15 personajes, la mayoría del tipo de menor volumen, es decir planos, que se disponen

formando una suerte de semicírculo rodeando a la mujer que sostiene la máscara y a la otra reclinada. Suponemos que estas dos representan a las *Artes escénicas*, quizá a la *Tragedia* y a la *Comedia*; sin embargo sus tratamientos formales, sus ubicaciones intermedias entre las *Artes* y la *Técnica* así como sus actitudes que no evidencian una actividad sino más bien emblemas y contemplación, las emparentan con las musas. Es notable en este grupo la concepción plástica del director de orquesta que emana fuerza y vitalidad, llevando en su propia forma el ritmo y la armonía que parece ejecutar; ubicado al lado izquierdo, lidera a los músicos que continúan hasta el centro de la composición y que superan en número a los plásticos colocados a la derecha. La simetría sigue vigente, e igual que en el nivel antes descrito, las figuras se corresponden una a la misma altura de la otra, a ambos lados del eje vertical central, que se inicia con la *Poesía*, continúa con la *Gracia* central, la mujer lectora y el niño; es así como

resultan los binomios: director de orquesta-pintor, violinista-escultor, violinista-violonchelista, etc. La pianista y la violonchelista que son parte de la *Técnica* y que responden a la simetría indicada, se encuentran ubicadas en un primer plano, delante del grupo de los artistas, en el tercio inferior del fresco, además tienen

mayor volumetría como todas las representaciones de esta zona correspondiente a la *Educación Espiritual del Hombre*. De igual manera el grabador ocupa el mismo nivel, en el ángulo derecho del mural, pero carece de una figura con quien aparearse, rompiendo con la simetría; en uno de los lados de la mesa donde trabaja, aparece la firma del pintor: “-MCMLVI- / C. QUIZPEZ ASIN-”.



Fig. 9. Hércules en el jardín de las Hespérides, fresco desaparecido de Carlos Quizpez Asín, 1943. Congreso de la República.



Fig. 10. Desnudos, (boceto) de Carlos Quizpez Asín, 1977. Acuarela, 58 cm x 85 cm.

Quizás Asín había realizado ya con el estilo de las *figuras planas*, óleos sobre las artes y sus ejecutantes; tenemos algunos bastante parecidos a las de esta obra: *Figura con libro*, 1943; *Taller*, 1949 y *Escultor*, 1963. (Figs. 12, 13 y 14).



Fig. 11. *La villa de Paris*, de Robert Delaunay, 1910-1912. Oleo sobre tela 267 x 406 cm. Colección del Museo Nacional de Arte Moderno de Paris.

El siguiente nivel correspondiente a la *Educación espiritual del Hombre* muestra a las dos educadoras con el niño, como también a las otras dos mujeres en el ángulo izquierdo que el artista no nombra en su descripción ya citada. Probablemente las omite porque se trate de las mismas pero captadas en un momento previo a su encuentro con el educando —individualizado en el niño— discutiendo los contenidos y métodos, tarea inacabable en la labor del maestro y elocuentemente representado en la gestualidad de sus manos. La diferencia con los demás niveles no sólo se manifiesta en la ausencia de simetría, ni en que las figuras poseen mayor volumen que las del nivel medio, sino porque se advierte un carácter humano, quizás sugerido por la comunicación fluida entre los personajes, la libertad en el movimiento y el color cálido de las carnaciones. Es menester mencionar además en este grupo el mórbido ritmo que suponen las cabezas inclinadas hacia un mismo lado, de tres de las féminas. La mujer con el libro en la mano que correspondería por su posición a la *Técnica*, pareciera ubicarse más cerca a este último grupo, presidiéndolo como lo hace la *Poesía* con las *Artes* —ya que está en la cima del triángulo inferior— y encarnando simbólicamente el compromiso de educarse para ser educador.



Fig. 12. *Figura con libro*, 1943. Oleo sobre tela.

No obstante el orden resaltado en el uso de ejes compositivos y de la simetría resultante, así como por la concepción sintético-geométrica de las formas a base de la línea y el color plano, la composición delata abigarramiento formal ocasionado por las 30 figuras de tamaño natural que casi por completo saturan el espacio pintado.

#### El color: plano pero estratégico

La solución cromática con respecto a la tercera dimensión sólo opera de una manera accesoria; el pintor no ha degradado ni matizado el color, y si se puede hablar de ello, se circunscribe a la ubicación de las secciones yuxtapuestas ya indicadas. En cambio en lo que atañe al conjunto, el color adquiere connotaciones simbólicas: los tonos fríos dominan en

la zona de las musas y los cálidos en las carnaciones que humanizan a los personajes. Pareciera que la disposición del color también responde a la lógica de los binomios; no es casual que compartan los mismos tonos la *Arquitectura* con la *Música*, las *Gracias* laterales, el director de orquesta con el pintor, la comedia con la tragedia, el violinista con el escultor y finalmente el otro violinista con el violonchelista. Aunque se hace uso del amarillo ocre, el rosado, el bermellón y los sienas; abunda el azul en diferentes tonalidades y combinaciones. A éste se contraponen discretos toques de verdes. Sin embargo, la gran mayoría de los colores, por no decir todos, adquieren un carácter diluido, translúcido y pastel. El artista Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1984: 24), quien compartió aulas como profesor con Quípez Asín en la Escuela Nacional de Bellas Artes, explica esto de la siguiente manera:

