

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**“LA PRODUCCIÓN FINAL DE SÉRVULO GUTIÉRREZ: SANTA ROSA DE LIMA Y  
EL SEÑOR DE LUREN, ICONOS RELIGIOSOS CRIOLLOS”**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER  
EN HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA**

**AUTOR**

Carlos Alberto Yarleque Ubilluz

**ASESOR:**

Cécile Anne Michaud de Del Valle

Julio, 2018

## **RESUMEN**

En la presente investigación se analiza la etapa tardía en la pintura del artista Sérvulo Gutiérrez. Para ello se recurre a los motivos pictóricos que dominaron los últimos años de su producción artística: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. La profusión de estos íconos religiosos criollos en su pintura final nos permiten evidenciar una nueva etapa pictórica inserta dentro de sus últimos años de vida (1958-1961) que se ha denominado etapa icónica. Al integrar a Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en su producción artística final Sérvulo replantea dos íconos tradicionales de la pintura peruana y devuelve a la población criolla de su época en una clave expresionista y sintética. Esta producción permite evidenciar el aporte de Sérvulo Gutiérrez a la idiosincrasia criolla de su época — que se encontraba desestabilizada ante el fenómeno de la migración— al otorgarles unos renovados símbolos de su identidad que han sido parte de su tradición desde la Colonia. De igual manera presenta un hito en la producción artística del siglo XX dedicada a los íconos criollos religiosos al devolverlos a la escena principal artística con una propuesta secular y alejada de los altares. Ello, aunado a su capacidad de síntesis expresiva —basada en un cromatismo y trazos esquemáticos y contrastantes— los convierte en un renovado símbolo de fe y reafirmación de su identidad para la población criolla. Finalmente las características plásticas presentes en los íconos religiosos de Sérvulo evidencian la propuesta temprana de unos códigos que serán recién plenamente aceptados por la población criolla contemporánea posteriormente —a fines del siglo XX— en la presencia de Sarita Colonia. Este hecho demuestra la capacidad del pintor de adelantarse a su tiempo al conocer la manera de representar un ícono religioso tradicional en unos códigos destinados al nuevo criollismo mestizo emergente que recién se prefiguraba en su época.

## ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: La producción final de Sérvulo y su contexto creativo.....	12
1.1 El expresionismo en la obra de Sérvulo Gutiérrez versus el abstraccionismo pictórico vigente.....	12
1.2. El entorno social del artista.....	27
CAPÍTULO II: Los íconos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en la obra de Sérvulo .....	38
2.1. El criollismo y los íconos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren desde los inicios coloniales hasta el siglo XX.....	38
2.1.1. Concepto de icono religioso criollo.....	39
2.1.2. El icono religioso criollo del Señor de Luren desde el siglo XVI hasta el siglo XX.....	55
2.1.3. El icono religioso criollo de Santa Rosa de Lima desde el siglo XVII hasta el siglo XX.....	65
2.2. Los íconos religiosos criollos en el contexto de Sérvulo.....	79
2.2.1. Santa Rosa de Lima, virgen limeña.....	91
2.2.2. Señor de Luren, cristo iqueño.....	100

CAPÍTULO III: Propuesta de una nueva etapa “icónica” (1958-1961): un análisis estilístico.....	110
3.1. Análisis retórico-estilístico de las pinturas de la etapa icónica de Sérvulo Gutiérrez.....	110
3.1.1. Sobre la metodología retórico-estilística.....	110
3.1.2. Una introducción a los campos figurales y los momentos retóricos en la etapa final de la obra de Sérvulo.....	114
3.1.3. Análisis retórico-estilístico aplicado a la obra final de Sérvulo.....	122
3.2. Hacia una redefinición de la producción final de Sérvulo: la etapa icónica.....	138
CONCLUSIONES.....	157
ÍNDICE DE CATÁLOGO.....	166
CATÁLOGO.....	167
IMÁGENES COMPARATIVAS.....	240
BIBLIOGRAFÍA.....	266

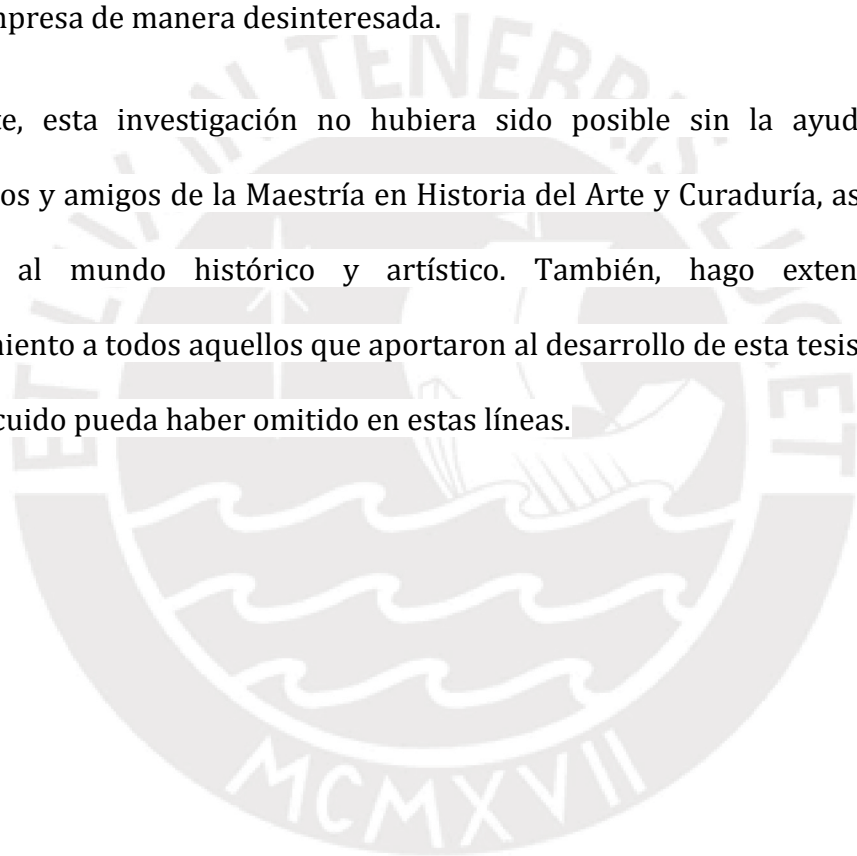


## AGRADECIMIENTOS

Quisiera realizar un agradecimiento especial a todas aquellas personas que han contribuido de un modo u otro en el desarrollo de este trabajo: en primer lugar, a la Dra. Cécile Anne Michaud, directora de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su invaluable apoyo y seguimiento, sin los cuales no hubiera sido posible la realización de esta tesis. De igual manera mi gratitud va al artista y grabador Julio Garay con quien inicié esta aventura y quien supo proporcionarme información pertinente desde un inicio. Al fotógrafo y curador Roberto Cores, por su siempre pronta disponibilidad y por presentarme a tanta gente maravillosa que me ayudó a armar este complejo mundo que terminó siendo Sérvulo Gutiérrez. Al periodista, abogado y político peruano Arturo Salazar Larraín quien me adentró en el contexto de la Lima de los cincuenta y quien tuvo a bien asesorarme en mis reflexiones. A Fernando de Szyszlo quien me abrió las puertas de su casa de manera desinteresada para revelarme medio siglo de arte en el Perú. A Máximo Gutiérrez, sobrino de Sérvulo Gutiérrez, por permitirme formar parte de la vida del artista iqueño, aunque sea por un momento. Al artista Pedro D'Onofrio quien me acercó a los secretos de los Cristos de Sérvulo y de su familia, muy ligada al pintor. Al historiador Javier Salvatierra quien me reveló la producción artística de Sérvulo en Ica. Así mismo al historiador del arte Ricardo Kusunoki quien aportó contexto y rigor históricos a mi investigación. Al crítico de arte Jorge Villacorta quien amplió mi bagaje artístico. Al historiador del arte Luis Eduardo Wuffarden por ayudarme a perfilar los avances en la investigación actual sobre Sérvulo y al Dr. Fernando Villegas, quien me ayudó con sus siempre sugerentes observaciones. Por último a Anita Tavera, Maria Eugenia Yllia y al Dr. Jesús Cosamalón por sus aportes puntuales y enriquecedores.

A nivel personal agradezco a mi familia: mi madre, María Antonieta Ubilluz de la Fuente Chávez, mi hermana, Mónica Yarlequé Ubilluz y mi tía, Gladys Elizabeth Ubillus de la Fuente Chávez de Arrieta. Ellas fueron el entorno coherente y cálido que me permitió trabajar e investigar de la mejor manera posible. Y en especial agradecer a Annare Gayoso Villalobos quien me sirvió de soporte en todo momento y me mantuvo en el sendero todo este tiempo. Por último a Linda Mar Villalobos Ibáñez y a Dina Elena Ibáñez Sánchez de Osorio, quienes me apoyaron en esta empresa de manera desinteresada.

Finalmente, esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda de mis compañeros y amigos de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría, así como de allegados al mundo histórico y artístico. También, hago extensivo este agradecimiento a todos aquellos que aportaron al desarrollo de esta tesis y que por algún descuido pueda haber omitido en estas líneas.



## INTRODUCCIÓN

La última etapa de Sérvulo Gutiérrez (1955-1961), conocida como “mística”, fue acuñada por Juan Acha con motivo de la exposición póstuma del pintor en 1961, organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo (I.A.C). En esta etapa, Acha hace referencia a la actitud individualista del pintor quien en búsqueda de su identidad —y como apoyo emocional— se enfoca en la representación de íconos religiosos como Santa Rosa de Lima y El Señor de Luren. Sin embargo, considero que esta apreciación, aunque no carece de verdad, necesita ser analizada con mayor profundidad para poder entender cabalmente la última etapa de la obra de Sérvulo. Acha hace referencia a que el rumbo que toma la vida personal de Sérvulo durante su última etapa pictórica es lo único que define este periodo, aparte de no realizar —para el crítico— obra de importancia alguna (Acha 1961b: 6). Recién en 1998 aparecerían los textos de Élide Román y Luis Eduardo Wuffarden a raíz de la exposición retrospectiva organizada en Lima por la Fundación Telefónica. Dichos escritos constituyen un aporte importante a los estudios sobre Sérvulo; sin embargo, no está dentro de sus intereses desarrollar específicamente el contenido de los elementos pictóricos de la última etapa del pintor. De manera complementaria, las apreciaciones más contemporáneas de Augusto Del Valle (2010), Alfonso Castrillón (2014) y Jorge Villacorta (2016) asientan las bases para investigaciones posteriores sobre esta última etapa.

Aparte de estos escasos hitos, hay una carencia de una historiografía extensa y especializada al respecto, lo que impide remitirse a una variedad de estudios específicos del artista. El resto de bibliografía relacionada a Sérvulo consta de unos pocos libros — más didácticos que académicos— que esbozan un perfil superficial del artista y hacen únicamente un resumen general de su obra. A partir de esta preocupación, me encargué

de estudiar con mayor profundidad este periodo, tomando en cuenta los íconos religiosos representados y sus posibles acepciones.

En el mejor de los casos la historiografía del arte contemporáneo considera la producción pictórica tardía de Sérvulo Gutiérrez —dedicada a los íconos criollos— un tema controversial y aislado en el marco de dos corrientes trascendentales, el expresionismo y el abstraccionismo. Es controversial porque no hay una opinión consensual sobre el tema ni tampoco una posición académica amplia y definida al respecto. Y es aislado porque las pocas fuentes historiográficas existentes suelen remitirse a su última etapa como un hecho insular a pesar de otorgar a la figura de Sérvulo un lugar preeminente dentro de la pintura peruana. Esto debido al carácter personal de sus búsquedas y a la ausencia de un proyecto programático que permitiera adscribirlo en algún movimiento específico (Wuffarden 1998: 57). Lo que finalmente los historiadores del arte afirman en líneas generales es que el conjunto de obras pertenecientes a la última fase del pintor no estarían al mismo nivel pictórico que sus primeras actividades de creación, sino que componen una producción de naturaleza inferior. Estas son las razones por las que nace este trabajo, el cual opta por una perspectiva analítica y transversal de su producción tardía dedicada a los íconos criollos.

En líneas generales este trabajo presenta en un inicio un breve panorama acerca de la producción de Sérvulo a través de sus distintas etapas para posteriormente proceder a configurar su etapa final; de tal manera que podamos obtener una visión conjunta sobre su producción y revalorar a las temáticas del Señor de Luren y de la Santa Rosa de Lima dentro de ella. Los íconos religiosos criollos le otorgan validez a su expresión subjetiva como artista, y representan la síntesis de una vida prolífica inserta en el fenómeno plástico de la época: el abstraccionismo. Es así que la hipótesis principal considera que

en los íconos criollos del Señor de Luren y Santa Rosa de Lima de Sérvulo Gutiérrez, se encuentra un fundamento de valor artístico para determinar una nueva etapa pictórica. Dicho importancia pasa tanto por su intrínseco valor artístico dentro de un periodo específico de tiempo, como por su relevancia como testimonio y herramienta en la generación de un discurso dirigido a exaltar un criollismo costeño y capitalino. Para desarrollar esta labor decidí estructurar la investigación en 3 capítulos:

En el primero, se busca describir las influencias del contexto en la última etapa de la producción pictórica de Sérvulo Gutiérrez. En el segundo capítulo se pretende explicar el concepto de ícono criollo representado por Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Es decir, expongo las particularidades del desarrollo de estos íconos criollos en la obra artística de Sérvulo para, de esta manera, entender la especificidad de la etapa final de su obra en relación a las etapas anteriores. Por último en el tercero —una vez establecida la naturaleza del ícono criollo y su relación con la obra pictórica de Sérvulo para entender la constitución de la etapa icónica— se realiza un análisis de las pinturas de la etapa icónica utilizando el concepto de síntesis expresiva así como del proceso creativo del pintor a través del concepto de campo figurativo establecido por el lingüista Stefano Arduini<sup>1</sup>. El uso del análisis retórico estilístico de Arduini para la interpretación

---

<sup>1</sup> Arduini ayuda a entender el arte de Sérvulo desde el punto de vista del proceso creativo en un esfuerzo por hacer tangibles sus estructuras de producción desde la ideación hasta la ejecución final de su arte. El autor nos permite develar el *modus operandi* del pintor a través de las estructuras de pensamiento retórico propuestas por el lingüista en base a su concepto de campo figurativo, comprendido como un espacio cognitivo propio del ser humano y en donde se ubican las figuras retóricas. A partir de este razonamiento Arduini desprende seis campos figurativos que explican el comportamiento general del ser humano: metáfora, metonimia, sinécdoque, repetición, elipsis y antítesis. Las figuras retóricas son lugares comunes en la estructura del pensamiento del ser humano que se repiten y que nos permiten encauzar a Sérvulo en su discurrir estructural como parte del proceso de generación y realización de una idea. Otra herramienta propuesta por Arduini y aplicada en esta investigación es la del concepto de campo retórico, comprendido como el bagaje de experiencias adquiridas por el individuo y la sociedad. En el caso de Sérvulo los campos retóricos presentes en su proceso creativo reflejan su predilección por un motivo en particular, mientras que los campos figurativos demuestran las inclinaciones del pintor en cuanto a técnicas de representación. En el sentido plástico las figuras retóricas son herramientas que permiten su uso en la elaboración de imágenes para hablar de determinados temas. Una vez llegados a este punto se trata de descifrar el discurso

de la obra de Sérvulo Gutiérrez comprendida entre 1958 y 1961 nos permitirá entender con mayor claridad el alcance del trabajo del pintor desde un principio.

Estas herramientas nos permiten entender las características que definen la etapa icónica y explicar formalmente el valor artístico que este periodo tiene. En el catálogo del corpus, a manera de apéndice, examino de manera individual cada uno de los lienzos que componen la mencionada etapa icónica. Este se compone de obras que resumen lo expresado por el pintor a lo largo de sus diversas etapas anteriores: académica, expresionista y mística. Porque será a través del uso de los colores básicos en sus trazos recurrentes y finales que su obra se convertirá en una producción homogénea, constante y sincrética.

De manera complementaria, en este trabajo se procedieron a recoger los testimonios de críticos e historiadores del arte como Jorge Villacorta, Augusto Del Valle, Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki. Además se incluyeron testimonios de amigos cercanos al pintor como Roberto Cores (fotógrafo, curador, crítico de arte y amigo íntimo de Doris Gibson) y Arturo Salazar Larraín (abogado, político y periodista; director de *La Prensa*, diario que le dedicara sendos reportajes al pintor y del cual se extraen valiosos testimonios —y quien fuera a su vez amigo de Sérvulo). De igual manera tenemos los testimonios de Pedro D’Onofrio (pintor, hijo de Luis D’Onofrio quien fue uno de los principales compradores y amigos de Sérvulo Gutiérrez, dueño anterior de su *Señor de*

---

establecido por el pintor a través de la deconstrucción de las dimensiones que lo componen: *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (a nivel plástico) y *memoria* y *actio* (a nivel performativo). Así a través de Arduini pretendemos analizar las herramientas y el proceso discursivo empleados por Sérvulo durante su etapa final para poder acercarnos a su pintura y entender la aplicación de determinados códigos en un contexto particular ayudado a entender la percepción de su arte en su propia época. En el medio Arduini ha servido para explicar la retórica del arte transdisciplinario de Eielson quien se expresa a través de argumentos y recursos figurativos que le sirven en su rol como locutor para al alocutario. De igual forma este hace uso de una amplia gama de técnicas argumentativas y figuras retóricas. A nivel conceptual Eielson realiza una demoledora crítica a la violencia como práctica común entre los sectores de poder de la sociedad peruana de su época con el fin de sostener un discurso segregacionista en desmedro de los pobres (Fernández-Cozman 2015: 76).



*Luren sobre chimenea*). Por último se realizó una entrevista al pintor Fernando de Szyszlo (el mayor representante del abstraccionismo, el último estilo y época artística que combatió Sérvulo Gutiérrez —y con la que coexistió su último periodo artístico).

Para el presente trabajo se utilizó el análisis completo de fuentes obtenidas de: documentos, obras inéditas, fotografías y artículos. Así como los testimonios mencionados anteriormente y citas del propio artista proporcionadas principalmente por la *Asociación Cultural Sérvulo Gutiérrez* a cargo del sobrino de Sérvulo, Máximo Gutiérrez. Asimismo se han revisado las fuentes textuales y gráficas de los principales medios de comunicación de la época: la revista *Caretas* y los diarios *El Comercio* y *La Prensa*. Se revisaron artículos publicados durante el periodo de estudio, que incluyen publicaciones de los principales medios de comunicación antes mencionados (desde la década del cuarenta al sesenta). Estos artículos cuentan con escritos de Luis Miró Quesada, Carlos Raygada, Eduardo Moll y Sebastián Salazar Bondy.

De igual manera se incluyen comentarios contemporáneos y exposiciones. También se considera el último catálogo razonado del pintor: *Sérvulo 1914-1961*, libro realizado en 1998 para la muestra organizada por la *Fundación Telefónica* y curada por Élide Román y Luis Eduardo Wuffarden. Las principales fuentes secundarias son el catálogo de la exposición póstuma de Sérvulo de 1961 en el que Juan Acha propone las tres etapas pictóricas originales de Sérvulo: “monumental” (1942-1946), “expresionista” (1946-1954) y “mística” (1955-1961). El resto de fuentes secundarias se componen principalmente de una bibliografía recopilatoria de las obras del pintor iqueño, liderada por el catálogo razonado de la exposición retrospectiva de 1998 (*Sérvulo Gutiérrez 1914-1961*) a cargo de Élide Román y Luis Eduardo Wuffarden. Por otra parte, está presente también el material bibliográfico de la serie *Maestros de la pintura peruana* y

*Pintores peruanos* con los volúmenes correspondientes a Sérvulo. En última instancia una hemerografía más contemporánea —proveniente principalmente de *El Comercio* y *Caretas*— complementa con informes, reseñas, efemérides y exposiciones póstumas del pintor.

En resumen, este trabajo busca principalmente determinar la formación de una etapa icónica en la obra pictórica de Sérvulo Gutiérrez a partir de la valoración artística de los íconos criollos del Señor de Luren y Santa Rosa de Lima. Y ya de manera específica pretende describir las influencias del contexto en la última etapa de la producción pictórica de Sérvulo Gutiérrez, establecer la formación de la etapa icónica a partir del concepto de ícono criollo representado por Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren y analizar el procedimiento de síntesis expresiva en los íconos criollos de las pinturas para entender la especificidad formal y valorativa de la etapa final de Sérvulo Gutiérrez. Cabe resaltar que la hipótesis generada no busca constituirse en una verdad absoluta ni excluyente, sino el de aportar una perspectiva renovada de la última etapa artística de Sérvulo Gutiérrez, para una nueva lectura historiográfica.



# **CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN FINAL DE SÉRVULO Y SU CONTEXTO CREATIVO**

En este capítulo, busco describir las influencias del contexto en la última etapa de la producción pictórica de Sérvulo Gutiérrez. Asimismo, se perfilará el contexto en que se desarrolló la obra de Sérvulo a fines de la década del 50 e inicios de la década del 60. Esto permitirá insertar al artista en su contexto histórico cultural.

## **1.1. El expresionismo en la obra de Sérvulo Gutiérrez frente el abstraccionismo pictórico vigente**

En el siguiente subtítulo estableceré las características plásticas generales del desarrollo del estilo de Sérvulo y focalizaré mi atención en establecer un paralelismo entre la obra expresionista de su última etapa frente al imperante abstraccionismo. En primer lugar se hace necesario evidenciar el expresionismo que ejerció el pintor a través de sus diversos periodos. Así se plantean, de manera general, las características plásticas de las diversas etapas que compusieron su obra para posteriormente poder ubicar y comprender el lugar que ocupó el expresionismo de sus últimos años frente al abstraccionismo.