*[Carlos Quípez Asín] tuvo como maestro a Cecilio Pla, excelente pintor español que sostenía una curiosa teoría contraria al uso del color blanco en las mezclas, por lo cual sus pinturas y las de sus seguidores, siempre presentan un cierto sabor de grandes acuarelas, ya que el blanco que aparece en ellas es del fondo de las telas y muchos tonos de la valoración son logrados por transparencia, como ocurre en la acuarela. Quípez Asín fue un entusiasta sostenedor de esa curiosa teoría que transmitió a sus alumnos [...]*

En un ensayo acerca de la obra de nuestro pintor, escrito por quien fuera director de la revista *Idea*: Manuel Suárez Miraval (1956: 12), en el que a pesar de su elevado discurso conceptual y retórico, que no obstante encierra verdades irrefutables sobre la obra de Quípez Asín, se refiere a este mural de la siguiente manera:

*Construido sobre un pronunciado rectángulo de mayor altura, ha dispuesto (al fresco) un sólido bloque triangular, diversificado a cada pulgada, en que los colores se disponen en oposiciones graduadas y en que la línea no perturba la esquemática solidez del trazo. Motivos diversos prestan atención al conjunto y se apuntala, sobremanera, la fluidez y cromática del panel. Concebido en función del material de base y ordenado en acuerdo con la rigidez del edificio, tiene no obstante, la plástica imagen de la obra estética.*

Son pocos los pintores peruanos a los que se los conocen como muralistas antes que como pintores;



Fig. 13. *El Taller (estudio)*, 1981. Óleo sobre tela, 87 x 69 cm.



Fig. 14. *El escultor*, 1963. Óleo sobre tela, 117 x 82 cm.

éste es el caso de Carlos Quízpez Asín, muralista innato que tiene en su haber no poco menos de veinte murales de relevancia ejecutados; un oficio incomprendido e ignorado o quizás simplemente una vocación sin caldo de cultivo en el Perú.

No olvidemos que a pesar de que los móviles de nuestro pintor por hacer muralismo en Perú fueran distintos ideológicamente de los que sustentaron la obra de los muralistas mexicanos –pues no nos es ajeno que su predilección por una temática clásica de raigambre occidental trasunta una ética muy distinta a los principios políticos y reivindicativos del indigenismo y muralismo mexicanos–, su empeño y objetivo siempre fueron expresarse a través del fresco, técnica que dominaba y que introdujo en la plástica peruana, sobre las amplias superficies de los muros. En este sentido no es extraño que los críticos adviertan en su pintura sobre lienzo –acaso su válvula de escape– el aliento mural del que se perdió el público limeño.

Carlos Quízpez Asín no sólo sufrió de la despreocupación cultural del Estado por encargarle decorar edificios, sino de la incuria y alevosía de ver destruidos sus murales por quienes supuestamente debían protegerlos. Llamarlo muralista casi parece irónico; sin embargo, es un justo reconocimiento a su vocación y esfuerzo.

Creemos que no hay mejor epílogo para su vida como artista que el título de una entrevista ofrecida al diario *La Prensa* en 1975: “Quízpez Assín, un Muralista sin Murales Que Pinta Para Sentirse Menos Inútil”. (Gutiérrez Flórez, 1975: 17).

### **Bibliografía**

- Bentín Diez Canseco, José, *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de las raíces peruanas*, Lima 1989.
- Castrillón, Alfonso, “Notas sobre la obra de Carlos Quízpez Asín”, Catálogo de la exposición en la Galería del Banco Continental, Lima, Agosto, 1972.
- Freire, Luis, “‘Tecnoquímica’ y ‘Nacional de Arte’ obtiene pintor Carlos Quízpez Asín”, en: *El Observador*, Lima 17 de junio de 1982, p. 2.
- Gutiérrez Flórez, C., “Quízpez Asín, un Muralista sin Murales Que Pinta Para Sentirse Menos Inútil”, en: *La Prensa*, Lima 5 de noviembre de 1975, p. 17.
- Real Bazán, Francisco Tomás, “Carlos Quízpez Asín”, en: Leonardini Nanda (coordinación general), Seminario de Historia Rural Andina UNMSM, *Pintura Mural Peruana siglo XX*, Catálogo, Volumen 1, Lima 2001, pp. 91-118.
- Suárez Miraval, Manuel, “Quízpez Asín”, en: *Idea, Artes y Letras*, año VI - nº 28 (1956), p. 12.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel, *Panorama de la pintura en el Perú Republicano, Antecedentes Inmediatos*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1984.
- Valencia T., Marcela, “Quízpez Asín el mural ausente”, en: *El Comercio, Suplemento El Dominical*, Lima 28 de noviembre de 1982, p. 14.