Lo que la historiografía formal del arte recoge —hasta nuestros días— acerca de los diversos estilos pictóricos de Sérvulo Gutiérrez se remite a lo establecido por el crítico Juan Acha en su catálogo póstumo de 1961. En dicho catálogo, el crítico propone —de manera clara y definida— tres etapas pictóricas que componen el discurrir pictórico de Sérvulo Gutiérrez: la monumental (1942-1946), la expresionista (1946-1954) y la mística (1955-1961). Según Acha, la primera etapa de Sérvulo inicia tras su regreso al Perú de Argentina. En ella demuestra una paleta de tonos armoniosos, con una

ejecución de corte académico pero sin hacer un énfasis en la reproducción realista. El pintor deja espacio para cierta libertad expresiva mínima en el trazo dentro del marco de la reproducción fiel. En este primer periodo artístico Sérvulo recurre a unas formas logradas mediante una acentuación en el volumen y la línea que recorta hasta conseguir un relieve efectista reflejado en su cuadro *Claudine* de 1942 (fig. 1)<sup>2</sup>. Esta es una pintura que brega por demostrar una habilidad técnica pero sin caer en manidos ideales de belleza. Desde el punto de vista formal es claro y definido. Usa una línea franca y segura, y un volumen que va hasta el relieve. El nombre “monumental” proviene de un mundo revelado en su pintura que es pausado, sin pasión y algo enigmático. Nutrido de un sentido espacial que imparte soledad a las figuras a la vez que las “monumentaliza” (Acha 1961b: 4).

La segunda etapa pictórica de Sérvulo se caracteriza por la aparición de sus colores fuertes, encendidos y agresivos. Inicia con el cuadro *Retrato de Doris Gibson* de 1946 (fig. 2). Ahí ya presenta colores puros sobreponiéndose a los pormenores descriptivos de la figura que van tomando un segundo plano. Estos se caracterizan por una acentuación de la línea que se va volviendo más esquemática que descriptiva. Lo que

---

<sup>2</sup> El viaje de Sérvulo a Francia en 1937 antecede incluso a su etapa “monumental”. Y sería recién llegando de París —a la fuerza debido a la inminencia de la guerra— que conoce en Buenos Aires a Claudine Fitte y esta se convierte en su primera musa durante su etapa monumental. En el contexto artístico internacional Picasso pinta su *Guernica*. En París mismo durante su estancia en 1938 se desarrolla la “Exposición Internacional del Surrealismo” en el que se explaya la vanguardia heroica a través del Cubismo de la Escuela de París y otras corrientes, evidenciando así su apogeo antes de la guerra. Ese mismo año fallece César Vallejo —con quien el pintor entabló una breve pero profunda amistad. Aparte del poeta, en París Sérvulo se relacionó con otros compatriotas afincados allí como Alejandro González Trujillo y Apurimak. También fue testigo de primera mano del debate original europeo entre abstractos y realistas que luego se trasladaría al Perú en la década del 50. Pero más allá de su participación en la bohemia parisina —que atravesaba por un fructífero periodo artístico y cultural— su formación fue básicamente autodidacta. Tras un periplo de dos años, Sérvulo vuelve a Buenos Aires en 1939. Para este momento Sérvulo ha bebido de todas estas influencias pero finalmente se decantará por el realismo (Sánchez 2010: 6-10). Aunque Sérvulo durante esta etapa estuvo interesado en los pintores simbolistas —como Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Picasso en su fase clasicista—sus influencias artísticas las absorbió más que nada directamente de la bohemia y la apreciación artística libre y “muy poco quiso saber de galerías o museos, y nada, absolutamente nada, de escuelas o academias. Ingenua, casi deportivamente, se dejó ganar por la bohemia. Véase: Juan Gris, “Sérvulo el hombre”, en Instituto de Arte Contemporáneo, Sérvulo (catálogo), Lima, IAC, 1961,

los trazos pierden en estructura lo ganan en fuerza, espontaneidad y automatismo. Los rasgos faciales conservan solo sus características indispensables para darle lugar a la expansión progresiva del color<sup>3</sup>. Por último está su tercera y última etapa recogida por la historiografía del arte peruano. Acha la denominó “mística” principalmente por la presencia mayoritaria de los íconos religiosos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en la obra de Sérvulo. Esta es la época menos tratada por Acha en su texto y la define únicamente con estas palabras:

El rótulo de este periodo se debe únicamente al rumbo que toma la vida personal de Sérvulo, pues desde 1955 no realiza obra de importancia alguna. Los “Cristos de Luren” y algunas “Santa Rosas” se repiten incansablemente. Como si Sérvulo hubiese entrado en un momento de ofuscación y principiase a buscar, pero que de tanto no encontrarse, o de no encontrar, se vuelve místico. Como una obsesión trata el rostro de Cristo en todas las gamas y simplificaciones: desde el Cristo de un lila complaciente hasta el de un negro tenebrísimo; desde los trazos miméticos hasta las manchas —las últimas— que bordean el abstraccionismo. O busca y no encuentra, o no sabe qué buscar. Quizás también se duela de estar derrochando sus grandes dotes naturales. Época esta de silencio desesperado (Acha 1961b: 6).

Este es el único texto que ha definido la última etapa pictórica de Sérvulo —desde su concepción por Acha— hasta el día de hoy. Es por ello que se hace necesario se perfilar el contexto en que se desarrolló la obra de Sérvulo a fines de la década del 50 e inicios de la década del 60 para empezar a entender la verdadera posición del pintor en el arte peruano de la época durante su última etapa artística y de vida. Esto permitirá insertar al artista correctamente en su contexto histórico-cultural para empezar a perfilar sus

---

<sup>3</sup> Es una etapa que para Acha “culmina con la exposición de 1954 llevada a cabo en la “Galería de Lima” y que constaba de 33 óleos: 19 paisajes, 9 figuras, 3 “Cristo de Luren”, 1 retrato y 1 naturaleza muerta. El crítico termina advirtiéndole que los mejores estaban fechados en 1953 como, por ejemplo, “La española” (fig. 3) y algunos paisajes, entre los cuales están los famosos guarangos” (Acha 1961b: 5).

últimos años de creación artística que estuvieron contextualmente dominados por la presencia del arte abstracto. En el Perú, ya entre los años de 1947 y 1957, es notoria la ascendente influencia del abstraccionismo y su posterior preminencia la convertirá en una tendencia hegemónica para finales de la década. Sin embargo, dicho ascenso no estuvo exento de polarización, a pesar del aparente éxito de esta corriente artística. Si comenzamos a perfilar lo que fueron los inicios y el proceso de desarrollo de la abstracción, este pasó por un proceso de asimilación progresivo en base a una promoción agresiva y constante de la corriente artística por parte de diversos actores que incluyeron a los medios, las galerías y finalmente al propio circuito artístico. Así Fernando de Szyszlo —el principal exponente de los artistas abstractos— establece que la asimilación de la abstracción fue un trabajo a pulso encabezado por la agrupación *Espacio* desde 1947<sup>4</sup>.

Es así que a partir del inicio de la década del 50 el panorama ya empieza a ser favorable para el abstraccionismo en el Perú. Szyszlo había jugado un papel fundamental en la defensa y difusión del arte abstracto desde su retorno a Lima en 1951 tras estudiar en París durante cuatro años. Tanto con su propia obra como por su afán polemicista, Szyszlo iniciaría el debate acerca del estado del arte en el Perú ese mismo año<sup>5</sup>. Tras la ardua pugna por el reconocimiento de la abstracción en el Perú, Fernando de Szyszlo gana el primer premio del III Salón de Pintura Manuel Moncloa celebrado en Lima en octubre de 1955 —entonces tal vez el más importante para la escena artística peruana. El éxito de un artista no figurativo en

---

<sup>4</sup> En 1947 Paco Moncloa hizo la primera galería de arte de Lima: la Galería de Lima, Emilio Westphalen publicó *Las Moradas* y yo hice mi primera exposición nacional. Ese año fue muy importante. Conforme el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) va tomando importancia y haciendo mejor sus exposiciones, comenzaba a vender cuadros. La rotación de *Espacio*, la presencia del IAC, su revista y la página de *El Comercio* fueron fenómenos que significaron realmente el comienzo de la modernidad en el Perú. Fue un ataque muy frontal en pos de la consagración de la abstracción. Fernando de Szyszlo. Comunicación oral, 30/12/16.

<sup>5</sup> "Polémica: ¿hay pintores en el Perú?" *Espacio* (Lima, Perú), no. 8 (1951): 2-3, 8.

el conservador medio limeño resulta más relevante al considerar que el premio anterior le fue otorgado a Alfredo Ruiz Rosas, considerado dentro de las filas del realismo de corte social (Kusunoki 2011: 55). La prensa también jugó un papel determinante en el desarrollo y aceptación del arte abstracto en el Perú. La extensa polémica sobre lo abstracto y lo figurativo surgió en el seno de esta institución y enfrentó a los intelectuales peruanos Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada Garland<sup>6</sup>. A pesar del creciente desarrollo de la abstracción, Moncloa remarca de igual manera la participación decisiva en el medio de pintores peruanos y extranjeros como Sérvulo Gutiérrez y el chileno Roberto Matta, entre otros (Moncloa 1966: 32).

Así el arte abstracto por aquella época gozaba de una preeminencia particular, pero no era una expresión unívoca, sino que coexistía con otras manifestaciones paralelas. Esta falta de aceptación general de la abstracción en el medio local se debió principalmente a que —a pesar de los constantes esfuerzos por integrarla al discurso del arte peruano— existía cierta distancia entre público y artistas. Esta situación se produjo debido a que estos últimos hablaban sobre la abstracción tanto desde lo ideológico como desde lo pictórico utilizando códigos que le eran muchas veces ajenos al gran público. Así se terminaba generando un discurso que a los espectadores promedio les costaba digerir por tener su eje en el mundo interior del artista. Este necesitaba ser comprendido en primer lugar para luego poder “descubrir” la obra.

---

<sup>6</sup> En 1954 se dio una polémica sobre el arte abstracto entre críticos de arte peruanos con ocasión de una exposición antológica de pintura italiana en la Galería de Lima. En aquel contexto escribieron a favor de la figuración: Sebastián Salazar Bondy, Alejandro Romualdo y Edgardo Pérez Luna; y a favor de la abstracción Luis Miró Quesada Garland (Cartucho). Véase: “Línea de tiempo”. En: [www.inca.net.pe](http://www.inca.net.pe). Consultado: 07-03-17.

A pesar del puente —entre estos aspectos ideológicos y pictóricos— que los medios trataban de generar, el abstraccionismo fue una tendencia que no caló totalmente entre la población. Un ejemplo paradigmático de ello es el ya mencionado premio Moncloa otorgado a Fernando de Szyszlo en medio de la polémica generada por la posición del poeta Alejandro Romualdo, quien consideraba que “la abstracción escinde al hombre y al arte, debilitando al último.” (Romualdo 1955: 5). Este triunfo de Fernando de Szyszlo en el III Salón Moncloa también representó una de las primeras victorias de la abstracción luego de casi dos años de ásperas discusiones sobre su pertinencia en el circuito artístico local (Kusunoki 2011: 55). Para Szyszlo el abstraccionismo puso al día a la pintura peruana en relación al mundo, y gracias a esta corriente los artistas salieron del adormecimiento en el cual se encontraban<sup>7</sup>.

En cuanto a las posiciones en este debate entre lo figurativo y la abstracción podemos evidenciar que lo figurativo tiende al localismo, así como al realismo. Incluso antes de Sérvulo ya estaba prefigurada esa posición figurativa en el enfrentamiento entre ambas corrientes. La descomposición del arte figurativo tendría que llevar a preguntarnos en qué consiste este y cuál es esta estructura del arte peruano que se está empezando a dejar de lado. Vale preguntarse entonces ¿qué significaba ser figurativo? En Sabogal era lo mestizo y lo peruano. En Sérvulo, en ese sentido hay una relación con lo peruano también. Pero lo peruano es diverso. Mientras que para Sabogal lo mestizo es popular en el caso de Sérvulo lo figurativo está vinculado de manera simbólica a la costa, el paisaje, los huarangos, el Señor de Luren y Santa Rosa de Lima.

---

<sup>7</sup> “El Abstraccionismo fue entonces como un remezón cuyo impacto alcanzó a cada pintor”. Fernando de Szyszlo. Comunicación oral, 30/12/16.



La relación entre estas corrientes artísticas opuestas se puede rastrear hasta el supuesto indigenismo de Sabogal<sup>8</sup>. En ese entonces —en un contexto donde aún predominaba el indigenismo-peruanismo— fueron los abstractos quienes buscaron en sus inicios la realización de un arte peruano a la vez que ponían “al día” la escena local a nivel artístico evidenciando un discurso modernista, pero dejando de lado el estilo neocolonial y el indigenismo pictórico<sup>9</sup>. Por el lado del grupo de los Independientes<sup>10</sup> —al que se suele adscribir a Sérvulo—, se puede hablar de algo más sincrético. Este fue un grupo que al final abarcó una serie de variables que no llegaban a coincidir entre sí, como la del estilo y el programa. Iban desde los que preferían el convencionalismo hasta los que trabajaban incluso motivos relacionados a lo andino. Se trata de distintas generaciones de artistas con temática distinta pero unida por su oposición al indigenismo<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Sabogal no fue Indigenista, sino que fue peruanista porque no tenía pretensión de sólo representar a los indios: él quería plasmar un arte peruano (Villegas 2008: 15). El suyo era un arte que incluía el elemento indígena pero subordinado a un arte nacional.

<sup>9</sup> Los abstractos manifestaron sus intenciones a través de los preceptos que dejó claro el grupo *Espacio* desde su fundación en 1947 y fue debidamente expresado en su *Expresión de principios de la Agrupación Espacio*. El texto es expresión de los principios que rigieron *Espacio*, la agrupación constituida por arquitectos, artistas e intelectuales peruanos. Para *Espacio*: “Entre el mundo de ayer y el mundo de hoy, se ha establecido el origen de la experiencia más honda de la historia: la génesis de un hombre nuevo y la elaboración de su mensaje”. En ese contexto, el arte “resume e integra en casi su totalidad la comunicación del ser contemporáneo y se realiza para definirlo”. Ello obligaría a rechazar tanto los convencionalismos como la actitud “falsamente romántica” de épocas anteriores, abandonando “las formas exteriores en su expresión escuetamente epidérmica y decorativa para tomarlas como producto de un fondo en comunicación con la sustancia”. Sin embargo, el Perú se habría mantenido al margen de esta “revolución”, debido a que los artistas “se pierden aún en una temática folclórica (narrativa y escuetamente objetiva) o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios”. Véase: “Expresión de principios de la Agrupación Espacio”. *El Comercio*, 15 de mayo, 1954.

<sup>10</sup> A pesar de sus características tan disímiles a nivel personal se puede resumir su tendencia como influida mayormente por la pintura académica francesa. Se caracterizan por haber vivido en Europa la mayor parte de ellos y de manejar un arte que —a diferencia de los Indigenistas enfocados en el pasado— coexiste con el espíritu del tiempo de la época. Esto, sumado a sus intereses enfocados en los problemas plásticos hacen comprensible su rechazo a los Indigenistas esgrimiendo que para aceptar lo autóctono no es necesario rechazar lo Universal (Ríos 1946: 16-18).

<sup>11</sup> El pintor peruano José Sabogal, que inmortalizó las escenas de pueblo, era Director de la Escuela de Bellas Artes y desde allí dominó la escena artística imponiendo la tendencia con vigor. Muchos artistas se sintieron desplazados por no cultivar esa forma de expresión y para dar a conocer su parecer se unieron en el Salón de los Independientes, que se celebró en 1937 en el local que hoy ocupa el Museo

Los Independientes tuvieron a la cabeza a Ricardo Grau recién llegado de Europa en 1937. Estaban considerados dentro de la agrupación Oscar Allain, Francisco González Gamarra, Sérvulo Gutiérrez, Juan Barreto, Carlos More, Domingo Pantigoso, Víctor Humareda, Carlos Quíspez Asín, Federico Reinoso, Bernardo Rivero, Ricardo Sánchez, Adolfo Winternitz y Sabino Springett, quienes eran los más reconocidos. La suscripción de Sérvulo a este grupo es netamente contextual por su oposición al indigenismo, tal como la de los otros miembros, pero no formó parte activa de este grupo que más bien fue una amalgama de personalidades opuestas al indigenismo. Ante estas oposiciones, el escritor, intelectual y activista político Esteban Pavletich Trujillo resume el paso de Sérvulo Gutiérrez por la pintura peruana como el de un agente conciliador entre lo foráneo y lo local; además de tener la labor de demarcar el norte al que debe apuntar dicha pintura peruana:

“Creo que la pintura peruana será el producto de la síntesis entre la técnica, los procedimientos, los aportes formales del Occidente, y la consustanciación del artista con el medio que le circunda, en el que vive y trabaja, que no puede dejar de afectar su sensibilidad y su retina. Aprovechará, además, los elementos recibidos como herencia de logradas realizaciones plásticas en el pasado. Esto no quiere decir que sea imprescindible —ni mucho menos—, la presencia, en las telas, del indio, el poncho, el maíz o la llama, para incorporar al Perú en la pintura Universal. A este respecto, opino que quien más se acerca a una solución positiva, y constructiva, del antagonismo entre europizantes e indigenistas, es el joven y ya gran pintor Sérvulo Gutiérrez, quien toma de lo europeo la manera, los procedimientos, y de lo peruano las maravillosas tonalidades de las telas preincaicas de la cultura Paracas”<sup>12</sup> (Pavletich 1950).

---

de Arte de Lima. Ese fue el primer esfuerzo colectivo por presentar una propuesta alternativa a la impuesta por Sabogal.

Véase: LOS INDEPENDIENTES DEL PERÚ. En: <http://www.arslatino.com>. Consultado 09-03-17.

<sup>12</sup> Lo subrayado pertenece a la nota del propio Pavletich.



En este escenario se hace necesario dilucidar el tránsito que hace el Abstraccionismo (corriente importada del Expresionismo Abstracto de Estados Unidos y adaptada al medio local<sup>13</sup>) al lado de un producto nacional con características propias, como lo fue el expresionismo de Sérvulo Gutiérrez para ubicar la relevancia de la producción final de este último dentro de su contexto inmediato. La carrera de Sérvulo a inicios de la década del cincuenta se desarrolla en paralelo a la corriente abstracta y la carrera de Szyszlo. Sin embargo, en el caso de Sérvulo, este periodo comprende sus periodos de ascenso definitivo y consagración<sup>14</sup> mientras que el naciente abstraccionismo aún buscaba un lugar dentro del arte peruano.

La intrusión del abstraccionismo produjo una polémica entre los artistas locales ya consagrados, incluido Sérvulo. Así el desarrollo del abstracto estuvo matizado por fuertes y sonadas intervenciones del pintor iqueño acerca de lo que era esta nueva corriente abstracta en ascendencia y hasta acerca del mismo Fernando de Szyszlo. Para entender mejor este contexto de desarrollo y confrontación se debe profundizar en la relación que tuvo el expresionismo de Sérvulo con el Abstraccionismo durante los últimos años de la década del cincuenta e inicios de la década del sesenta. Esta situación

---

<sup>13</sup> En sus inicios el Abstraccionismo en el Perú estuvo ligado al gobierno de Odría y a su mandato, aliado con las directrices de Estados Unidos. “De 1948 a 1956, durante el Ochenio, el Perú vivió, a su manera, los avatares de aquellas dictaduras de la Guerra Fría que apoyaba Washington, siempre y cuando garantizaran un dique al avance del “comunismo internacional”, sin que importen sus corruptelas o violaciones del orden institucional. (...) De 1956 a 1968, el gobierno peruano (a través del continuismo de los presidentes Prado y Belaúnde) fue clave en preservar esta consigna norteamericana; que de manera general se trasladaría al impulso de las artes a través del Expresionismo abstracto en Latinoamérica, de la mano de José Gómez-Sicre. Con el afán de “preservar la individualidad de la población ante la amenaza del comunismo”. Corriente que finalmente recalaría en el Perú con notable influencia a través de Fernando de Szyszlo. Véase: “Manuel Arturo Odría: El dictador afortunado”. En: El Dominical. Consultado: 18-03-17.

<sup>14</sup> En el año 1946 presenta su obra en la Exposición de Pintura Peruana de Viña del Mar. Desde ese mismo año Sérvulo inicia una relación con Doris Gibson que durará formalmente hasta 1949. Durante algunos meses comparte el taller de Enrique Kleiser en la Plaza San Martín. En el año de 1947 participa en el III Salón de Artistas Independientes. En el año de 1956 intensifica su producción de obra sobre objetos diversos –papeles, pañuelos, servilletas, etc.- con técnicas no convencionales. En el año de 1957 es invitado a la I Bienal Iberoamericana de Pintura y Grabado en México. Realiza una exposición personal en Washington organizada por su amigo íntimo Pablo Soldi y se instala en la casa de su hermano Máximo en Julio C. Tello 445, Lince. (Wuffarden y Román 1998: 367-368)

es relevante porque se desarrolló durante el último periodo pictórico de Sérvulo y que significó, a la par, el proceso de ascenso definitivo de la abstracción en el Perú. En este contexto se debe tomar en cuenta el debate polarizado entre Luis Miró Quesada Garland y Sebastián Salazar Bondy, pues son los representantes más mediáticos de la crítica artística de la década del cincuenta.

La pugna se compuso de continuos sustentos en beneficio del arte abstracto —en el caso de Luis Miró Quesada— o del arte expresionista y figurativo —desde la posición de Sebastián Salazar Bondy. Este debate se convirtió en una larga exposición de argumentos en favor de ambas corrientes<sup>15</sup>, finalmente la balanza se inclinó definitivamente para el lado del Abstraccionismo en el año 1958. El I Salón de Arte Abstracto de ese mismo año fue una exposición que tuvo gran impacto puesto que significó el triunfo del Abstraccionismo en el Perú. A la par, por estas épocas el discurso plástico expresionista de Sérvulo pasó a un segundo plano y ya no era relevante para el debate artístico del momento debido a que no comulgaba con la abstracción (corriente ya asentada y en boga). Esta situación se prolonga hasta 1961, año en que se realiza la VI Bienal de São Paulo y en el que fallece Sérvulo. Esta bienal significó la adhesión final de las academias del arte al programa abstracto y la consolidación definitiva de la corriente en el país.

---

<sup>15</sup> La discusión provocada por las declaraciones de Fernando de Szyszlo (Lima, 1925-2017) en el artículo "Polémica: ¿hay pintores en el Perú?" publicado en la revista *Espacio*, abrió los debates sobre la abstracción en el contexto peruano. En ellas Szyszlo declaró que "en el Perú no hay pintores" (*Agrupación Espacio* 1951: 2). Sin embargo, éstos alcanzarían su mayor intensidad durante los años 1954 y 1955, debido a la participación del arquitecto Luis Miró Quesada Garland y el escritor Sebastián Salazar Bondy, como principales ideólogos de los bandos en pugna. El primer intercambio entre ambos sería motivado por la polémica exposición de pintores italianos contemporáneos, exhibida en la Galería de Lima (jirón Ocoña) en mayo de 1954. El lenguaje no figurativo de esas obras fue entonces percibido como insólito, particularmente en casos como los de Alberto Burri. Esto ocasionó las críticas de Antonio Flórez Estrada (La Habana, 1898 – Lima, 1954) y Salazar Bondy, quienes negaron cualquier posibilidad de trascendencia a la abstracción. Ello sería rechazado por Miró Quesada, iniciando un áspero intercambio con el último, que abordó además el papel del compromiso social del artista en la obra de arte. Entre otros argumentos, Miró Quesada reivindica el compromiso de la no figuración con el hecho mismo de la pintura, rechazando que se la adjective como necesariamente "decorativa". Véase: "Sobre el arte abstracto". *El Comercio*, 27 de mayo, 1954.

Lo anteriormente expuesto nos muestra el significado que tuvo el I Salón de Arte Abstracto, organizado por los pintores Eduardo Moll y Benjamín Moncloa en enero de 1958. Este significó la primera exposición colectiva de arte no-figurativo en el Perú. El alto número de participantes —treinta en total— incluía a algunos de los más talentosos artistas jóvenes del medio. En el prólogo del catálogo de dicha exposición, se afirma que “la misión de la exposición es mostrar cómo la pintura en el Perú ha seguido los mismos desarrollos artísticos “lógicos” como otros centros de cultura. Por ejemplo, “el realismo” no puede ya ser la única forma de lenguaje artístico, menos aún la dominante, tras haber surgido “la abstracción” a principios del siglo XX. Por último se añade acerca de la Abstracción que “en la actualidad, esta última ocupa un lugar propio y fundamentado en los más puros y objetivos ideales estéticos plásticos” (MALI 1958). A pesar de los balances adversos a la muestra por parte del escritor Sebastián Salazar Bondy<sup>16</sup> y el pintor Carlos Aitor Castillo<sup>17</sup>, el Salón anunciaba la próxima conversión

---

<sup>16</sup> El escritor peruano Sebastián Salazar Bondy elogia la iniciativa en un inicio, apuntando que “las tendencias no-figurativas del arte contemporáneo constituyen la expresión de una búsqueda plástica que no es lícito rechazar [...] por meras consideraciones de gusto o concepto”. Considera que la muestra revelaría la ansiedad de los pintores por afiliarse a las últimas tendencias, previo “sacrificio de la individualidad, y, por ende, de la originalidad, lo que en muchos equivale a una lamentable mutilación”. Al reducir la pintura a sólo forma y color para expresar “el infinito mundo externo e interno del hombre”, la abstracción constituiría “una prueba de austeridad y síntesis, de concentración absoluta, cuyo logro es algo difícil”. De ahí su constante falta de originalidad, al margen de la nacionalidad de sus cultores. Afirma que la pintura abstracta habría devenido en “refugio de aquellos que por incapacidad no pueden lograr la más simple representación”, “asidero de la frivolidad disfrazada” que “por elegir la depuración anecdótica del cuadro, conduce a la simple decoración, transformando la pintura de esencial en accesorio”. Concluye exigiendo un mayor rigor en la selección de obras, señalando que “estar al día en el arte no es necesariamente un mérito”, sino el “responder a un llamado profundo y dar respuesta clara a un interrogante eterno”. Véase: “Visita al salón de Arte Abstracto.” *La Prensa*, 21 de enero, 1958.

<sup>17</sup> El pintor y crítico peruano, Carlos Aitor Castillo, califica al I Salón de Arte Abstracto de “atrayente novedad” y oportunidad para apreciar “hasta qué punto nuestros pintores han sido ganados, y en qué medida responden por la nueva sirena del abstracto cantar”. Respecto al salón, indica: “hay de todo en la extensa cuerda que pende por uno de los extremos de los fríos y laqueados paneles de Piqueras, hasta su otro extremo sujeto a la pintura más humanizada y cálida de Szyszlo. Quedan colgados en el medio, como pañuelos de confusos colores al viento, los improvisados, los recién mojados por las aguas bautismales del no-figurativismo, los impotentes y los frustrados”. Ello debido a que la abstracción, “por los ilimitados escondrijos que la amplitud de su libérrimo campo ofrece, es como un terreno de nadie ideal para añagazas de todo tipo”. En este sentido, la tendencia habría asumido en los jóvenes “inquietantes formas de epidémico sarampión”, respondiendo en la mayoría de “adultos” a un afán por “estar al día”, salvedad hecha de aquellos en quienes ella constituye parte de una evolución sostenida. Castillo realiza un “intento de análisis valorativo”, adverso a la mayoría de participantes, salvo Benjamín

del medio artístico local al lenguaje no-figurativo durante la década siguiente. Este fenómeno que alcanzaría incluso a opositores iniciales de la abstracción como el propio Castillo. Para Szyszlo el I Salón de Arte Abstracto “oficializó e hizo público el hecho de que la pintura peruana entrara en una época de renovación”<sup>18</sup>. Otro hito relevante en favor de la oposición es la exposición de la “promoción de oro” de 1959 de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)<sup>19</sup> que también evidencia un grupo de artistas no totalmente relacionados con la Abstracción. Esto confirma que en este contexto existía un último bastión de lo figurativo, a pesar de una creciente abstracción.

Para la VI bienal de São Paulo de 1961, ya casi toda la entrega artística es eminentemente abstracta. La producción presentada en este envío denota un sometimiento académico al arte abstracto a raíz de este episodio: “Es así que se puede considerar el envío artístico como la aceptación y el reconocimiento del no figurativismo, por la Escuela oficial peruana, la caída del último bastión de una enseñanza tradicional y la instalación, en adelante, de la academia del abstracto” (Castrillón 2014: 93). A pesar de la sentencia de Castrillón, vale aclarar que la ENBA, a pesar de presentar el grueso de obras de carácter no figurativo a la VI bienal de São Paulo, fue la institución que mantuvo más exponentes expresionistas y figurativos<sup>20</sup>.

---

Moncloa y Fernando de Szyszlo, afirmando de este último que “es figurativo a pesar suyo. Su mundo, no obstante los procedimientos operativos, es real, vivo [...]”. Véase: “Primer Salón de Arte Abstracto.” *La Prensa*, 27 de enero, 1958.

<sup>18</sup> Fernando de Szyszlo. Comunicación oral 30/12/16.

<sup>19</sup> Enrique Galdós Rivas, Gerardo Chávez, Tilsa Tsuchiya, Alberto Quintanilla, Oswaldo Sagástegui, Alfredo Gonzáles Basurco y Milner Cahuaranga pertenecen a la denominada Promoción de Oro de una de las promociones más brillantes en la historia de la Escuela de Bellas Artes.

Este grupo de bellasartinos, que egresó en 1959, fue denominado como la Promoción de Oro porque el jurado de aquel entonces decidió otorgarles de manera excepcional ocho medallas de oro, como estudiantes destacados. Véase: “La Escuela de Bellas Artes condecoró con su máxima distinción a bellasartinos emblemáticos”. En: <http://ensabap.edu.pe>. Consultado: 10-03-17.

<sup>20</sup> Se pudo ver el cambio que sucedió luego de la inauguración del primer salón de Arte Abstracto en 1958, donde no participan los profesores y alumnos de Bellas Artes. Sin embargo, para la participación del Perú en la VI Bienal de San Pablo de 1961 se observa un cambio radical, pues Ugarte Eléspuru, el director de la ENBA, seleccionó a los participantes, siendo todos abstractos y no figurativos a excepción

Es posible entonces que el efecto que haya tenido ese envío peruano sea el de transmitir la sensación de ser parte de una homogeneidad pictórica no buscada. De igual manera es significativo que el lote de obras destinado a la VI bienal de São Paulo sea un envío oficial promovido por el director de la ENBA —Juan Manuel Ugarte Eléspuru— quien fue en un inicio un crítico acérrimo de la abstracción pero que para aquella época ya era un abanderado e impulsor de esta corriente. Ante esta situación contextual, la naturaleza de la obra de Sérvulo y su concepción del arte —así como su personalidad— le impiden estar en este primer plano artístico a inicios de la década del 60. Por otro lado, los propios artistas jóvenes se habían dedicado a promocionarse y en su búsqueda de figuración se convirtieron también en parte del centro del debate público evidenciando más este hecho<sup>21</sup>.

Esta renovación por parte de los artistas más jóvenes —que están trabajando ya a nivel informalista de manera internacional— que viene a sumarse al fenómeno del I Salón del arte abstracto de 1958 había sido el inicio del punto de quiebre favorable a la Abstracción<sup>22</sup>. Este contexto significó para Sérvulo una progresiva reducción de su circuito de compra-venta a su estructura más elemental, que estaba compuesta de sus amigos y conocidos. Este cambio de tablas no afecta la producción de Sérvulo ya que él es un personaje que viene de otra generación, que además trabaja al margen y por último no está muy preocupado en insertarse en esta nueva escena.

---

de Alfredo Ruiz Rosas. Así la Escuela oficial peruana, entra de esta manera a un circuito universalista, pero también al terreno peligroso del facilismo y la improvisación (Castrillón 2014: 93).

<sup>21</sup> Se trata de una generación joven que está de alguna manera en primera plana dentro de la escena local. Incluye a Szyszlo que era ya una figura pública importante en aquel momento. También, en este espectro, están presentes los artistas de su generación como Moncloa, Piqueras y Roca Rey que también tenían una trayectoria destacada en Europa.

<sup>22</sup> En términos artísticos debemos entender que el comienzo de los 60 es un momento de apertura y de reafirmación de un arte local. El Instituto de Arte Contemporáneo (I.A.C.) promueve la exposición de un arte internacional de manera sistemática.



Entonces corresponde ver cómo encaja Sérvulo en el circuito del arte en el Perú durante este periodo. De todas las opiniones vertidas al respecto, solamente la de Acha corresponde con una crítica en base a la no adscripción de Sérvulo Gutiérrez a este arte abstracto en boga<sup>23</sup>. Acha en esos momentos estuvo discutiendo una agenda muy específica que es la de la abstracción. Entonces, como Sérvulo no llegó nunca a ser abstracto, para el crítico, fue un pintor fallido que dejó su etapa de mayor logro pictórico atrás. A comienzo de los 60, mucha gente que había estado inicialmente en contra de la abstracción, ya estaban a favor, como Ugarte Eléspuru. Pero Sérvulo de hecho —a pesar de evidenciar la presencia de rasgos abstractos en los retratos de sus años finales— nunca realiza cuadros netamente abstractos al mantener siempre una base figurativa en ellos<sup>24</sup>. Por su parte, Román, Del Valle, Castrillón y Villacorta presentan una visión a la que escapan ciertas aristas que pretendemos reflejar en esta

---

<sup>23</sup> Acha escribe en el año 61 sobre el arte moderno en el Perú en la revista Humboldt. Y ahí menciona hasta 5 o 6 pintores abstractos. Porque para él estar al día universalmente era hacer arte abstracto. Y entre los que hacían arte abstracto estaban Szyszlo, Luis Ugarte Eléspuru —que ya había cambiado su pintura figurativa por una más abstracta— Sabino Springett y Lajos D'Ebeneth que es otro artista que vino al Perú y desató una polémica en torno a los estándares adecuados de calidad pictórica. Si estos artistas —según Acha— se quedaban en Lima y en el Perú se les exigía en un primer momento una conscripción iconográfica (labor que recaía hasta hace poco en la pintura figurativa) a partir de probablemente fuentes precolombinas u otras fuentes. A partir de ese punto Acha les exige identidad y ellos hacen arte abstracto. Entonces para Acha, los artistas que cumplan con estas características están poniendo al Perú en la vitrina, mientras que los que no están quedando en el limbo. Acha está de alguna manera, sintonizando con esa idea de universalismo vinculado al arte abstracto en ese entonces. Esto define la naturaleza del término “universalismo” del que Acha habla en ese momento con respecto al arte y a su vez explica en parte el problema de la polémica de 1961 entre este y Ríos acerca de sus divergencias en el catálogo póstumo de Sérvulo. Eso no quiere decir que él no vaya a cambiar posteriormente y vaya a matizar sus posibles respuestas que uno ya puede empezar a detectar cuando redefine sus búsquedas a partir de la visita de otro crítico como Joseph Anders así como la de Jorge Romero Brest. De igual forma influye en Acha su salida al extranjero cuando se va a México a la bienal Documenta de Kassel que es un evento que ocurre cada 5 años y también a la bienal de Venecia. Entonces en ese punto empieza a redefinir sus ideas. Y de este momento data su aproximación a lo que se decía “arte nuevo”. Y también ubicó a artistas jóvenes que en ese momento aparecen. Está Zacuta, Luis Zacatera entre otros. Este cambio de viraje tras la abstracción refleja los cambiantes modismos de Acha de los que, sin embargo, hablará fervientemente (Augusto del Valle. Comunicación oral, 04/11/16).

<sup>24</sup> Sérvulo siempre mantuvo tuvo un arte figurativo a pesar de incluir en su pintura matices emparentados con lo abstracto hacia los últimos años de su vida —evidenciados en su Cristo de 1961 (fig. 4). Al respecto el propio Sérvulo reconoce que “en las obras de los grandes maestros hay fragmentos que son realistas, impresionistas, abstractos, etc. Estimo que la clasificación que se hace de las pinturas es puramente convencional y que tiene como único objetivo encasillarlos, ubicarlos debidamente” (Gutiérrez 1951: 339).

investigación<sup>25</sup>. Las críticas al pintor se enfocan en la misma producción artística de su última etapa con énfasis en sus motivos pictóricos de Santa Rosa de Lima y El Señor de Luren. Estas son opiniones que han resistido al paso del tiempo y del mismo Abstraccionismo como vanguardia<sup>26</sup>. En relación a sus retratos de Doris Gibson y sus paisajes iqueños —de notable ambición compositiva y formal según la opinión consensuada— los cuadros de los íconos criollos son percibidos de manera general por la crítica como episodios incidentales en la pintura de Sérvulo. El mismo Szyszlo, a pesar de considerar a Sérvulo el mejor pintor del siglo XX, no pensaba que haya producido algo de valor en su última etapa pictórica. Aun así, las piezas de la última etapa de Sérvulo dedicadas a los íconos religiosos criollos siempre han generado mucho interés entre el coleccionismo privado que las ha requerido siempre.

---

<sup>25</sup> “Pese a que esta etapa final ha sido categorizada con frecuencia como ‘mística’, pareciera que más bien se acerca a una catarsis. Tal como ocurriera durante toda su vida, Sérvulo no ha dejado de proyectarse en su obra. Todas las pasiones, los deseos y también las culpas, han aparecido en su pintura de una forma u otra. Más que una imploración, sus Cristos parecieran reflejar su propia insoportable angustia, su lacerante dolor, su frustración y esa desesperada manera de pedir afecto” (Román 1998: 30). “En su última etapa, Sérvulo pinta los rastros de una tensión existencial que encuentra en las figuras de la tradición religiosa católica una respuesta a sus múltiples interrogantes” (Del Valle 2010: 51). “Sérvulo lucharía en ese entonces entre la ejecución espontánea, rápida y su adhesión a la figura; por lo que su pintura habría tendido cada vez más a la abstracción, pero al final se volvería solo un gesto apasionado y nada más.” (Castrillón 2014: 65). “Debido a su consumo creciente de alcohol, Sérvulo confundió su rol de artista y su intención de conectar con las gentes a través del componente emotivo. Al realizar actos performativos Sérvulo habría cruzado la línea del artista entregado a la gente, para pasar a una manifestación estridente de su narcisismo y este acto lo habría ido debilitando en muchos aspectos. Hay una elección del pintor por mostrarse de una forma proclive al exhibicionismo que va de la mano con los excesos. A partir de ese momento, la vida bohemia habría dejado de ser productiva para la vida artística personal y se habría convertido en una especie de rémora. La época final de Sérvulo fue una época donde poco a poco se va agotando su manantial de visión pictórica” (Jorge Villacorta. Comunicación oral, 12/11/16).

<sup>26</sup> El declive del abstraccionismo se da de manera abrupta con el ingreso de Velasco al poder. Para Szyszlo “Velasco tuvo el privilegio de cerrar el IAC. Ya no teníamos para pagar el local de Ocoña. La casa de la cultura cubrió el Museo Italiano. Y ahí hicimos exposiciones importantes. Casi al final fue un corte abrupto el del IAC porque subió Martha Hildebrandt al instituto” (Szyszlo 2016). Para Szyszlo hubo hasta el 68 hubo una presencia importante del abstraccionismo y se puede hablar más de una decadencia que de un corte. “Después de Velasco cambió el ambiente. El espíritu del I.A.C. cambió (Fernando de Szyszlo. Comunicación oral, 30/12/17).

## 1.2. El entorno social del artista

En la década del 50 Sérvulo acudía a la Peña Pancho Fierro<sup>27</sup> y allí hizo amistad con personajes como Cesar Moro, Sebastián Salazar Bondy, Emilio Westphalen. De igual forma posteriormente también tuvo cercanía con Mario Vargas Llosa, Alicia Maguiña, Nicomedes Santa Cruz, Ciro Alegría y Fernando Belaunde Terry, así como con el propio Fernando de Szyszlo (fig. 5 y 6). Sérvulo también gustaba de hablar de poesía informalmente y lo hacía con frecuencia dentro de su participación en la bohemia limeña de los 50 (fig. 7)<sup>28</sup>. Asimismo, Máximo Gutiérrez confirma que Sérvulo no era muy participativo de hablar sobre su propia pintura y cuando lo hacía era algo escueto<sup>29</sup>. En relación a su entorno político y social, Sérvulo defiende que la pintura está más allá de

---

<sup>27</sup> La Peña Pancho Fierro también implicó un proceso de introducción y divulgación del arte de otras latitudes del Perú —a pesar de que su foco expresivo pasaba por lo netamente criollo. Así las vírgenes de Hilario Mendivil hacen su aparición en Lima gracias a la Peña Pancho Fierro. De igual manera la peña facilitó la incursión de los santos que se muestran en los cajones de San Marcos y otras piezas más que eran poco comunes para la Lima de la década del 30. La propia Doris Gibson fue asidua concurrente a este local así como coleccionista de arte tradicional (Carpio 2006: 45). Así la Peña estableció desde lo criollo un discurso paralelo a nivel visual acerca de la cultura y el arte en donde no se hace referencia directa a lo criollo —aunque siempre está de trasfondo— para dar cabida a nuevas expresiones artísticas que enriquezcan la vida cultural de la peña y que evidencian el lugar preferente que tenía el mundo religioso en esas representaciones en una época en que este tema formaba parte de un discurso de segundo orden. En todo caso Sérvulo no ha sido ajeno a esta producción religiosa paralela, por lo que debe haber notado sus posibilidades de aceptación dentro del medio criollo que se desarrollaba en la peña Pancho Fierro.

<sup>28</sup> Arturo Salazar Larraín rememora que junto con otros compañeros de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, formaron un grupo llamado Epsilon conformado por poetas y artistas como Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli, Alejandro Romualdo, Francisco Bendejú, Pedro Álvarez del Villar, entre otros. Este grupo tuvo como punto de encuentro el bar Chávez de la plaza San Martín. Y recuerda encontrarse ahí siempre con Sérvulo y hablar eminentemente de poesía pero sin tocar temas de pintura: “Alrededor de 1948 nosotros nos encontrábamos casi todos los días en el bar Chávez a las once de la noche a tomar. Y ahí estaba Sérvulo siempre. Él venía a tu mesa —no tenía un cobre nunca— y nos poníamos a hablar de poesía y de la bohemia. Nos preguntaba y aconsejaba: “a ver cuál es la última cosa que has hecho. Mejor escribe esto así, cambia esta frase de acá”, y luego comenzábamos a recitar poesías. Le gustaba mucho la poesía. Y así estuvimos durante años. Entonces yo sí he convivido mucho con Sérvulo. Me era muy afectuoso, muy tierno y siempre fue una persona muy desprendida. Se dedicaba a conversar, a tomar, a reírse, a ver temas, recitar poesía y a hacer vida social en general. Pero él no hablaba acerca de su pintura. Jamás dijo: “quiero pintar esto”” Arturo Salazar Larraín. Comunicación oral, 06/04/16.

<sup>29</sup> “Yo siempre observaba a Sérvulo. Lo veía como pintaba, conversábamos, me pedía mi opinión y yo se la daba brevemente. Y a veces paseábamos por las galerías y me decía “mira eso, ¿qué te parece?” y finalmente hacíamos algún comentario ligero sobre esa obra. Pero, ¿que Sérvulo me haya hablado sobre su obra y sus intenciones en específico? No. Nunca”. Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16. Este último ejemplo demuestra que Sérvulo no hablaba de su pintura en sus tertulias, pero sí podía hablar acerca de ella como intención y sistema cuando era requerido



ideologías políticas. Para él la pintura —incluso la abstracta— maneja sus propios códigos para elaborar su discurso, ya sea acerca de la belleza o de la naturaleza del hombre y sus posibilidades<sup>30</sup>.

Sérvulo reconoce que en la obra pictórica existe el desarrollo de un discurso en pro del hombre y de la libre figuración de su ideal, aunado a una estética que lo promueve<sup>31</sup>. Sin embargo para Sérvulo la belleza inherente al arte (más allá de su estilo y su manifestación) trasciende estos impases. Con referencia a su caso particular en esta expresión se puede encontrar la motivación a sus esfuerzos por generar una identidad criolla. En este sentido Sérvulo aportó a esta causa con su profusión creativa basada en los íconos religiosos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren<sup>32</sup>. Estas no fueron producciones aisladas sino que estaban inscritas dentro del entorno cambiante de la Lima de los cincuenta y que confluyó con una transformación en el estilo pictórico y de

---

<sup>30</sup> Hablo en principio y genéricamente, desde luego. La más implacable tiranía nunca podrá restarle nada de su potencial belleza plástica a un cesto de manzanas, por ejemplo. Cézanne, sin embargo, que las pintó maravillosas, cuando se ensañó el Poder contra Dreyfus, inocente, estimuló a Zolá, su amigo de toda la vida, a que batallara y asumiera, en nombre de la Libertad y la Justicia, la defensa de un hombre escarnecido y calumniado. No podrá, pues, un Gobierno de fuerza y represivo imponerle orientación y limitaciones al paisaje, ni prohibir el uso de tales o cuales colores en el retrato, o sancionar por peligrosos y proselitistas ciertos volúmenes y formas geométricas de los abstractos, por mucho que se merezcan éstos otra clase pero legítima de censura crítica, a mi juicio. (Gutiérrez 1955: 342). En este discurso Sérvulo hace referencia directa al gobierno de Odría y su “Ley de Seguridad Interior” que suprimía las libertades individuales “Manuel Arturo Odría: El dictador afortunado”. En: *El Dominical*. Consultado: 18-03-17.

<sup>32</sup> Por aquella época la figura del beato Martín de Porres era también reverenciada con fervor por la población limeña y su fe fue impulsada por los Dominicos junto con Santa Rosa de Lima desde el siglo XVII como bastiones locales de la religiosidad limeña. Si bien su canonización llegaría tras la muerte de Sérvulo en 1962, el beato ya era popular entre cierto sector de la población limeña y su culto se vio popularizado aún más debido a que era una figura que representaba a los emergentes derechos civiles que eran impulsados en esa época debido a la lucha contra la segregación en Estados Unidos y a la descolonización en África. En este contexto el Vaticano se inclinó por tomar una posición a favor de estos movimientos reivindicatorios, incluso llegando a manifestar esta intencionalidad en los discursos que rodearon a la canonización del santo limeño. Así San Martín termina siendo santo y Patrono de la Justicia social más por intereses foráneos que por un esfuerzo local. Aunque fue de esta forma que a la tradicional fe local por el beato Martín se le pudo sumar una agenda internacional para promover ciertos ideales afines y que terminaron santificándolo recién cuatro siglos después de su beatificación (Cussen 2016: 259). Sin embargo aun así Sérvulo decidió dejar a San Martín fuera de sus motivos plásticos dedicados a los íconos criollos. Esto pudo haberse debido a que finalmente el culto a Martín de Porres estaba más asociado con la cultura afroperuana y en este sentido no era un representante neto del criollismo que se asumía propiamente como tradicional y del cual el pintor fue abanderado e impulsor.

vida del pintor a través de la relación entre su contexto de creación artística y sus comendantes<sup>33</sup>. De esta manera se le permite a Sérvulo mantener una concepción del arte que va más allá de los movimientos artísticos del momento, y así ser exitoso a contracorriente. Esta confluencia de factores resultan en un artista que se sabe poseedor de un poder comercial. Sérvulo es un artista que vende porque su imagen artística también hace que su pintura sea comercial y vendible mas allá del valor plástico de la obra. Él aprovecha eso y lo hace parte de su estética en un acto donde percepción y estética se retroalimentan. Es así que esta estética obedece a una concepción del arte prefigurada por él mismo relacionada a la libertad, la independencia, la bohemia y al arte como paralelismo de la vida misma.

En este sentido la forma de producción y comercialización de su arte tiene un correlato con la estética que Sérvulo propone. Dicha estética obedece a este orden e intencionalidad basados en una forma de producción a partir de la confluencia de un grupo de personas, de un valor artístico de la obra, de un estilo de vida y de una fama del propio artista. En resumen estos personajes sustentaban una forma de producir arte que se plasmaba estéticamente y se puede corroborar en la obra de arte de los años

---

<sup>33</sup> Para entender mejor esta relación hace falta describir dicho contexto de creación a través de la relación que estos personajes pudieran tener con su pintura. Con estos personajes hay una relación con la obra, mas no en el sentido plástico. Sí los pintó, pero no lo ayudaron a derivar su estilo pictórico — como lo hiciera Doris Gibson— de manera directa sino que más bien moldearon el estilo de Sérvulo desde otra perspectiva. La única relación tangible entre ellos y Sérvulo es la comercial y a través de esta se puede leer un correlato estético. En este caso se compenetran con la estética del artista porque promoverá su estética: más concretamente el acto de pintar de manera repentista y el estilo de sus trazos y el uso de sus colores eran promovidos desde este mercado específico. Es una estética que tiene un correlato con la forma de producción y que es definida por esta. En el caso particular de Sérvulo este propone una técnica compuesta por un trazo grueso, que parece hecho con cierto descuido al esquivar la definición de las formas y la natural pulcritud de estas, así como una permisividad en la libertad interpretativa en el uso del color. Estos evidencian la presencia de un valor artístico a partir de la manera de producir la obra que guardaba relación directa con el sistema simbiótico que Sérvulo mantenía con sus comendantes. Sistema en el que aparentemente él promovía libremente su propuesta pero que era incentivada, aceptada y promovida por un mercado pudiente que permitiera la profusión creativa y la valoración de su obra. Además eran pinturas que contaban con del valor agregado producto del aura del artista que le coloca su impronta a la obra y que también era estimulado por su círculo íntimo.

finales de Sérvulo. Es así que la transformación del estilo pictórico expresivo a un estilo más sintético obedece a una vida bohemia extraoficial y a una forma de comercializar su arte también fuera del circuito. Al Sérvulo de los últimos años no le interesa montar exposiciones porque tiene su clientela. Con eso vive tranquilo, produce un arte libre, que incluso resulta ser de corte anticapitalista por su contexto de creación. Esto demuestra su plena vigencia en paralelo al *establishment* abstracto. Dicho cambio se da de manera radical a partir de 1958, año en el que su rumbo artístico da un giro drástico de los huarangos a los íconos religiosos criollos. Así mismo, a fines de ese año, se da su alejamiento definitivo del circuito artístico oficial, fenómeno marcado por su última exposición individual en el restaurante Karamanduka.

A partir de entonces Sérvulo iniciaría una vida basada en la venta personal e inmediata de su obra a su círculo de amigos más íntimos, *modus operandi* que seguiría hasta su muerte en 1961<sup>34</sup>. Este alejamiento voluntario del circuito artístico oficial trajo implicancias en su imagen pública que llegó a verse profundamente afectada, sobre todo con su repentina muerte. Se armó una creencia acerca del artista acabado y abandonado que fallece producto de su autodestrucción. A partir de estas opiniones, se consideró que este proceso supuesto de decadencia habría afectado la calidad de su producción artística. Como consecuencia, se produjo una desvalorización crítica de las obras de este periodo en relación a otras obras de etapas anteriores, consensualmente consideradas más relevantes por la crítica. Sin embargo la compleja personalidad de Sérvulo le

---

<sup>34</sup> El Dominó era una de las paradas obligatorias de Sérvulo dentro de su cadena de bares del centro de Lima. Parada que incluía al Negro-Negro, el bar Zela y el bar del Hotel Bolívar entre otros. Cuando este bar estaba en las galerías Boza era más reconocido que hoy en día. Las galerías eran un gran punto de encuentro, famosas por sus escaleras eléctricas. En el segundo piso había bastantes murales de Sérvulo ahora desaparecidos. Ahora nosotros somos los dueños, lo manejamos y lo mantenemos. Este es un local clásico que no merece desaparecer. Las mismas sillas y la barra que están ahora son aquellas donde se sentaba Sérvulo. Él siempre fue una persona alegre, humilde y dadivosa. Llegaba el sábado con Doris, se sentaban en esa mesa y se ponía a dibujar. Aquiles Mejía. Comunicación oral, 23/04/16. Los episodios sucedidos en el bar Dominó arrojan luces sobre el contexto inmediato de creación pictórica de Sérvulo durante sus últimos años.

permitió durante su último periodo pictórico conservar un mercado cautivo de su obra. Este era un mercado basado en su relación con compradores directos que a la vez eran amigos suyos y que lo valoraban tanto como artista, como persona y como personaje. Sérvulo no sólo producía obra sino que lo hacía de una manera particular resaltando sus performances creativas en donde realizaba creaciones artísticas al paso que eran muy valoradas<sup>35</sup>

Para terminar de perfilar su entorno de creación se hace menester describir cómo era la relación de Sérvulo con estos compradores y la verdadera naturaleza de su relación de oferta y demanda, que está basada más en un sistema alternativo de producción y comercialización del arte que en un mecenazgo típico. Si bien Sérvulo siempre pudo vender su obra de manera independiente, no dependía exclusivamente de este sistema personalizado, sobre todo mientras realizara exposiciones de arte. Hecho que cambió en 1958, como ya se mencionó, al cerrar su ciclo expositivo con su última exposición individual en el *Karamanduka*. Desde entonces y en adelante haría tratos directos con sus amigos a los cuales les vendería su obra. Ellos no solamente le compraban sus pinturas sino que también lo ayudaban a manejar sus finanzas, lo acogían y le brindaban atenciones. Se beneficiaban de su arte y su compañía, mientras que Sérvulo mantenía un estilo de vida muy particular que básicamente consistía en pintar y realizar continuos viajes a Ica, además de mantener una activa vida social con sus allegados tanto de la capital como de la provincia. Uno de estos grandes amigos fue Luis D'ónofrio, importante empresario heladero. Era una relación, ante nada, amical. Había confianza y

---

<sup>35</sup> El pintor no manejaba dinero, y por lo general este no tenía valor para él. Entonces cuando los vales con su firma que dejaba en garantía se acumulaban y los gastos en el Dominó subían mucho, el dueño, Ernesto Leistenschneider le recordaba que tenía que pintar para pagar las cuentas. Pintar en estas condiciones le era propicio ya que su modo de pintar pasaba en ocasiones por un estado extático (fig. 8).

D'Onofrio parecía fungir como protector de Sérvulo<sup>36</sup>. Pero la modalidad de compra-venta de Sérvulo por lo general implicaba dar una pintura a cambio de un bien o servicio. Y en esta acción escapaba la proporcionalidad del intercambio. No quedaba claro hasta qué punto los servicios proporcionados por los compradores realmente cubrían el precio del cuadro adquirido. En todo caso esto era algo que a Sérvulo y a sus compradores los tenía sin cuidado. Aún así Sérvulo era una persona que nunca dejó de producir y que tampoco acumulaba obra por la gran demanda que tenía<sup>37</sup>.

Entonces la figura de Sérvulo pintando para pagar sus deudas es una aproximación epidérmica —y literal— que no significa una dependencia económica de Sérvulo hacia sus amigos sino más bien una distendida relación pintor-comendante. Así Sérvulo delegaba la logística de su vida a terceros para enfocarse en su arte y su estilo de vida pero sin pasar penurias que él mismo no buscara ni mucho menos padecer económicamente<sup>38</sup>. Este era parte del *modus operandi* de Sérvulo en relación a sus principales clientes y amigos durante su última etapa pictórica. Así el pintor pudo desligarse de sus obligaciones mundanas para delegar el manejo de su vida y sus obras a terceros y dedicarse a vivir su particular estilo de vida. Sus más allegados —e impulsores de este fenómeno— eran Luis D'Onofrio, la familia Orihuela, Piedad de la Jara, Pablo Soldi,

---

<sup>36</sup> Máximo Gutiérrez relata como “Lucho D'Onofrio también se hizo de una gran colección de obra de Sérvulo, que ha sido dilapidada posteriormente por su hijo. La relación de Sérvulo con D'Onofrio no pasaba por pintar y pedirle un monto —que es probable que si lo pedía se lo dieran— sino que Sérvulo pintaba y les daba el cuadro y después les decía: “págame mis cuentas”. Y el empresario coordinaba con su secretaria de la chocolatería “D'Onofrio” y pagaba las cuentas de Sérvulo”. Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>37</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>38</sup> El pintor era en ese sentido una persona tan descuidada por sus cuentas, que durante una época Paco Moncloa se hizo cargo de ello directamente a la vez que fue su marchante. Moncloa organizaba las exposiciones de Sérvulo en la Galería de Lima mientras fue director de esta. Además, vendía todos los cuadros de Sérvulo por su cuenta y con total autonomía y autorización del pintor. Sérvulo le pedía vender para pagar sus cuentas pero esto no significa que estuviese pasando penurias económicas, simplemente era una elección en su modo de vida en el cual el pintor nunca escatimó en gastos. Aun cuando vivió con su hermano Alberto, Sérvulo no daba dinero en efectivo para pagar los servicios, sino que su hermano se quedaba con cuadros y dibujos de Sérvulo a manera de aporte del pintor para los gastos del hogar que le servía también de taller. Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

Elena Soler de Panizo, Augusto Thorndike y Ernesto Leistenschneider que fueron miembros de la eminente élite criolla de la época. El otro aspecto importante para el funcionamiento de esta relación eran los vales que Sérvulo firmaba por el consumo de bebidas y comidas entre otras cosas. Estos vales eran boletas de pago de los diversos establecimientos en los que consumía. En ellos firmaba con el compromiso de hacer el pago después. Era un consumo a cuenta. Lo que sucedía luego era que en vez de pagar en efectivo, Sérvulo pagaba los vales con cuadros<sup>39</sup>. Esta dinámica hacía que Sérvulo no tuviera dinero a la mano por lo general. No estaba relacionado con que tuviera problemas económicos. A través de la generación de obra de arte casi de manera inmediata podía tener acceso a los ingresos que necesitase. Además de que contaba con generosas cuentas de consumo en diversos locales<sup>40</sup>.

Mas allá del círculo de amigos-compradores de Sérvulo Gutiérrez habían dos personas que manejaban sus ingresos y administraban su vida directamente. Eran el ya mencionado Paco Moncloa pero principalmente su amigo Pablo Soldi. Este era muy amigo de Sérvulo desde su juventud. Incluso fue padrino de bautismo de su sobrino Máximo Gutiérrez. Paco Moncloa era amigo y marchante de Sérvulo. Con ambos

---

<sup>39</sup> De sus grupos de clientes, los grandes empresarios como Luis D'Onofrio (dueño de Heladería D'Onofrio), Elena Soler (dueña de Chocolates Helena), Augusto Thorndike (político y Ministro por aquellos años) no empleaban este método porque directamente le proporcionaban servicios y atenciones que Sérvulo pagaba con su obra. Este caso se aplicaba a las personas que regentaban negocios como bares y restaurantes en lo que Sérvulo recalaba. Entre los principales representantes de este segundo grupo estaban Ernesto Leistenschneider (dueño del bar restaurante Dominó) y Piedad de la Jara (Dueña del Karamanduka). En el caso de la familia Orihuela y Pablo Soldi estos eran íntimos allegados que recibían la obra directamente de Sérvulo y no requerían de objetos intermediarios como los vales para este fin. Pero en todos los casos se trataba de gente que estaba al pendiente de lo que hacía y hasta competía por tener su obra.

<sup>40</sup> Por ejemplo la casa Crevani, que en esa época quedaba en el Jirón de la Unión, era la casa más elegante para vestir del hombre en aquella época. Los dueños de la tienda, la familia Crevani, eran muy aficionados al arte y se hicieron de una colección de pinturas de Sérvulo. Incluso toda la familia Gutiérrez podía vestirse allí. Sérvulo salía de ahí vestido de traje completo. Y no solamente él, sino que si tenía un amigo o familiar también lo podía llevar ahí a que lo vistieran sin costo. Sérvulo "pagaba a fin de mes o cuando tenía plata. Y no era una cuenta chica. Cuando pagaba le devolvían el vale como en este caso. Ellos lo aceptaban porque era buen pagador, porque era conocido y su firma valía. No solamente tenía cuenta en ese local sino también en el Embassy y en el hotel Bolívar. Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.



Sérvulo mantenía un sistema en el cual él se dedicaba a pintar y ellos pagaban sus cuentas<sup>41</sup>. Este estilo de vida le permitió a Servulo alternar libre y constantemente entre Lima e Ica de manera casual y distendida. Enrique Orihuela se hizo de una colección mayormente de dibujos porque Sérvulo dibujaba a su mujer, a su hija y a él mismo y luego les regalaba estos dibujos<sup>42</sup>.

Aparte de sus amigos y conocidos limeños, en Ica también la población en general valora el trabajo de Sérvulo. Además del Señor de Luren y de la Virgencita de Humay, los iqueños también depositan su fe a figuras piadosas como la de Francisco Ramón Rojas, más conocido como el Padre Guatemala. En este contexto Sérvulo donó su cuadro dedicado al Padre Guatemala para ayudar en la reconstrucción de la Iglesia de Jesús María de Ica. Incluso colaboró en su venta al recurrir para ello a su amigo el Ministro Thorndike tras lo cual se logró reunir el monto necesario para la restauración de la iglesia<sup>43</sup>. Dicho episodio de la compra del cuadro del padre Guatemala por Thorndike sucedió en 1958 cuando Sérvulo salía del circuito comercial oficial. Este perfil del contexto creativo correspondiente a su última etapa demuestra que Sérvulo gozó de una amplia popularidad tanto en Lima como en Ica, y por ello siempre fue uno

---

<sup>41</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>42</sup> Estando en su casa, realizaba dibujos a lápiz o al carbón, lamentablemente la hija del doctor Orihuela ha perdido casi todos esos dibujos y no se encuentran actualmente.

<sup>43</sup> Fue un fraile Guatemalteco quien realizó prédicas en las ciudades de Ica, Pisco, Palpa y Nazca alrededor de 1830. Acorde a la creencia popular hizo que brotara agua del desierto, en el lugar que posteriormente se hizo conocido como Pozo Santo o Pozo del Padre Guatemala. Sérvulo llegó a pintar un retrato del Padre Guatemala (fig. 9). El padre Guerrero dirigía la iglesia de Jesús María de Ica. Esta era la iglesia en la que habían sido bautizados todos los Gutiérrez, y se encontraba en plena reconstrucción. "Sérvulo le regaló el cuadro del Padre Guatemala al Padre Guerrero junto con otros cuadros más que incluían pinturas y dibujos para que los vendiera y continuara la reconstrucción de la cúpula de la iglesia". (fig. 10 y 11). Este fue un cuadro que finalmente lo compró Augusto Thorndike, Ministro de Justicia y Culto del gobierno de Prado, quien estuvo viviendo con su esposa en el hotel Mossone en Ica. Allí departían con Sérvulo y se hicieron grandes amigos. Thorndike a la vez que era amigo de Sérvulo Gutiérrez también era un admirador y coleccionista de su obra "Cuando murió Sérvulo fuimos con Doris y con el chino Domínguez en busca de su obra. Hicimos un recorrido a varias casas de coleccionistas. Doris quería sacar fotografías de los cuadros para las publicaciones que hizo después acerca de Sérvulo. Me acuerdo que la casa de Thorndike tenía un cuarto de 30 m<sup>2</sup> con únicamente cuadros de Sérvulo. Ese cuadro se encuentra actualmente en el Club Nacional en la Plaza San Martín cuando fue vendido por su hijo, el periodista y escritor Guillermo Thorndike.". Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16

de los pintores mejor pagados del medio. También era un artista que tendía a vender sus cuadros completos en las muestras que hacía y no tenía cuadros en *stock*<sup>44</sup>. Así como con D'Onofrio y Thorndike, Sérvulo siempre mantuvo estrecho contacto con estas personas que tenían grandes recursos económicos, no solo con hacendados y empresarios sino también con personalidades políticas y figuras destacadas del medio local incluso durante sus últimos años (fig. 12 y fig. 13).

Tras su repentino fallecimiento el velorio de Sérvulo sucedió en dos tiempos: la primera noche se dió en la casa de su hermana Zoila en Jesús María y la segunda noche fue en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) (fig. 14). Este prolongado velorio termina de perfilar la valoración que se le tuvo al artista en el medio local<sup>45</sup>. Durante todo ese periodo permaneció Doris Gibson al lado de Sérvulo. Ella no solo fue su pareja sino que terminó siendo la figura más influyente en su plástica<sup>46</sup>. Doris Gibson Parra del Riego (1910-2008) había fundado la revista *Caretas* en 1950. Fue hija del escritor Jorge Antonio Percy Gibson Moller y Mercedes Parra del Riego Rodríguez (hermana del poeta Juan Parra del Riego). Nació en Lima, pero vivió su infancia y adolescencia en Arequipa hasta que su familia retornó a la capital cuando ella tenía trece años. Desde muy joven se ofreció como modelo artístico en la ENBA en donde se hizo amiga de José Sabogal, Enrique Camino Brent y Julia Codesido (fig. 15). Se inició en el periodismo en 1938 al ingresar a la revista *Turismo* (del Touring Club del Perú). Tras ganar experiencia en dicha revista, pasaría a trabajar en el diario *La Prensa* perteneciente a Pedro Beltrán Espantoso.

---

<sup>44</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>45</sup> Sobre la valoración póstuma de Sérvulo, se debe tener en cuenta que la Escuela Nacional de Bellas Artes le rindió un importante homenaje –pese a no ser egresado de esa institución– y creó el premio estímulo Sérvulo Gutiérrez para los mejores artistas egresados, precisamente el año en el que, según la crítica, en la ENBA la abstracción se hace academia: 1961. María Eugenia Yllia. Comunicación oral, 14/06/18.

<sup>46</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.



Es en este contexto en el que conoce a Sérvulo en 1946 y en el mismo año inician su relación. Dicha relación duró cuatro años (1946-1949) en los que ambos compartieron un entorno relacionado al arte y a la bohemia limeña de ese entonces. Fue una relación intensa, de corta duración, pero que logró marcar la obra del pintor<sup>47</sup>. En 1950 —un año después del fin oficial de su romance con Sérvulo y tras haber residido un año en Buenos Aires— fundaría la revista *Caretas* junto a Francisco Igartua con quien inició una relación en ese entonces. Durante la década de los 50, fue asidua asistente a la peña Pancho Fierro en donde se haría amiga de Emilio Adolfo Westphalen, César Moro y Sebastián Salazar Bondy. Cuando Sérvulo conoció a Doris Gibson, venía de realizar una pintura académica, definida y pulida por su estancia con el pintor Emilio Pettoruti. Era una pintura donde dominaban los ocre y la ejecución de rasgos reales donde contrastaban elementos de gran detalle con otras partes más sencillas, pero que eran ejecutadas con sobriedad.

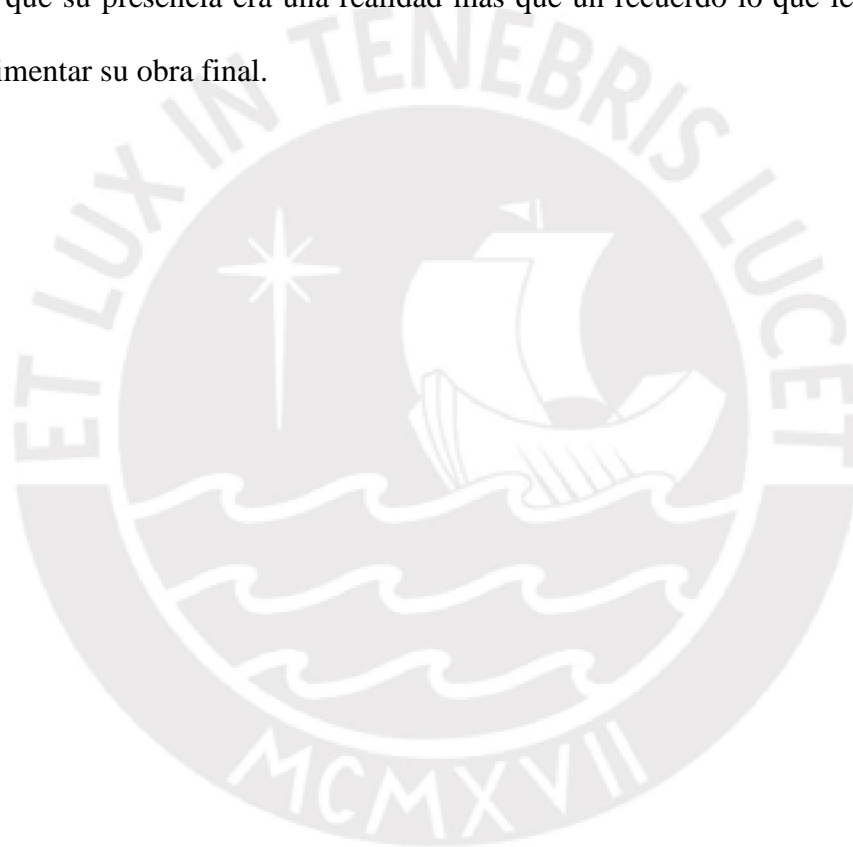
Doris Gibson se dejó retratar desde un inicio por Sérvulo no sólo por su condición de musa y pareja del pintor, sino que reconocía la valía de una obra de arte, debido a sus vínculos establecidos con el ambiente artístico. Ella también tuvo un gran nivel de identificación en particular con la pintura que Sérvulo le había dedicado. Esto se pone de manifiesto en la anécdota del robo del cuadro representando un desnudo suyo el cual la periodista logró recuperar de manera subrepticia (fig. 16)<sup>48</sup>. Doris Gibson tuvo gestos y características físicas muy resaltantes que ayudaron a que Sérvulo a generar un patrón

---

<sup>47</sup> En el caso de ambos —Sérvulo y Doris Gibson— se trataba de “dos personalidades que eran fuertes y auténticas. No andaban en paréntesis ni escondían sus sentimientos naturales cuando tenían que reaccionar de una u otra manera. Fue una muy buena relación, aunque muy corta porque duraron escasamente cuatro años juntos. Aunque después se seguían viendo, se encontraban y se iban juntos. ¿Por qué terminaron?: sólo ellos lo saben”. Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>48</sup> Doris Gibson viajó a Trujillo expresamente para recuperar el desnudo que Sérvulo le había pintado y que estaba en propiedad de otro dueño. Tras muchas peripecias, logra llevarse el cuadro subrepticamente. Al increparla el afectado por su proceder, ella le contestó: “Sí, es una obra de arte y te pertenece. Pero esa obra de arte soy yo. Y yo no quiero estar en tu casa”. Roberto Cores. Comunicación oral, 02/11/16.

morfológico de mujer. Fue un tránsito y una evolución constantes —y a largo plazo— en los que ella fue el detonante para esta nueva búsqueda estilística. Este proceso terminó con su ruptura oficial. Luego Sérvulo se apropió de sus rasgos faciales para su posterior representación de Santa Rosa de Lima. Doris Gibson fue la última mujer importante en la vida y en la obra de Sérvulo. En cuanto a su obra plástica ella fue su musa más relevante y uno de sus referentes más directos. Incluso, a pesar de su ruptura formal, se vieron a escondidas ocasionalmente hasta la muerte del pintor. Este hecho demuestra que su presencia era una realidad más que un recuerdo lo que le permitió a Sérvulo alimentar su obra final.



## **CAPÍTULO II**

### **CAPÍTULO II: LOS ÍCONOS RELIGIOSOS CRIOLLOS DE SANTA ROSA DE LIMA Y EL SEÑOR DE LUREN EN LA OBRA DE SÉRVULO**

En este capítulo se desarrollará el concepto de ícono religioso criollo desde el Perú colonial del siglo XVII hasta el Perú republicano del siglo XX a través de las figuras paradigmáticas de Santa Rosa de Lima (a nivel nacional) y del Señor de Luren (a nivel local). Además, se explicará la importancia de estos dos íconos dentro del contexto de lo criollo en el Perú, lo cual otorgará una nueva perspectiva para entender la relevancia del ícono religioso criollo en la obra de Sérvulo.

#### **2.1. El criollismo y los íconos religiosos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren desde los inicios coloniales hasta el siglo XX**

El fenómeno de la generación de un ícono criollo del Perú nos obliga en un primer momento a hablar de Santa Rosa pues se destaca su figura como elemento principal en la generación de la identidad criolla de Lima en la década del 50. Por otra parte, el Señor de Luren nos propone un criollismo más local, el cual aportará, desde la provincia hacia la capital, un contenido simbólico para enriquecer el concepto de lo criollo a través de la obra pictórica de Sérvulo.

### 2.1.1. Concepto de ícono religioso criollo

La palabra ícono deriva del griego: εἰκών (romanización: eikōn). Literalmente significa “imagen”, pero hace referencia a una imagen en relación a un contenido al ser también un signo<sup>49</sup>. En el caso de un ícono religioso, este guarda un nivel de relación literal y/o simbólica con lo representado. En el sentido literal funciona a manera de efigie si es que guarda alguna semejanza física (real o asumida) con lo que representa. Y a nivel simbólico contiene una gran carga semántica que es añadida constantemente a lo largo del tiempo por las personas que han exaltado —y continúan exaltando— dicho ícono<sup>50</sup>. Es por ello que los íconos religiosos —en este caso occidentales— son unos de los más poderosos elementos figurativos a nivel social, político y religioso, a pesar de la síntesis o simplicidad de su imagen. Se traducen en una representación terrena del mundo metafísico e invisible y toda la voluntad divina pasa por estos íconos como avatares de la divinidad. Debido a esto, siempre han cargado con una gran aura de devoción, solemnidad y obediencia.

Aunque, en este escenario inicial, se asomaba la dicotomía de la relación de representación de lo divino (informe) y lo humano (forme); no había una relación fidedigna de semejanza que avalase este concepto. Ante este dilema se pueden tomar las palabras de San Pablo como elemento conciliador. Él fue quien esgrimió el concepto del

---

<sup>49</sup> En este sentido el ícono está contenido dentro de la raíz mínima de significación que es el signo. Este, a su vez, es la menor representación de seme (σημεῖον) que significa semilla en griego. Y es el primer miembro del triplete estándar de lógica: término-proposición-argumento (Peirce 2016: 262).

<sup>50</sup> Desde los primeros días del cristianismo, el hombre fue representado como un ícono de Dios. En el Génesis (primer libro de la Torá: la Biblia hebrea o Antiguo Testamento) se menciona que Adán había sido creado a imagen (eikon) y semejanza (homoiosis) de Dios. En este sentido de semejanza se asumía que el hombre era “imagen” de Dios debido a su naturaleza teomórfica (perfecta) pero su “semejanza” residía en su potencial espiritual, elemento que el hombre debía desarrollar por sus propios medios a partir de la práctica constante de las virtudes del alma (Flores 1995: 153).

Hijo de Dios como “imagen del Dios invisible” (Col. 1:15; II Cor. 4:4)<sup>51</sup>. Bajo estos parámetros ya podía funcionar la lógica cristiana original de reciprocidad de la imagen del hombre con la imagen de Dios. Esta implicaba un descenso de Cristo hacia la naturaleza humana para hacer posible que la humanidad pudiera realizar un ascenso en el espíritu a través de la virtud representada por Cristo.

Es así que la presencia de Cristo permitió resolver un gran problema de relación de significados y terminó por afianzarse como el núcleo de la fe cristiana a través de su poderosa relación con lo divino y con lo humano a la vez. Esto posiciona al culto católico en relación a los santos como un culto que incluye a los hombres (y mujeres) que se convertían a su vez en un ícono del Hombre-Dios y un “semejante” de Cristo que ya era a su vez un segundo Adán con presencia también de *eikon* y *homoiosis* en relación a Dios. Así estos personajes santos, a través de su intermediación, también podían permitirle a la humanidad recuperar el paraíso perdido a la manera de Cristo (Ladner 1965: 86)<sup>52</sup>. La presencia de los mismos imitadores de Cristo (santos y santas) se relacionaba de manera directa con este concepto de sacrificio. Su influencia fue sentida en el mundo cristiano incluso antes que la de la representación icónica de Cristo, representación que luego se nutriría de sus hagiografías para ampliar su imaginario a través de una posterior iconización de dichos santos. El trayecto de Dios hacia la iconización artística se puede rastrear, en primer lugar, desde la presencia inicial de Cristo como representación icónica de Dios. Esta práctica relacional fue continuada por

---

<sup>51</sup> En consecuencia, fue el Logos Divino o Cristo quien sirvió de molde para crear al hombre. Al coger Cristo para sí una representación humana, materializó e hizo visible y tangible al Dios invisible e inasible. Así mismo, había creado una relación recíproca en donde Dios se volvía hombre, pero el hombre también podía volverse Dios a través de Cristo tal como estipulaba San Atanasio: “Dios se había hecho hombre para que el hombre pudiese hacerse Dios y deificarse en Cristo” (Flores 1995: 153).

<sup>52</sup> En el inicio de la Iglesia, cuando permanecía fresca en la memoria colectiva la pasión y el sacrificio de Cristo, el altar o templo de Dios estaba representado por un corazón inmolado (Kitzinger 1954: 88). Este ícono aparecería inserto en el cuadro del Señor de Luren sobre chimenea de 1958 por única vez en su serie de los íconos religiosos criollos. Se entiende a partir de esta representación temprana que el sacrificio era el valor simbólico más valorado de los inicios de la cristiandad así como para Sérvulo.

sus seguidores más ejemplares —que eran los santos y santas de la iglesia católica. Así estos ejemplificaban su sacrificio y se convertían consecuentemente en íconos de Cristo. Con el transcurso del tiempo esta presencia divina en los santos se comenzaría a transmitir artísticamente a través de las representaciones icónicas de estos a lo largo de la historia del arte.

Una vez definido el concepto de ícono religioso se hace necesario establecer el concepto inicial de criollo. Este conformará en un principio la definición de estos íconos religiosos que comenzaron siendo criollos en el sentido estricto en que se originaron en el Imperio español de ultramar. En este contexto inicial el término criollo fue usado más como una denominación de origen que una idiosincrasia particular<sup>53</sup>. Este concepto se manejó principalmente durante la colonia. Con el transcurso del tiempo su significado fue variando, hasta que a inicios del siglo XX su acepción se extiende a las prácticas culturales de Lima o la costa peruana. Estas incluyen las manifestaciones religiosas, las sociales —como las jaranas— o las particulares como las de carácter culinario.

Durante esa época estos elementos serían usados como una forma de autoafirmación en contraste con otros grupos humanos —migrantes— que son percibidos como distintos y que finalmente terminan siendo discriminados. Así lo criollo (o criollismo) se refiere de manera más específica —y pertinente a esta investigación— a un conjunto de manifestaciones culturales del siglo XX por parte de un grupo urbano particular que define su sentir como una tradición nacional —que busca reinventarse a lo largo del siglo— mayormente por razones políticas (Gómez 2007: 118). Para ello el criollismo se

---

<sup>53</sup> El término criollo ha sido usado de diversas maneras a lo largo de los años. Durante la época colonial, los portugueses, españoles y franceses indicaban con él lo que era oriundo de las Américas. En el siglo XIX (y sin anular su acepción previa) fue usado por muchos intelectuales del continente como sinónimo de lo típico o lo nacional. En este sentido, sirvió también para contraponer los modos de vida peruanos frente a las costumbres y modos de vida foráneos. Sin perder este sesgo, el término comenzó a ser nuevamente redefinido en el Perú del siglo XX en contraposición a lo que muchos intelectuales de la costa pensaban que era también lo foráneo: lo indígena. (Gómez 2007: 116)



valió, entre otras cosas, de la fuerte carga simbólica que le proporcionaban sus íconos religiosos criollos<sup>54</sup>. Así en el sentido aplicado a esta investigación entendemos por criollismo el constructo social que pertenece a la costa peruana y que recién se configura durante inicios del siglo XX. Hasta 1930 no hubo una idea de lo criollo como lo limeño o lo costeño sino más bien como una idea de lo nacional<sup>55</sup>. Lo criollo —entendiendo el término de manera general— se refiere a un constructo que va variando a lo largo del tiempo, cambiando sus acepciones, tanto durante el Virreinato, como durante la República (Gómez 2007: 116). Es así que el término criollo al que nos referimos es el que hace alusión a la sociedad costeña —y especialmente limeña— a lo largo del siglo XX y que denominaremos criollismo.

Es por ello que en relación a lo criollo se puede hablar de momentos y de características particulares que confluyen según el momento histórico que se esté atravesando. En este sentido se puede decir que en un inicio hubo una semilla primigenia de lo criollo en el

---

<sup>54</sup> En el caso del Señor de Luren, este comenzó siendo un Cristo netamente europeo y terminó siendo un ícono religioso criollo al ubicarse como una advocación particular de Cristo nativa de la región de Ica. Su caso guarda cierta distancia con el de Santa Rosa de Lima. La santa es criolla porque es eminentemente peruana —y por lo tanto criolla— de origen a pesar de que sus raíces simbólicas la remiten a Cristo, mientras que el Señor de Luren adquiere una significancia local propia posterior sobre un ícono que es originalmente extranjero. Sin embargo ambos íconos religiosos demostraron tener un temprano arraigo en sus respectivos contextos locales (Gálvez 2001: 324).

<sup>55</sup> Hoy en día hay cierto consenso de que lo criollo como lo conocemos actualmente no surge antes de 1930. Es así que el término criollo como un habitante costeño con una idiosincrasia propia no llega a existir sino hasta dicha época. Antes de eso —sobre todo durante la época colonial— lo criollo era entendido simplemente como mestizo y no estaba en sus acepciones directas hacer referencia a una idiosincrasia costeña ni mucho menos limeña. Durante la época colonial incluso la palabra serrano e indio tampoco tenían la acepción peyorativa y regional que tienen hoy. Durante la colonia el término “indio” no estuvo ligado a alguna zona geográfica en especial ya que el arquetipo del indio podía ser encontrado en toda la diversa geografía nacional. Es más, durante la colonia “indio” fue una categoría jurídica y fiscal (Méndez 2011: 94). Sin embargo a finales del siglo XVIII —y con particular énfasis en la segunda mitad del siglo XIX— el término indio terminó asociándose exclusivamente a los habitantes de la sierra y la palabra serrano se convirtió en un término despectivo. (Méndez 2011: 53). Es así que no existe en la Colonia una idea de criollo como costeño, porque incluso Arequipa es la ciudad que tiene más españoles en relación a nativos durante la colonia. Así Arequipa termina siendo la ciudad más “española” a pesar de no encontrarse en la costa. Además durante todo el periodo colonial la sierra fue el centro económico del virreinato y por ende sede de las ciudades más importantes para el desarrollo del Perú de entonces. Lo que ha sucedido posteriormente es un desarrollo historiográfico —en paralelo al devenir histórico— que ha ido permitiendo que el término “criollo” se acuñe como un elemento excluyente ante el término “indio” para asumir una segmentación racial y geográfica inexistente, siendo este un constructo más republicano que colonial (Méndez 2011: 99-100).



primer contacto entre el Señor de Luren y los indígenas de las encomiendas. Pero esta era una definición de criollo que nacía netamente del cruce y encuentro de razas y culturas diferentes más que de una idiosincrasia uniforme y en boga. Este primer concepto de lo criollo daría paso a una definición colonial del término que estuvo emparentada con establecer lo local como elemento identificatorio que incluía a todo el Virreinato del Perú. En este primer contexto criollo-nacional a inicios de la Colonia es en el que aparece Santa Rosa como principal ícono religioso criollo pero en un contexto en el que la población local aún apunta a unos valores importados de España.

Un segundo momento del concepto colonial de criollo se da cuando empieza a nacer una idiosincrasia propia que se opone al régimen virreinal establecido. Luego este sentimiento local criollo da lugar a la idea de nación que se termina gestando a través de la Independencia, pero es un concepto que hasta ese momento únicamente había funcionado en oposición al *status quo* del Imperio. Aunque dicha oposición se gestó sobre una sociedad colonial que ya estaba perfilándose como autónoma<sup>56</sup>. Tras esto la República presenta seguidamente el reto de generar una idiosincrasia propia en base a conceptos más humanistas y relacionados a los preceptos de la ilustración con la finalidad de resaltar lo local (nacional) frente a lo foráneo. En este sentido Palma y Gonzáles Prada dan unos primeros conceptos que se diluyen tanto en el conflicto de la Guerra del Pacífico como en el dilema del indio y su lugar en la nueva nación. Este concepto primigenio de lo criollo republicano viene a prefigurar lo que sería la base conceptual del criollismo durante el siglo XX: la oposición ante lo nuevo foráneo, es decir lo indígena. Este fue un término que estuvo en plena construcción a lo largo del

---

<sup>56</sup> Se trataba de una sociedad criolla "heroica y singular, medieval en su espiritualidad, cosmología y patristica, renacentista en su psicología y manejo de las fuentes clásicas y neoplatónicas, y contrarreformista en su vocación espiritualista y misionera" (Mujica 2001: 36). En resumen esta fricción llevó a una evolución del concepto de criollo en el que este se puede sintetizar como un amplio fenómeno de concientización así como de reivindicación y cuestionamientos de carácter político que terminaron por alcanzar a todos los ámbitos de la vida colonial (Acosta 1984: 76).

siglo XX hasta que en la década de 1960 se reconoció —y denunció— la función ideológica de este término “criollo” como un justificante para la preeminencia de una élite (Gómez 2007: 116). En este sentido se puede decir que Sérvulo encajó con la época en que los ideales de este criollismo estaban en boga con lo cual se integró a este movimiento casi de manera orgánica impulsándolo a través de su arte<sup>57</sup>.

A inicios del siglo XX con el primer centenario de la Independencia del Perú se intenta terminar de edificar este concepto de lo criollo a través de la inmortalización de la figura de Santa Rosa. Esto se pretende lograr a través de un monumento perenne a la santa criolla pero que no se logra debido también a divergencias conceptuales y estilísticas acerca de la naturaleza de los signos que edificarán al ícono criollo definitivo. Para cuando llega la década del 50 ya los criollos han perdido su oportunidad de generar desde adentro su propio mito e idiosincrasia y son alcanzados por la inminente inmigración altoandina que los expone a una reconfiguración de lo criollo

---

<sup>57</sup> En este sentido Sérvulo Gutiérrez y su imaginario durante finales de la década del 50 coincide con la nueva reconfiguración de lo criollo gestada desde inicios de la República —y en franca estructuración a inicios del siglo XX— en la que se le busca dar un matiz netamente costeño, urbano y limeño. Se trata de un proceso generalizado de una configuración de la nueva identidad criolla en la que convergieron diversos elementos culturales para tal fin, como el vals peruano, la fe católica y la plástica. Además es un esfuerzo emparentado con la élite costeña, de la cual Sérvulo formaba parte. En este sentido el aporte de Sérvulo es un hito dentro de una corriente que buscaba afianzar el nuevo concepto de criollismo y que continuó después de su muerte. Así a inicios de la década del 60 se estableció una asociación llamada “La casa de la tradición” Esta asociación fue fundada por el doctor César Revoredo quien creó esta asociación civil y tuvo su sede en una casa emblemática la cual representaba una Lima a escala a nivel arquitectónico (incluía réplicas del Palacio de Gobierno, la Plaza de Armas, los portales, la Catedral y el Palacio Arzobispal, entre otros). Incluso albergaba una galería de arte llamada “Pancho Fierro”. En esta casa se reunía un grupo de gente para divulgar y difundir el folklore peruano a través de un lenguaje que parte del criollismo. Así este esfuerzo posterior a Sérvulo continúa con la tradición de revalorar las tradiciones de una Lima que se va perdiendo ante la migración (Revoredo 1968: 27). Este grupo es el más emblemático de una corriente que continuó tratando de establecer los parámetros de la verdadera tradición criolla a inicios de los 60. Sérvulo entonces se inserta dentro de estos grupos al pertenecer al sector conformado por la élite limeña criolla que busca reivindicar la identidad criolla como eminentemente costeña. Es así que sus figuras dedicadas a los íconos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren se convierten en su propuesta para generar un imaginario criollo dentro de un contexto en el cual se hizo varios esfuerzos con este fin y que fueron tanto contemporáneos a él como posteriores a su fallecimiento.

que escapa a sus propios designios<sup>58</sup>. De esta forma se crea un nuevo conflicto entre los locales y los migrantes ante la generación de un concepto dicotómico de lo criollo. Es este el contexto que acoge a Sérvulo y es un ambiente en el cual existe una base conceptual de lo que es lo criollo pero que no se ha podido aplicar en la práctica de manera homogénea ante una exposición a unas costumbres provincianas altoandinas que aparecen con sus propios códigos.

De este contexto se desprende que la principal causa de los enfrentamientos y oposiciones del momento entre locales y migrantes pasa por una oposición de costumbres. Por un lado está un sector criollo que pretende conservar la base conceptual de la pertenencia a un territorio costeño con unas costumbres propias de la región y por otro lado se encuentra una migración que no es tan permeable como a la que estaba acostumbrada la capital hasta esos momentos, teniendo que recurrir al criollismo para

---

<sup>58</sup> En este sentido el fenómeno de la migración hacia la capital siempre ha sido una constante desde la época colonial pero este último sucedido a mitad del siglo XX —proveniente mayormente de las serranías— se convierte en una situación que en un inicio parece querer desdibujar el criollismo elitista. Sin embargo se trata de un fenómeno que finalmente aporta al criollismo —entendido como sincretismo— cambiando su aspecto en su momento, pero no lo ataca o amenaza realmente a largo plazo, sino que ayuda a su reconfiguración integrándose a él. Sin embargo para el contexto criollo inmediato de la época sí es una amenaza a sus pretensiones de configuración creándose una nueva oposición en la que lo criollo era visto como un intento hegemónico de un grupo social (Gómez 2007: 116). La migración en la ciudad ha sido siempre un fenómeno constante. La migración durante la época colonial fue porcentualmente similar a la que se dio en la capital en la década de 1980. La diferencia es el origen de los migrantes. Mientras que en la colonia los migrantes eran de los valles cercanos a Lima durante el siglo XX estos provinieron mayormente de zonas de la sierra peruana. Si bien todos eran indios por naturaleza, la diferencia era que los indios costeños manejaban la lengua española mientras que los provenientes de la sierra eran quechua o aymara hablantes. Lo que ha variado durante todo este tiempo no es el porcentaje sino la naturaleza del migrante —y su capacidad de adaptarse a la capital. De igual forma hablar de una Lima colonial de 60.000 habitantes, en la que un tercio de su población —aproximadamente 18.000 habitantes— es migrante no es lo mismo que hablar de una Lima de mitad del siglo XX de 500.000 habitantes ya que ese tercio se convierte en 150.000 habitantes en este último caso. Entonces se trata finalmente de una diferencia de escala y de origen en el proceso migratorio de la República con respecto a la Colonia. La reacción defensiva de la élite se intuye debido a la propia naturaleza de esta particular migración de mitad del siglo XX. Por ejemplo la migración que se dio durante el siglo XIX e inicios del XX estaba compuesta de una población indígena aculturada en términos hispanos. Era una población que hablaba castellano, de costumbres mestizas y que era mucho más fácilmente asimilable a la vida urbana limeña. En cambio lo que ocurre desde 1930 en adelante es un incremento significativo de la población migrante de origen altoandino, no castellanohablante —porque no es su primera lengua— y más distante de esos patrones culturales de la costa que van configurándose como propios y esenciales, lo que propicia el choque cultural y causa la tensión característica de la migración de la década del 40 y 50. Es a partir de esta tensión que va surgiendo la idea de lo criollo como local y costeño y lo indígena como foráneo y serrano. (Cosamalón 2018: 46)

establecer los límites de su identidad<sup>59</sup>. Aun así dentro de este criollismo propiamente dicho se puede hablar de un momento inicial en el que se contaba con la recopilación de una base cultural y unas costumbres locales por parte de la élite que con el tiempo se buscan convertir en costumbres criollas. A partir de este punto el término “criollo” se vuelve difuso a nivel historiográfico y empieza a utilizarse para incluir a las diversas acepciones anteriores de la palabra que en realidad formaban parte de un proto-criollismo con la finalidad de construir una tradición apoyándose en lo colonial y lo republicano. Entonces por criollismo propiamente dicho entendemos a este fenómeno que recién se hace costeño en el siglo XX y que es promovido desde la capital como un proyecto de recopilación simbólica para la generación de una identidad, siendo dos de sus principales componentes simbólicos los íconos religiosos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren<sup>60</sup>.

Para cimentar su posición los criollos del siglo XX crean un discurso que asume que existía un criollismo desde la llegada de los españoles y lo convierten en una retórica interpretativa que termina legitimándose a través de su recopilación de elementos culturales pasados. Este discurso se reafirma recurriendo a lo simbólico —por ejemplo convirtiendo a Santa Rosa de Lima en la santa criolla por excelencia o resaltando la

---

<sup>59</sup> El término “criollo” desde sus inicios ha sido una base conceptual variable y además ha estado en constante enfrentamiento y oposición a otros conceptos antagónicos que varían según la época. A largo plazo se terminó estableciendo finalmente la base conceptual criolla asentada en la pertenencia a la costa y a la capital. Esta acepción que terminó permaneciendo pretendía mantenerse como la columna vertebral de la idiosincrasia costeña del siglo XX. Este término criollo particular a esta época —el cual manejamos en esta investigación— se desarrolla sobre las variables de una actitud (criollismo) asentada sobre un modo de vida (cultura criolla) dentro de una región particular que es la costa peruana, con énfasis en la capital y es fomentado desde la élite (Gómez 2007: 165).

<sup>60</sup> En la Colonia el criollo fue en primer lugar el español nacido en España pero que vivía en el Perú sin hacer referencia a la costa ya que había criollos a lo largo del territorio nacional —incluso la acepción de criollo acogía en un inicio al negro nacido en América. Luego se crea la casta criolla que ya se identifica con este suelo. De ahí viene la Independencia con el criollo ya a la cabeza del movimiento nacionalista como una élite gobernante y posteriormente se suma la migración altoandina para hacer tambalear sus cimientos. Esta presenta en el contexto de la época aparentemente un peligro inminente para este grupo costeño y principalmente capitalino que se ha ido nutriendo desde las épocas de la Colonia de los valores foráneos como núcleo de su identidad y que únicamente ha sido influenciado por diversas etnias menores que se integraban hasta entonces con facilidad a su proceso cultural (Gómez 2007: 164).

arquitectura y costumbres criollas<sup>61</sup>. En el caso de la pintura de Sérvulo, si bien él hace una propuesta muy personal de un tema reconocido, esta termina siendo ampliamente aceptada por los grupos de poder encargados de elaborar este contexto propicio que fomentara el criollismo, apoyándose en prácticas de origen heterogéneo<sup>62</sup>.

A nivel discursivo la generación del concepto de criollo en el Perú colonial se basó en dos momentos: la inicial adscripción inicial a la corona y la posterior negación de esta en pos de una identidad propia. Sin embargo en la práctica las facciones no fueron tan sesgadas sino más bien estuvieron llenas de matices debido a cambios geopolíticos y económicos<sup>63</sup>. Las características que definieron el primer criollismo del siglo XVII pasaban por ser esencialmente un pensamiento político cuyas características principales

---

<sup>61</sup> La Casa de la tradición resume el proceso de edificación de una idiosincrasia por parte de la maquinaria criolla realizando eventos que fomenten el criollismo: presentaciones de Chabuca Granda, Raul Porras Barrenechea y otras personalidades allegadas al criollismo de élite compuesto por las familias ricas e intelectuales de Lima (Revoredo 1968: 170). Está claro que ese es el lugar donde se va construyendo esta retórica de lo limeño. Se sienten limeños y reivindican este pasado. Si el propio Sérvulo no hubiera fallecido prematuramente quizá hubiera sido llamado a participar en este fenómeno centralizador del criollismo de la década de 1960. Sin embargo con su obra de los íconos religiosos criollos demostró estar encaminándose hacia ese mismo proceso.

<sup>62</sup> En este sentido la migración es una espada de dos filos, ya que si bien por una parte interrumpe un proceso de legitimación de unos ideales, por la otra contribuye a reforzar estos ideales al absorber el criollismo a estos elementos foráneos migrantes que buscan integrarse y legitimarse en la capital. Estos migrantes receptivos se insertan en la sociedad criolla a través de la aceptación de sus códigos propuestos que pasan por las artes, la religión, la música y la literatura.

<sup>63</sup> Lima, después del guano es cuando recién consolida su preeminencia sobre el país. En la Colonia Lima no es necesariamente la ciudad más rica del territorio. En el siglo XVII Lima depende de los ingresos de la minería que está en el interior y en base a eso se creó todo un sistema de comunicaciones y transporte que —respetando incluso los caminos incas— empoderó a las provincias convirtiéndolas en un elemento clave del desarrollo del Perú colonial. De igual forma el tributo indígena fue una importante fuente de ingresos para la corona y esto decanta el poder una vez más en las provincias en donde la población indígena era mayor que en la costa. Incluso las guerras durante este periodo se definían en provincia más que en Lima evidenciando la importancia estratégica de las zonas en donde se desarrollaba el conflicto que eran regiones básicamente altoandinas como el Cuzco y Ayacucho. Es así que en la colonia Lima y Cusco rivalizan por ver quién representa mejor a la corona mientras que en la etapa republicana la competencia se da más bien entre Lima y Arequipa por representar a la nación. (Méndez 2011: 94). Lima se convierte en la cabeza económica de la élite con la era del guano cuando Lima se moderniza y da lugar a la República Aristocrática y al gobierno de Leguía. Es a partir de ahí que Lima se convierte en la capital y a su vez en la ciudad más importante. Es en ese momento cuando lo costeño adquiere un peso dominante. Ya con la era del guano empieza el proceso de la creación simbólica de Lima como la representación del Perú. Es así que para la fiesta del centenario ya Lima está representando al Perú a través de su renovada importancia económica y su discurso para tal fin y Leguía aprovecha para destacar en estas festividades la modernización de Lima al ser la que absorbe la mayor parte de los ingresos (Majluf 1994: 30-31). Es en este contexto el que favorece la absorción del discurso criollo y alimenta la creencia de que Lima es el Perú a través de un discurso oficial de lo criollo.

eran esgrimir su derecho a ocupar en la Colonia cargos de importancia en el gobierno religioso y civil<sup>64</sup>. Durante esta etapa se pasó de forma paulatina e inexorable del relato del mito inicial de la conquista —protagonizado por Pizarro— a un relato representado por los criollos ilustres que resaltaron por su defensa, cultura y valor de la fe. De entre todos ellos destacó iconográficamente Santa Rosa de Lima, convirtiéndose así en uno de los principales símbolos del Virreinato (Brading 1991: 370).

Aun así a inicios del siglo XVIII en Lima gran parte de los elementos que los criollos utilizaban con la finalidad de desarrollar un concepto de identidad todavía provenían más de su homologación con el elemento hispano que de la generación de una idiosincrasia local particular (Rodríguez 2006: 141). A pesar de ello lo largo del siglo XVIII el pensamiento ilustrado fue invadiendo el pensamiento criollo exaltando así las virtudes del territorio americano a través del espectro de la Ilustración. En este sentido el *Mercurio Peruano* (1791-1795) fue el paradigma que englobó dichos ideales criollos del colonialismo tardío. Sus fundadores se definían como verdaderos amantes de la patria y hombres estudiosos cuyo único fin era divulgar el conocimiento del país americano.

Es así que a través de la prensa ilustrada se ayudó a configurar el último concepto colonial del criollismo delimitando su propio espacio dentro del ámbito aún perteneciente a la corona. En resumen se puede hablar de este como el de un criollismo reformista, ilustrado y al servicio del propio Virreinato más que de la península. Este criollismo exaltaba al hombre ilustrado a trabajar por el bien común por amor al patriotismo. Dicho patriotismo implicaba una preocupación sincera por el cultivo de las

---

<sup>64</sup> Aunque vale resaltar que dicho precepto pasó por muchas variantes particulares producto de la idiosincrasia que se generó debido a la variables que implicaban lo geográfico, lo social y lo étnico a lo largo del Perú colonial. A pesar de ello es Lima la que monopoliza el discurso criollo (Rodríguez 2006: 139-140).



ciencias útiles como la industria, la agricultura o el comercio así como la promoción del buen gusto y el rechazo a los males y miserias de la patria (Rodríguez 2006: 142-143)<sup>65</sup>.

De este concepto republicano se desprende el concepto del hombre criollo ideal — ilustrado y progresista— pero que se irá desdibujando a partir de la segunda mitad siglo XIX de manera continua e indefectible por diversas causas sociales y políticas<sup>66</sup>. Nos adentramos así en un contexto criollo del siglo XX que proviene de una amalgama y síntesis de diversos grupos humanos y costumbres a lo largo de la historia con diferentes matices pero que termina dando pie al asunto de la predominancia de una resistencia al mestizaje para definir lo criollo<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> En resumen estos dos conceptos coloniales criollos —ambos esgrimidos desde la capital— pasaban por ser un llamado político de aceptación en el primer caso, y en el segundo se trataba de perfilar un hombre ilustrado y patriota. De ambos momentos de lo criollo prevalecería en el tiempo el de la oposición aceptación/rechazo como base conceptual, mientras que la propuesta del criollo ilustrado — dada por los patricios nacionalistas— pavimentó el camino para una exaltación posterior de los ideales criollos para terminar de perfilar uno de los términos en oposición.

<sup>66</sup> El concepto de criollo decimonónico se esgrimió desde los inicios de la República y estuvo dominado por los conceptos de Ricardo Palma y Manuel González Prada. Ambos tenían una visión de país en la que el primero consideraba al elemento indígena como un estorbo para el desarrollo mientras que el segundo creía en la integración del elemento indígena en el constructo social criollo para el bien del país. Más bien González Prada —en un tono abiertamente anarquista— renegaba de las clases dirigentes mientras que Palma las exaltaba. Podría leerse en este sentido el criollismo del siglo XIX como una pugna entre un llamado al *status quo* con un tono preferente por el elemento dominante de parte de Palma versus un anarquismo integrador de las clases más desmerecidas propuesto por González Prada. Los elementos centrales de esta pugna eran el mestizaje y la aceptación del indio en la nueva República en donde lo criollo había terminado de asumirse como la posición de poder dominante en desmedro de un concepto peyorativo de mestizaje muy propio de la época. A lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX intelectuales y estadistas como Domingo F. Sarmiento, Raimundo Nina Rodríguez, José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge, Manuel Zeno Gandía, Euclides da Cunha, Ricardo Palma y Alcides Arguedas, para citar algunos, consideraban el mestizaje con las “razas inferiores” un obstáculo al “progreso”, una práctica que únicamente nutriría el barbarismo y fanatismo que ya caracterizaba a “nuestra América” y llevaría a la degeneración, la enfermedad y la locura (Martínez-Echazábal 1998: 24).

<sup>67</sup> Se intenta así evitar reducir el criollismo a un tema de segregación racial como se pretendió hacer desde los inicios de la República, al relacionarlo de manera contrastante al mestizaje en un fenómeno que se prolongó a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX. En este sentido vale resaltar la diferencia entre lo criollo y lo mestizo, ya que si nos ceñimos a una lectura decimonónica de lo criollo podrían confundirse ambos términos. Se debe aclarar por qué nos referimos a criollismo —y no a mestizaje— cuando hablamos del sincretismo entre lo autóctono y lo foráneo para efectos de esta investigación. El término de mestizo hace referencia inicialmente al cruce racial de blanco español con indígena, pero en un sentido más amplio también podría también asumirse como una mezcla cultural rozando en este sentido con los límites semánticos del criollismo propiamente dicho (Martínez-Echazábal 1998: 21). El criollismo como estructura social y política se inscribe dentro del mestizaje como una opción de vida en la que la raza predispone más no dictamina la elección de una identidad cultural.



Es en base a esta estructura que el criollismo se convirtió en una arena en donde los argumentos sobre una pureza racial se ponían sobre la mesa para ser resueltos. De haberse logrado esto hubiera permitido al individuo y a la nación trascender el esencialismo racial y cultural imperante en la época para proceder a desarrollar sus particularidades y sincretismos de manera orgánica (Lionett 1989: 16). Sin embargo en el Perú de inicios de la República no sucedió esto y más bien se dio paso a un debate racial en donde la idiosincrasia de lo criollo se edificó de manera contaminada sobre el cariz del mestizaje y los conflictos sobre su pertenencia en el orden social. Este conflicto fue un lastre que se arrastró y se integró a mitad del siglo XX con el discurso del criollismo lo cual generó fricciones a la hora de asumir al elemento migrante<sup>68</sup>.

Este nuevo concepto de lo criollo recién estaría en formación en plena década de los 50 así que es imposible prefigurarlo completo desde la perspectiva de estudio de dicho contexto. Sin embargo actualmente se puede establecer que a mitad del siglo XX el concepto de criollo no había sido interiorizado por toda la población y que se nutría básicamente de los elementos religiosos y costumbristas que habían sobrevivido a lo largo del tiempo pero que no habían sido robustecidos conceptualmente. En este sentido se debe asumir que la idea de transculturación la dictan los estatutos de poder. Aunque aun así termina siendo una vía de doble sentido en la que los migrantes imponen sus costumbres lenta e inexorablemente pero a la vez adquieren las costumbres propuestas por la élite criolla<sup>69</sup>. Si buscamos establecer el estado de lo criollo a mitad del siglo XX

---

<sup>68</sup> La segregación entre una clase dominante y una dominada siempre estuvo presente en el contexto criollo peruano desde la Colonia. Sólo que hubiera sido adecuado y necesario que en la República —y justamente tras la Independencia— se hubiese podido generar un concepto más promisorio e integrador de lo criollo para marcar la diferencia con el orden anterior, cosa que no sucedió. Finalmente el concepto criollo divergente —tanto de Palma como de Gonzales Prada— quedaría caduco a mitad del siglo XX ante la inminente reconfiguración del panorama criollo que incluiría a la gestación de la nueva clase media emergente en sus inicios y que será en el que Sérvulo tomará parte.

<sup>69</sup> Aunque sí llega a haber un sincretismo pero por lo general es desproporcionado y se da en beneficio del grupo dominante. Si se toma en cuenta que la “cultura” funciona como una forma poder

en el Perú, se puede decir que los representantes del criollismo pasaron la primera mitad del siglo sin definirse plenamente como un estatuto de poder en toda regla. Es por eso que a partir de 1930 el efecto migratorio encuentra a la idiosincrasia criolla descolocada y en la búsqueda aún de unos códigos que logren legitimarla. Todo ello sumiría al panorama criollo tanto como al migrante en un contexto confuso y desorientador en el que lo criollo tradicional sigue imponiéndose como elemento dominante por antonomasia pero no con la fuerza necesaria para establecerse plenamente. Aunque una manera de definir lo nuevo es restableciendo los parámetros de lo antiguo, de lo que está en crisis<sup>70</sup>.

Es así que el criollismo de la década del 50 puede definirse como uno que asumía aún una tara de sus predecesores pero que se encontraba descolocado para aplicarla como habitualmente se había hecho. Dicha tara se resume en el mito criollo del lugar subordinado del indio en la sociedad representado por el “nacionalismo criollo” que como ideología de poder empieza a colapsar<sup>71</sup>. Esta es una ideología que se arrastra desde inicios mismos de la República pero que para mitad del siglo XX ya se encuentra en franco desmembramiento debido a que había sido creada para mantener una estructura de poder basada en un orden social oligárquico que caía en desuso. Otra característica del criollismo de mitad del siglo XX que facilitó el proceso integrador entre “criollos” e “indios” que también hubo provincianos que se adaptaron al contexto

---

institucional entonces el presunto intercambio y la mutua asimilación entre el dominante y el dominado nunca pueden ser una transculturación propiamente dicha. Estas situaciones siempre van a estar mediadas por el privilegio y el valor asignado (Martínez-Echazábal 1998: 37).

<sup>70</sup> La modernización comenzaba a acabar con el sistema oligárquico tradicional en la que el mestizaje tenía su lugar bien definido gracias al discurso criollo decimonónico. La gente ya no estaba necesariamente confinada a las haciendas y podían venir a la capital a trabajar en las industrias. Es a partir de ese momento en que el indio empieza a ganar su independencia a través de un sistema que cada vez es menos jerárquico, estratificado y discriminatorio (Méndez 1991: 200).

<sup>71</sup> De igual manera la proliferación de la educación permitió estrechar la distancia social y ampliar el espectro de lo criollo a más individuos (Méndez 1991: 201-223).

criollo y lo abrazaron<sup>72</sup>. Muchos incluso fueron criollos por convicción como los bohemios aficionados a la música criolla que no necesariamente pertenecen directamente a este grupo de poder localista pero que se suscribieron indirectamente a él por su afiliación a la música criolla con la que estos comulgan, destacando de entre ellos Felipe Pinglo quién fue uno de los baluartes del criollismo de la época —y aún es uno de los principales exponentes de la música criolla en general.

En resumen, el criollismo de la década del 50 —y de Sérvulo— se caracterizó por ser el inicio del cierre de una etapa que estuvo marcada por las estructuras sociales rígidas y el predominio del nacionalismo criollo, encontrándose este ya en crisis durante dicha época debido a la reconfiguración social producto de la migración. Esta crisis refleja el fin del ciclo de la oligarquía republicana como sistema normativo en lo que fue conocido como la República Aristocrática (1895-1919)<sup>73</sup>. Dicho fenómeno no estuvo exento de fricciones en las que los criollos temían un desborde popular que afectase directamente a su orden social y jerárquico (Méndez 1991: 225). Este miedo no era nada infundado si se toma en cuenta que nunca se prepararon culturalmente por si esto

---

<sup>72</sup> De igual forma mucha literatura de la época como José Gálvez y José Diez Canseco están escribiendo y describiendo a lo criollo como lo nacional ya desde la década de 1930. Incluso Abraham Valdelomar se convierte en un canon para la generación de lo criollo incluso a nivel primigenio. Por ejemplo su obra “El Caballero Carmelo” se convirtió en un texto de lectura obligada desde la época escolar estableciendo un canon del criollismo sobre el relato tradicional de una costumbre fuertemente arraigada en la costa como lo es la pelea de gallos de la cual todos los estratos forman parte —aunque su origen se da en la élite. Su presencia y la de su obra permiten afirmar la existencia de la costa peruana como conjunto criollo ya que su origen provinciano —iqueño— no le impidió aportar al discurso criollo de su época e incluso trascenderlo con su figura y su prosa evidenciando un dandismo criollo de élite desde la provincia. La misma Chabuca Granda tiene valeses asociados a la pelea de Gallos (“El gallo camarón”). Todo es un constructo que finalmente busca configurar las costumbres criollas como componentes intrínsecos de la cultura limeña. Y los lugares donde se celebran estas manifestaciones criollas se han terminado definiendo hasta el día de hoy como los reductos del criollismo contemporáneo — Mamacona, Lurín, Acho— representados por la oligarquía criolla en donde se celebran las peladas de gallo, las corridas de toro y los caballos de paso. Son tradiciones que aún hasta el día de hoy mantienen un fuerte arraigo a pesar de que coexisten con la integración de la cumbia a la sociedad limeña y otros fenómenos de legitimación de los descendientes de migrantes que actualmente son un grupo de poder que busca imponer sus costumbres como elementos naturales a la capital.

<sup>73</sup> Los fundamentos ideológicos de esta fueron “las ideas racistas —tendientes a relegar a todos aquellos que no fueran de origen blanco y europeo— las que sirvieron principalmente para legitimar exclusiones políticas y sentimientos de superioridad, por eso mismo, el trasfondo social del régimen oligárquico es la dominación étnica” (Portocarrero 2007: 222).

realmente llegara a pasar. “Las cosas no estaban en su sitio para muchos criollos. La velocidad y la magnitud de los cambios los cogieron por sorpresa” (Gómez 2007: 158). Es así que en ese entonces la migración representaba un temor —y una molestia— latente pero real<sup>74</sup>.

Este fenómeno del nuevo criollaje mestizo que tanto temían los criollos tradicionales de mitad del siglo XX es un proceso ya había sucedido en el Perú anteriormente<sup>75</sup>. El criollismo entonces para defenderse tuvo que recurrir a las otrora marginadas clases populares limeñas (los arrabaleros de origen africano) como último bastión de las auténticas costumbres de la ciudad para ayudarse a construir un imaginario que posteriormente sería asumido como criollo (Gómez 2007: 128-129)<sup>76</sup>. En resumen,

---

<sup>74</sup> “Y así lo expresó Cesar Miró-Quesada, compositor de vals limeños, hombre de letras y cronista de espectáculos, quien firmaba sus artículos como César Miró. Cuando en 1958 se elevó una propuesta a los organizadores de la fiesta de Amancaes en Lima para celebrar, también en la capital (al mismo tiempo), la fiesta cuzqueña del Inti Raymi (se propuso, incluso, el sacrificio de una llama para tal evento del Inti Raymi en Lima), Miró-Quesada protestó (al igual que otros limeñistas) escribiendo un artículo titulado «Cada cosa en su lugar»” (Gómez 2007: 158). Sin embargo la conquista de lo mestizo sólo se produciría años más tarde y sería más a través más de una legitimación que de una genuina invasión. Se trató más bien de una conquista de la ciudadanía por parte de los migrantes. Y la invasión sería únicamente el punto de partida para un proceso de construcción de una nueva identidad pasando de “invasores a ciudadanos” (Méndez 1991: 225). Es un proceso en el que por primera vez las identidades son construidas a partir del propio individuo desde un criollaje ya mestizo y no dadas a través de un orden preestablecido de un criollismo oligárquico.

<sup>75</sup> Funciona de la siguiente manera: la élite de poder se siente amenazada por la presencia de elementos foráneos que finalmente se integran a su constructo en el tiempo y terminan formando parte del criollismo tradicional. Este a su vez se verá amenazado en el futuro por nuevos elementos foráneos que amenazarán su estructura y así ad infinitum estructuralmente hablando. Por ejemplo en la segunda mitad del siglo XIX el estilo de vida de los limeños se vió amenazado por la adopción de nuevos hábitos de origen francés e inglés en desmedro del desplazamiento de otros ya establecidos como criollos.

<sup>76</sup> Incluso hasta el factor de los habitantes de raza negra sumó a la hora de generar una identidad criolla ya que ellos aportaron con sus ritmos una riqueza cultural que ayudaba al criollismo tradicional a desmarcarse más del elemento indio. No sería sino hasta la llegada de Nicomedes Santa Cruz que el elemento Afroperuano se independizaría de lo criollo para buscar formar su propia identidad. Sin embargo la literatura de principios de los 30 evidencia un fuerte arraigo de la cultura afroperuana dentro del constructo criollo. El relato corto “La familia pichilingue” (de Carlos Camino Calderón) evidencia las características de una familia afroperuana — la familia es devota del Señor de los Milagros, el padre es picador de la Plaza de toros de Acho— sin mencionar apenas su origen afroamericano con lo cual revela la intención intrínseca del autor de revelar a este grupo social como perteneciente al criollismo. Así el relato habla de una familia con muchas costumbres afrodescendientes pero que está descrita como criolla. En ese momento la cultura afro limeña se ha convertido en esencia de lo criollo. Incluso el mismo Francisco Fierro fue un pintor mulato, incluso lo describen así “el mulato pintor”. Sin embargo Lima no tenía muchas más opciones de apropiación cultural por lo que fue una movida hasta cierto punto necesaria para solidificar su posición.

siempre se ha tenido la sensación cada cierto tiempo de que el concepto criollo —como costumbres culturales de Lima y la costa peruana— va desdibujándose ante nuevas prácticas foráneas que son asumidas por un sector de la población. Incluso a partir de las actividades que antes eran consideradas marginales y amenazadoras de lo criollo se forman las nuevas tradiciones costumbristas ante las nuevas amenazas de fuera<sup>77</sup>.

Sérvulo se inserta dentro del paradigma criollo de su época como parte de una tipología temprana que implicaba una visión esencialista del mundo para exaltar lo criollo tras la debacle que significó la Guerra del Pacífico a través de libros, estampas costumbristas, cuadros y revistas. En dicha mitología se incluían a diversos y disímiles personajes de la cultura criolla como Manuel Ascencio Segura, Ricardo Palma, Francisco Fierro<sup>78</sup> y Felipe Pardo y Aliaga en una amalgama sincrética. Así estos —junto con Sérvulo que calzó posteriormente en esta categoría— terminaron siendo parte de una ideología que hablará *grosso modo*, en pleno siglo XX, de la existencia de una gran y vasta experiencia cultural costeña (Gómez 2007: 134). Sin embargo esta experiencia era algo construido estructuralmente desde el siglo XX para generar la idea de una tradición criolla a largo plazo. El problema de fondo de esta idea —más allá de la inminencia de la migración— era una marcada vocación separatista y la incapacidad de elaborar formalmente unos códigos que fueran aceptados unánimemente por los criollos. En este sentido Sérvulo terminó aportando unos códigos más aceptables para el criollismo.

---

<sup>77</sup> “De haber sido relegada durante los años 20 de varios lugares exclusivos de baile por considerársela algo chabacano, ahora dicha música formaba parte del programa oficial de los carnavales en Lima, incluso de las fiestas de la elite. Había entrado en los restaurantes más exclusivos de la ciudad, y en su nombre había nacido en 1944 el Día de la Canción Criolla” (Gómez 2007: 157).

<sup>78</sup> Desde el siglo XIX el pensamiento americano estuvo influenciado por las ideas de la Revolución Francesa iniciando una revolución en los conceptos de arte y cultura. Estos florecieron en un emergente contexto republicano que permitió la libertad ideológica y política fomentando la libertad individual para la creación artística. Esto abrió las puertas al tema laico permitiendo la aparición del pintor Francisco (Pancho) Fierro. Fue un dibujante y acuarelista que se emparentó con los diversos estratos sociales que lo rodearon y terminó reflejándolos en su obra. Con él hace su aparición el tema del realismo social trasladado a la plástica a través de sus reconocidas estampas en sus acuarelas. En ellas se reflejan escenas de la cotidianidad de la Lima de la primera mitad del siglo XIX evidenciando la diversa tipología que logró capturar Fierro (Berni 1944: 5).



### **2.1.2. El icono religioso criollo del Señor de Luren desde el siglo XVI hasta el siglo XX**

A pesar de ser Santa Rosa de Lima el paradigma del criollismo fue el Señor de Luren quien iniciara el fenómeno del sincretismo entre lo foráneo y lo local un siglo antes al iniciar su fe casi al mismo tiempo en que se inició la conquista, sembrando así las primeras semillas de lo criollo. El cristo iqueño fue aplicado a la labor evangelizadora de las encomiendas en la recién descubierta región del Valle Hurín Ica, conocida por este nombre desde la época incaica. Luego pasó a llamarse Villa de Valverde de Ica por los conquistadores y finalmente sería la región que hoy ocupa el departamento de Ica<sup>79</sup>.

El Señor de Luren llegó con su propio contenido semántico definido, ampliamente aceptado y reconocido. Y más bien tuvo que adquirir rasgos autóctonos para su validación local y terminar convirtiéndose así también en un ícono religioso criollo. Ello se hizo casi inmediatamente al iniciarse la Conquista, pavimentando el camino para que —más de medio siglo después— Santa Rosa pudiera comenzar a edificarse como el símbolo definitivo del criollismo. De no haber sucedido así, el Cristo tradicional se hubiera quedado únicamente con sus significados originales que reducirían sus capacidades de apropiación específica a nivel local —criollo— y no se hubiera convertido en el Señor de Luren<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Es decir, en el caso del Señor de Luren, sucedió algo inverso a la Santa Rosa de Lima. La santa fue criolla desde su origen, pero le faltaba un contenido que la divinizará, ya que sus buenas acciones y presuntos milagros únicamente le garantizaban la condición de beata. Se valió así de su homologación con el sufrimiento de Cristo para luego, a partir de su condición inicial de ícono de Cristo, ir generando su propio contenido semántico de carácter nacional y volverse finalmente un ícono religioso criollo en toda regla.

<sup>80</sup> Uno de los elementos característicos del Cristo que fueron importados junto con la efigie principal y que se convertirían en elementos determinantes para su identificación y discriminación con respecto a otros Cristos —ya sean reales o los pintados por Sérvulo— son las potencias flamíferas. Estas, más allá de su función como ornamentación, contienen una dimensión filosófica. El origen conceptual de las mismas puede rastrearse hasta Aristóteles. El filósofo griego estipuló que los hombres tenían cinco categorías de potencias del alma llamadas potencias intelectivas. De estas las más relevantes eran las representadas por la memoria, la sabiduría y la voluntad. Estas virtudes en conjunto le daban al hombre



Como datos de carácter histórico vale recordar que Santa Rosa fallece en 1617 en aires de santidad y el Señor de los Milagros —paradigmático Cristo limeño— recién hará su aparición en 1650. Sin embargo, la presencia del Señor de Luren en la región, en su acepción como Cristo al menos, se antepone incluso al nacimiento de la propia Santa Rosa de Lima fechado en 1586<sup>81</sup>. Su ermita —signo material de su fe— fue establecida por Nicolás de Ribera antes de 1556 “cuando ni siquiera había surgido el primer pueblo, ni se había oficializado la primera fundación urbana. A base de la ermita se materializó después la Parroquia. El trazado de la acción espiritual quedó así hecho, antes que la fundación de la “Villa de Valverde”” (García 1977: 13).

Así surgió la Iglesia en paralelo al primer pueblo. Este fenómeno explica la doctrina de fe profundamente enraizada en el pueblo iqueño desde sus inicios. De igual forma evidencia el primer contacto entre las semillas de lo que sería el futuro criollismo: la fe religiosa y la población colonial costeña. Incluso para 1918, año en que la imagen sufrió severos daños producto de un incendio, su imagen y sus rasgos particulares como Señor de Luren ya estaban sólidamente cimentadas en el imaginario popular iqueño, al punto de que eran inalterables. Es más fue a partir de ese episodio que empezaría a forjarse el relato tradicional del Señor de Luren recogiendo y mezclando historia y leyenda en un macrorrelato destinado a desarrollar y preservar una tradición criolla costeña a través de la recién formada “Hermandad del Señor de Luren” (García 1977: 39)<sup>82</sup>. Este Cristo

---

la capacidad de pensar, ejercer su voluntad para alcanzar la libertad y sobreponerse al mal. Sobre todo si se considera que dichas potencias únicamente estaban destinadas a los Cristos vivos quedando vetado su uso para Cristos ya fallecidos. Por dichos motivos este Cristo ya vino a América con una particular y profunda carga simbólica que lo ayudó a realizar su penetración evangelizadora.

<sup>81</sup> A pesar de tomar distintos caminos para su afinamiento como íconos religiosos criollo en el Perú, finalmente, ambos íconos religiosos criollos terminaron consiguiendo un nivel de validación tanto local como global, desde puntos diferentes. Santa Rosa de Lima fue en primer lugar local para volverse global, mientras que el Señor de Luren realizó el camino inverso.

<sup>82</sup> Al restaurarse la imagen, la característica tonalidad morena que adquirió por incendio quedó dispereja al evidenciar ligeramente sus brazos y piernas una coloración diferente al resto del cuerpo. Esta disparidad no era tan evidente y, al principio, únicamente fue notada por los más entendidos. Sin embargo, luego, esta noticia se extendió hacia el resto de la población iqueña y fue tanta la

empezó su labor evangelizadora casi a inicios mismos de la Conquista cuando el comendador Nicolás de Rivera se estableció en la región que sería Ica por primera vez en 1533 –cincuenta y tres años antes del nacimiento de Isabel Flores de Oliva. Sin embargo en este relato inicial del Señor de Luren la historia y la tradición se mezclan ya que no queda definido si en esta consecución de hechos la primera ermita correspondía ya efectivamente al Señor de Luren o a un Cristo genérico. Sin embargo la tradición ha recogido que el primer Cristo en establecerse en la ermita del Valle de Hurín con la llegada de Nicolás de Ribera ya era el Señor de Luren (a pesar de ser otra efigie y responder la región al nombre de Hurín) y así es como lo relatan las tradiciones que son actualmente la voz unívoca acerca de este Cristo iqueño.

Es bajo estas condiciones que mencionamos al Señor de Luren —y a Santa Rosa de Lima— como un ícono religioso criollo. Las condiciones del desarrollo de su fe nos permiten resaltar, en primer lugar, su naturaleza mestiza y latinoamericana. En segundo lugar, nos deja distinguir al Señor de Luren del Cristo europeo del que es directo descendiente —pero del que se distancia al tomar significados locales<sup>83</sup>. La posterior proliferación de íconos religiosos criollos de Cristo generó una serie de cultos que tenían como base a Cristo, pero que tomaban diferentes matices locales. Este fenómeno le impidió al Cristo extranjero alzarse como una voz unívoca de la fe peruana. Pasó de ser el Cristo a convertirse en diversos señores de fe locales que diversificaron y

---

disconformidad general con ese pequeño detalle que la imagen del Cristo tuvo que ser retocada a pesar de que estaba prohibido tocarla después de haber sido bendecida. Finalmente, en la Semana Santa de 1919, la imagen quedó definitivamente restaurada llevando a la gente a exclamar “Dios ha concedido un nuevo milagro a Ica y al Señor de Luren porque el Cristo que estamos contemplando en esta procesión es el mismo Cristo que se incendió el 23 de junio de 1918” (García 1977: 12).

<sup>83</sup> El Señor de Luren, al volverse local, redujo su área de influencia al territorio de Ica e incrementó la fe a nivel local. Su naturaleza no le permitió generar la fuerza expansiva suficiente para lograr una identidad nacional, pues esta naturaleza se basaba en un sincretismo de significados que tomaban de base lo global para añadirle características locales. En este escenario, Santa Rosa de Lima siguió el camino contrario, convirtiéndose en una figura centrífuga mientras que el Señor de Luren más bien tuvo una naturaleza centrípeta.

expandieron su culto pero que perdieron protagonismo como una imagen global del Perú religioso. Es en este contexto que ya la historia empieza a recoger al Señor de Luren como tal —sobre todo a raíz de la llegada de su nueva efigie.

Al conquistador español Nicolás de Ribera (1487-1563), apodado “El viejo” —por tener más de 40 años cuando se inició la conquista del Perú— le fue encargada la labor de fundar la capital de la recién adquirida colonia al sur de Lima por el mismo Francisco Pizarro. Ribera fue un conquistador de origen andaluz quien se estableció en la Gobernación de Nueva Castilla —posteriormente Virreinato del Perú. Fue uno de los 13 miembros de la Isla del Gallo que participó en el descubrimiento y conquista del Perú. Se desempeñó como encomendero de Ica y primer alcalde de la ciudad de Lima. Francisco Pizarro opinaba que el valle de Lurín era muy estrecho y estaba demasiado poblado, y que debía buscarse un área más al sur para ubicar la capital. Ribera finalmente halló el lugar ideal en Pisco donde fundó la Villa de Sangallán en 1534. Pero en última instancia Pizarro desestimó este lugar y optó por el valle del Rímac como lugar final para instalar la capital. Ribera permaneció en el lugar enfrentando a las rebeliones de los caciques de Pisco, Chincha, Ica y Nazca a los cuales redujo y pacificó finalmente. Tras esto hizo construir rancherías, solares, un hospital para indios y una pequeña parroquia —Parroquia de Hurín— que sería la antecesora del actual Santuario del Señor de Luren. Es por ello que históricamente se puede hacer una división de lo que fue la primera efigie del Cristo perteneciente a la Parroquia de Hurín en relación a la efigie posterior que terminó representando al Señor de Luren y cuyo santuario lleva ese nombre hasta el día de hoy. Esto nos permite recoger dos relatos paralelos: el histórico y el tradicional para la elaboración del constructo de este Cristo criollo<sup>84</sup>. Es a

---

<sup>84</sup> El principal recopilador de la tradición histórica del Señor de Luren es Carlos García Vergara. García sostiene su versión del origen del Señor de Luren a través de diversas fuentes escritas que buscan sustentar el origen y la historia del Señor de Luren. Entre sus fuentes se encuentran el Arquitecto

partir de este punto en donde se hace menester separar los hechos históricos del relato histórico<sup>85</sup>. La importancia histórica de los primeros hechos no desmerecen la relevancia de los relacionados a la tradición ya que estos nos permiten entender una forma de edificar un contexto relacionado al Señor de Luren para otorgarle un aura simbólica específica que alimentaba tanto a su fe como a una idiosincrasia criolla.

Este sentido identitario de la tradición realizada en torno al Señor de Luren tiene su origen en la mencionada Hermandad del Señor de Luren. Sobre todo si consideramos que el principal referente del autor para la elaboración del libro —el Arquitecto Alberto Cierra Alta Herrera— fue uno de sus miembros fundadores. Dicha tradición se inició entonces con la fundación de la hermandad —apenas 21 días después del incendio del 23 de junio de 1918. Es a partir de este momento en concreto que se empieza a reinterpretar la tradición del Señor de Luren y se va creando el contexto criollo iqueño que se inserta en el contexto del marco de la creación de lo criollo costeño como nacional —o peruano— a inicios del siglo XX. Entonces desde este punto toma mayor validez la narración *a posteriori* para edificar un constructo criollo local. Se trata de una narración no del pasado al presente sino del presente hacia atrás. A la hora de esta relectura se realiza una nueva conexión con el pasado que se sedimenta a través de una repetición de la tradición como fuente histórica fidedigna combinando los elementos tradicionales con los históricos en una narración única. El momento en el cual la tradición del Señor de Luren empieza a codificarse, a presentarse por escrito y a

---

Alberto Cierra Alta Herrera (último sobreviviente de los restauradores de la efigie original) quien proporcionó la información histórica y feasible acerca de la historia del origen de la parroquia del Señor de Luren, Por otra parte para los relatos acerca del origen del culto al Señor de Luren se apoya en los relatos del historiador iqueño Dr. Alberto Casavilca Curaca y del escritor iqueño Rolando Tello Pérez.

<sup>85</sup> Para efectos de esta investigación consideraremos un hecho histórico relacionado al Señor de Luren todo lo que pueda ser fechado e insertado en el debido contexto histórico de manera comparativa que en este caso es la historia de la gruta y la capilla así como la llegada del Señor de Luren. Es decir todo lo que pueda tener una ubicuidad tangible en el espacio tiempo. Por otro lado todo lo que este emparentado más con el relato que con el hecho histórico será considerado parte de la tradición del Señor de Luren y del cultivo de su culto.

organizarse en un culto es a partir de 1918 —con el establecimiento de la hermandad del Señor de Luren tras el incendio. Es también ese momento justo cuando recién empieza un esfuerzo efectivo por lucrarse una tradición. Eso no desdice el hecho de que algunas de las cosas que se citen en torno al Señor de Luren sean correctas.

En este estudio no se está discutiendo la veracidad de la tradición sino se busca evidenciar la veracidad de un discurso criollo de principios del siglo XX tanto en la capital como en la provincia. Lo importante en sí es la utilización del discurso en pro de un constructo criollo más que la naturaleza verista de los hechos narrados. Esto tiene un paralelismo con los cuadros de Santa Rosa realizados por Sérvulo en el sentido en que no es tan relevante si Doris Gibson representa a Santa Rosa como el hecho del discurso que esto produce. Este movimiento iqueño es una pieza importante de un movimiento criollo en donde se busca refundar lo nacional a partir del criollismo y utiliza al Señor de Luren como su abanderado en un fenómeno del que Sérvulo formó parte y apoyó desde su plástica. De esta forma el pintor se inserta plenamente en una tradición costeña que había empezado a organizarse y a citarse a partir de principios del siglo XX. La tradición recoge que el Cristo iqueño se le adelantó a Santa Rosa de Lima como primer agente gestor del elemento criollo a través de la acción eficaz de la Parroquia antes de la configuración de la propia Villa de Valverde<sup>86</sup>. De esta manera la primera población de la región se constituyó por indios yungas evangelizados y españoles católicos. “Al

---

<sup>86</sup> El sistema de encomiendas obligaba a evangelizar a los indios con la finalidad de que estos “dejaran la gentilidad en que vivían” (García 1977: 14). Es por ello que la doctrina de fe se ejerció con fuerza en la región desde sus inicios a través de dicha parroquia. Allí ya se realizaban bautismos desde tres años antes de la fundación de la Villa de Valverde. En el padrón de bautismos del Fray franciscano Jerónimo Martínez quedó registrado el primer bautizo el 22 de febrero de 1560 que fue realizado a indios de la nobleza local. En este contexto, dos días después se bautizó a Topaca, hijo de Capehichate constando como su padrino un tal García del Castillo, de origen español y el 12 de agosto se dio el bautizo de Tocalmana, hijo de Guacaycha y de Chuchuna y contando como padrino al mismo García del Castillo (García 1977: 14). Estos datos evidencian el rápido y sistemático proceso de evangelización que comenzó por la propia nobleza nativa y que se dio en la región desde inicios mismos de la Colonia bajo el amparo del Señor de Luren.

Señor de Luren le correspondió acción inicial directa en el proceso histórico de Ica. Actuó en forma profunda en la formación del ambiente moral, trazó la ruta por la que habían de seguir las creencias y costumbres, inspiradas en los principios cristianos” (García 1977: 16). Ya al plano histórico pertenece el proceso de adquisición de una nueva figura que represente debidamente al Señor de Luren. Así el 17 de junio de 1563 —tras la muerte de Nicolás de Ribera— el conquistador Jerónimo Luis de Cabrera fundó la Villa de Valverde del Valle de Ica, que pasó luego a llamarse San Jerónimo de Valverde de Ica (Casa 1956: 10). Allí, en la ermita original construida por el mismo Ribera encontraba un Cristo crucificado. Era un crucifijo pequeño y en mal estado que medía apenas media vara (0.4 metros).

Entonces se decidió adquirir una imagen de mejor factura tras lo cual al hecho se le atribuyeron particularidades que rozan con lo narrativo evidenciando así como la tradición se superpone a la historia en pro de un discurso<sup>87</sup>. Para este fin los iqueños consiguieron que el Convento Grande de San Francisco de Lima solicitase a España una imagen tallada de Cristo en la cruz. Se eligió traerla de España porque en ese entonces la península gozaba de gran fama en lo relacionado a la pintura y el tallado. Ya la tradición agrega y supone que las figuras fueron talladas en los “Talleres de Miguel Angel” (García 1977: 20). Aunque esto es más una leyenda que un hecho esta fue alimentada por otra anécdota que decía que “según una tradición Española, que dice que una de las imágenes que hizo Miguel Angel, también llegó al Nuevo Mundo en medio de una borrascosa tormenta” (García 1977: 28). Más allá de lo anecdótico, los hechos

---

<sup>87</sup> “A los diez años de fundada la Parroquia y en circunstancias originales que llevan el sello de lo que se realiza por superior designio: se adquiere para Luren una hechura de Cristo del tamaño de un hombre. De este modo a lo logrado por los misioneros hubo de sumarse el cautivante influjo de la obra artística. Tal imagen de notable factura estaba destinada a figurar con papel preponderante en la vida de la región, porque enraizó devoción a base de una fe profunda, y porque la fama de sus milagrosas realizaciones fue perpetuándose de generación en generación, con el mismo calor con que se transmite la vida a través de la sangre en el inagotable curso de los siglos” (García 1977: 17).



relatan que recién en 1568 llegan al Convento de San Francisco de Lima unas cajas con efigies religiosas pertenecientes a un barco que venía camino al Perú. Dicho barco atravesó una fuerte tempestad y terminó por arrojar al mar una parte considerable de su carga para no naufragar. Entre las cosas que arrojaron se encontraba la imagen del Cristo en una caja de madera. La caja permaneció en el mar durante un tiempo considerable hasta que finalmente varó en las costas del Callao. Fue posteriormente encontrada y remitida al Convento de San Francisco por orden de la Capitanía de Puerto del Callao ya que en un inicio las autoridades eclesiásticas no quisieron recibir la caja pensando que su contenido se hallaba deteriorado debido a la humedad.

La caja permaneció olvidada hasta 1570 cuando el Padre Fray Francisco de Madrigal, proveniente de Ica, se enteró del incidente de la caja por los comentarios de los pobladores limeños. Es así que dicho sacerdote acordó la compra de la caja con los franciscanos y la condujo en barco hasta Pisco y de ahí tenía la intención de dirigirse hacia la ciudad de Villa de Valverde (Ica). Los franciscanos le pusieron a la caja el precio de 1,200 reales de plata —equivalentes a 7,650 euros actuales<sup>88</sup>— lo que en la época equivalía al precio de la mitad de un esclavo<sup>89</sup>. Pero esto no impidió que la compra fuera realizada. El destino original de la efigie era el Convento de San Francisco Solano en la Villa de Valverde de Ica, ya que allí había sido trasladada la imagen inicial de media vara del Señor de Luren desde su ermita original. El nombre del Cristo iqueño proviene de la raíz quechua *Hurin*, cuyo significado es “bajo” en español. Esto se debe a que fue en el bosque de Rodamonte, ubicado en *Hurin Ica* (Ica baja), se dio un episodio anecdótico que sería determinante para la presencia física y simbólica del Señor de

---

<sup>88</sup> Ver: “El sexagenario: un maravedí = ¿cuántos euros?”. *El Sexagenario*. Consultado el 11 de febrero de 2018.

<sup>89</sup> Jesús Cosamalón. Comunicación oral, 12/06/18.

Luren en la zona<sup>90</sup>. Desde entonces hasta el día de hoy la figura ha permanecido en el mismo lugar —primero en una ermita que luego se convirtió en templo (fig. 17). De esta manera la tradición ha recogido que “poco a poco fue aumentando la fe por el Cristo Crucificado de Luren; y haciéndose conocido, no solo en el Departamento de Ica, sino, que los innumerables milagros que hacía a miles de fieles de todas partes, el nombre de “SEÑOR DE LUREN” se hizo famoso en todo el territorio nacional y de diferentes puntos del país, venían a la Iglesia de Luren, a orar arrodillados ante el Cristo Moreno” (García 1977: 25). A través del tiempo se transformó el vocablo Hurin y derivó al actual de Luren, siendo reconocida dicha efigie de Cristo como El Señor de Luren.

Parte de la fuerza de la devoción en este Cristo se basa en las veces que la figura ha sobrevivido a diversas catástrofes como incendios y terremotos desde entonces hasta nuestros días, siendo el más destacado el incendio de 1918. El incendio fue causado por un accidente producto de velas encendidas en el templo dejadas por los propios fieles. A raíz de ese incendio fue destruido su primer templo —de adobe y madera— y la imagen quedó severamente dañada afectando anímicamente a tanto a la población iqueña como a la limeña, cayendo ambas en un duelo generalizado. Aunque las nefastas noticias llegaron a abarcar tanto el territorio nacional como el internacional<sup>91</sup>. El episodio del

---

<sup>90</sup> Las mulas que transportaban al Señor de Luren camino a la ciudad de Villa de Valverde decidieron detenerse intempestivamente entre los huarangales. Ante esta contrariedad, el Padre Madrigal llamó a las autoridades franciscanas para resolver el dilema. Los pobladores optaron finalmente por abrir las cajas en el lugar. En una de ellas encontraron al Jesús crucificado e interpretaron que era la voluntad del Cristo era permanecer en el lugar. Este fenómeno fue extrapolado por la sociedad iqueña al descubrir que el Cristo en el interior de la caja se encontraba en perfecto estado a pesar de todos los impases que atravesó en su viaje desde España. (García 1977: 26). Este episodio generó un centro de devoción ya que “esta noticia se desparramó como reguero de pólvora por toda la región, y desde entonces comenzó el incesante peregrinaje de los fieles hacia el Señor de Luren” (García 1977: 35). De esta forma su culto fue extendiéndose cada vez más hasta llegar a ser al día de hoy uno de los dos patrones principales de Ica —siendo el otro la Virgencita de Humay.

<sup>91</sup> Muy pronto esta triste noticia transpuso los linderos de esta ciudad y en la Capital se hablaba con el mismo dolor lo que en esta ciudad había sucedido; como reguero de pólvora, el incendio de la Iglesia de Luren y su Cristo crucificado había llegado hasta los puntos más recónditos del país y en muchas partes

incendio trajo como consecuencia la unificación y fortalecimiento de su culto a través de la creación de la “Sociedad de los 16 amigos” creada explícitamente para restaurar la dañada imagen del Cristo<sup>92</sup>.

Aunque la fe del Señor de Luren abarca más que los gremios de trabajadores de Ica. En general el fervor de sus festividades congregaba en Ica a fieles de todas las latitudes que se manifestaban en presencia y ofrendas. E incluso el anda del Cristo iqueño que era cargada inicialmente por la Hermandad del Señor de Luren de Ica y seguida de la de Lima, finalmente era llevada por los miembros más entusiastas de entre los propios fieles congregados para celebrar su culto. En general se podría hablar de cientos de miles de fieles —de diferente índole racial, social y económica— que se aglomeraban en torno a sus dos celebraciones principales que se realizaban de manera consecutiva cada año (García 1977: 51). Su culto continuaría en franco crecimiento hasta que en 1938 fue finalmente reconocido por el Arzobispado de Lima formó la junta Pro-Construcción del Templo de Luren perdido durante el incendio de 1918.

El Señor de Luren también tuvo un fortalecimiento de su culto durante la Guerra del Pacífico<sup>93</sup>. Finalmente el Señor de Luren —tras su inicial fenómeno evangelizador—

---

del extranjero, la mañana del 23 de junio de 1918, había hecho noticia en casi todo el mundo Católico y de diferentes lugares llegaron a los iqueños, sentidas notas de dolor y palabras de reconocimiento espiritual (García 1977: 42). Se salvó el tronco de Cristo, pero se quemaron tanto la cabeza como las extremidades; es así como adquirió el color oscuro de su piel que hoy ostenta. A una semana del incidente se le siguió exhibiendo al público en un estado semi-carbonizado en el único cuarto que había quedado en pie de la iglesia. Aun así fueron muchos los fieles que vinieron a verlo, provenientes del Perú y el extranjero (García 1977: 46). Su restauración demoró tres meses y estuvo a cargo del artista y político Francisco Caso quien talló la cabeza con Cedro de Nicaragua. Por su parte el ebanista Alberto Sierra realizó las extremidades y por último el pintor Jesús Silva le otorgó la carnación y acabados. El resultado es el Cristo que se mantiene hasta el día de hoy. Su nueva cruz de madera está sobre otro elemento cruciforme de cemento. Su color se conserva de una tonalidad morena oscura. A sus pies se halla la virgen mirándolo de pie y María Magdalena llorando mientras abraza sus piernas. El Cristo mide aproximadamente 1.80 cm y su cabello es de origen humano (fig. 18).

<sup>92</sup> Esta asociación inicial dio paso a la actual “Hermandad del Señor de Luren de Ica”. A su vez su fe se trasladó a la capital en donde se fundó la “Hermandad Chalaca del Señor de Luren de Ica” originaria del Callao. Así cada Octubre, en las celebraciones principales del Señor de Luren, viaja de Lima a Ica un Orador Sagrado para oficiar los sermones del novenario que se celebra en dicha ocasión y es organizada por el Gremio de Pequeños Agricultores del Valle de Ica.

mantuvo una postura mesurada a nivel nacional aunque sólida, localmente hablando, en donde ha sido un ejemplo de fe constante para el criollismo provinciano. Su culto se ha centrado la mayor parte del tiempo en la estupenda figura del Cristo traído de Europa y este objeto de fe era suficiente para la población local. Cabe destacar que Santa Rosa no poseía una efigie de las características de la del Señor de Luren —de buena factura, con tradición y que perdura a lo largo del tiempo y de las circunstancias— por lo que la única manera de perennizar su imagen era a través de representaciones continuas.

### **2.1.3. El icono religioso criollo de Santa Rosa de Lima desde el siglo XVII hasta el siglo XX.**

Con respecto al Perú en el siglo XVII, ya se encontraban presentes en Lima algunos aspectos de esta inicial teología del ícono que ayudaron a afianzar la imagen de Santa Rosa como repositorio de Cristo<sup>94</sup>. Esta relación de paralelismo y herencia hagiográfica e icónica entre Cristo y Santa Rosa de Lima evidencia las propiedades icónicas de ambos, pero sobre todo el mecanismo de transmisión de la iconicidad del Cristo hacia la santa criolla, fenómeno en el que el cuerpo de Santa Rosa fue el primer repositorio de esta carga semántica. Así, el cadáver fresco de la santa ya poseía el poder de los iconos

---

<sup>93</sup> Su mito narra que durante la ocupación chilena de Ica los soldados trataron de llevarse la imagen, pero esta se tornó súbitamente pesada y no pudieron cargarla. Ante esto, decidieron destruirla, pero al intentar sus hachas se rompieron y la imagen quedó incólume (Mamani 2015).

<sup>94</sup> Para Fray Juan de la Cerda, las monjas de clausura tenían el deber de estar cubiertas con un velo porque así se convertían en los nuevos “retablos” de la Iglesia y en “íconos vivientes pintados por el Espíritu Santo” (Pinelo 1641: 13). En este sentido, tanto Santa Catalina de Siena como Santa Rosa de Lima fueron ellas mismas íconos de Cristo en un primer momento. En el caso de la primera, en una ocasión, “su rostro se transfiguró en el de Jesús” (Capua 1980: 82), mientras que Santa Rosa de Lima representó la Pasión de Cristo en el tormento de su agonía final. Sus “dolores sobrenaturales” eran como “lanzas de fuego” que le atravesaban todo el cuerpo (Proceso I 1617: 320). De igual manera, Santa Rosa de Lima repitió en su lecho de muerte las palabras de Cristo: “Dónde estás Señor mío, bien mío, regalo mío, cómo no te veo. Cúmplase Señor en mí tu santísima voluntad” (Proceso I 1617: 263). Y al morir su boca estaba cubierta de sangre —al igual que la de Cristo— y su faz asemejaba “un vivo retrato de... nuestro Señor en la cruz” (Loaysa 1619: 112). Finalmente, para el jesuita Tomás de Torrejón la vida de Santa Rosa de Lima se relacionaba con la de Cristo hasta en los detalles más mínimos.

o imágenes santas produciendo conversiones masivas a la fe católica<sup>95</sup>. De esta forma se convertiría Santa Rosa de Lima en un ícono de Cristo desde el momento de su muerte y posteriormente en su principal evangelista en Latinoamérica durante mil quinientos años<sup>96</sup>. El retrato póstumo de Angelino Medoro fungió de modelo inicial para sus retratos posteriores ya que la gente buscaba tener una representación fiel de la santa. En esos primeros momentos la gente valoraba más que las pinturas presentaran un retrato real o semejante a que se amparasen en una figura idealizada para la representación de la santa. Esto se debía a que su rostro “no era como el de las demás mujeres por su grande honestidad (y) singularíssima modestia y composición (Proceso I: 290). Es así que el rostro de la santa fue determinante para definir la valía de sus representaciones en sus primeros años de devoción<sup>97</sup>.

Para el año de 1630 (trece años después de su muerte), la iconografía de Santa Rosa de Lima ya se encontraba en un sólido proceso de afirmación. Tras el retrato de Angelino Medoro (fig. 19) y las reproducciones espontáneas que se desprenderían de él a lo largo de estos años, aparecerían por esta época grabados de la santa criolla provenientes de Europa<sup>98</sup>. De esta forma, el culto se iba consolidando, no solo de manera plástica sino

---

<sup>95</sup> “No hicieron tanto fruto, ni causaron tan universal reformation en el Perú juntos los predicadores todos, que desde su descubrimiento trabajaron en persuadir la vida ajustada, las leyes de Cristo, como Rosa sola, desde, que la vieron en el féretro, y se divulgó la noticia de su vida prodigiosa” (Parra 1670: 5).

<sup>96</sup> “Rosa triunfaba sobre la idolatría y el iconoclasmo. Trastocó los cimientos mismos de la sociedad, reformando las conciencias del reino, los trajes y costumbres de toda la ciudad: logrando —entre otras cosas— que se agotaran todos los cilicios en venta en Lima (Mélendez 1681: 454). Tras la posterior indisponibilidad de su cadáver la gente fue volcando el contenido icónico a la representación de su efigie. Es así que a pocos años de su muerte “no avía ninguno en la ciudad que se tuviese por devoto de su Santa Rosa, que no la tuviese pintada” (Lorea 1726: 339).

<sup>97</sup> La multitud de retratos que se han copiado de su bellissimo rostro original, que han tenido mucho que hazer, y aun que ganar todos los pintores de la ciudad; porque no sólo hay persona rica o pobre, alta o baja que no tenga en su casa con singular reverencia, hasta el más cuitado indio, pero se han sacado muchos, para diversas partes del Reyno, a donde no ay Pintores que los hagan y si los ay, por copiarla las faycciones; porque no se contentan con cualquier Pintura, aunque sea prima, si no se le parece, y estiman aun las muy bastas, como le den algún ayre (Meléndez 1671: 64).

<sup>98</sup> La orden dominica mandó de Roma a Lima “un gran número de retratos de papel (grabados) con la imagen de Santa Rosa de Lima” (Hansen 1629: 474). En paralelo, alrededor del culto a la santa se fue



también de manera simbólica. Para cerrar su proceso inicial de iconización criolla, apareció una escultura que terminó de perfilar su destino narrado a nivel plástico. En una etapa cercana a la canonización de Santa Rosa se hace necesario replantear su imagen para la eternidad. En este sentido la escultura *Santa Rosa yacente* de Melchiorre Caffá (fig. 20) viene a dar un primer paso en otorgar una conclusión a la hagiografía de la santa<sup>99</sup>. Dicha imagen yacente y pronta a ser despertada hace referencia a la resurrección a una vida inmortal, reservada únicamente para los justos<sup>100</sup>.

El nuevo *status* de Santa Rosa de Lima dejaba en claro que los criollos estaban aptos para vivir y producir la santidad y que el Nuevo Mundo era un lugar de santos. A su vez, en el Nuevo Mundo, Santa Rosa de Lima se apropió de los atributos de Cristo por asociación de similitud –a través de su pasión y sufrimiento. De modo que la santa terminó funcionando como un ícono de Cristo en un momento inicial (al compartir sus atributos) y se convirtió a partir de este punto en un ícono religioso representante de Cristo y siendo percibida como tal prácticamente desde su muerte.

Hasta este punto es un ícono religioso que es criollo, pero solo por ascendencia, ya que no demuestra una identidad de santidad propia que le permita exhibirse plenamente

---

generando una exégesis de carácter simbólico que la presentaba como la “esposa” del Cantar de los Cantares, o sino también como “la Rosa del Campo”, y finalmente como la flor sangrienta que ha nacido del costado de Cristo Crucificado en el árbol de la vida (Rivero Real 1675).

<sup>99</sup> Esta obra, realizada sobre Mármol de Carrara entre 1665 y 1667, fue un regalo del Papa Clemente IX y llegó al Callao recién en 1670 (un año antes de la canonización de Santa Rosa). La escultura presentaba a Santa Rosa de Lima yacente con un ángel que toca su cabeza y su manga. Esta representaba a la santa durmiendo y a punto de ser despertada por dicho ángel. Este significado se desprende de un soneto dedicado a la propia escultura. Se titula “A la estatua en Mármol de la Beata Rosa Limana, dormida y despierta a vista de un ángel antes de su beatificación” (Flores 1995: 157).

<sup>100</sup> Para ellos esta vida inmortal pasaba por un inicial descanso placentero y un posterior renacer a la dicha eterna en el cielo. El ángel es el emblema del amor divino que llama a Rosa para realizar una vez más su función protectora tras su resurrección, pero esta vez desde el paraíso en el que habita. Así esta escultura inaugura un nuevo rol en la vida de Santa Rosa de Lima como santa y como ícono a partir de su canonización. Fue a partir de esta que la santa criolla inició una nueva etapa de espiritualidad sobre América Latina (tanto entre la población eclesial como laica). Incluso, se llegó a considerar que los suelos americanos y sus influjos benéficos habían sido fundamentales en esta resurrección de la santa (Flores 1995: 158).



como un ícono religioso de origen local y producto de una idiosincrasia criolla. Sin embargo, a través de esta primera asociación con Cristo, Santa Rosa va ganando su propio *status* religioso hasta ser finalmente canonizada. A partir de este momento, recién —desde su resurrección como santa— pudo empezar a contar con una identidad divina propia, definida y criolla. Esta identidad se vio reforzada constantemente por la devoción a su culto, la generación de sus propios milagros y la producción artística necesaria para refrendar su mito y su fe. Es a partir de este punto que se puede hablar de Santa Rosa de Lima como un ícono religioso criollo por antonomasia.

Ahora que han quedado definidos los conceptos de signo, ícono, ícono religioso e ícono religioso criollo a través de los procesos evolutivos de la iconización de Cristo (el principal ícono religioso de occidente) y de Santa Rosa de Lima (el principal ícono religioso criollo del Nuevo Mundo), se hace necesario entender las condiciones que permitieron el desarrollo y evolución de este ícono religioso criollo colonial. Tras la Reforma protestante, se reabrió el debate sobre el uso y legitimidad de las imágenes para uso sacro. En dichos debates la iglesia se encontraba en un punto central pero incómodo. Por un lado, se enfrentaba en su territorio utilizando el argumento del iconoclasmo religioso contra judíos, luteranos y moriscos; Pero, por otro lado, se le hacía necesario evangelizar al Nuevo Mundo (Flores 1995: 137)<sup>101</sup>. Para rebatir esta polémica, el Concilio de Trento fortaleció sus dogmas y rituales. En él se restableció la teología del ícono propuesta en el Séptimo Concilio Ecuménico de Nicea (787 d.C.)<sup>102</sup>. Para sustentar su posición el Concilio de Trento estableció que los nuevos cánones

---

<sup>101</sup> Santa Rosa en vida avaló el discurso —de reformadores protestantes y erasmistas— que prevenía acerca del peligro de la idolatría dentro de la Iglesia. La frase del venerable español afincado en México, Gregorio López (a quien Santa Rosa admiraba) resume el sentir de la santa. A partir de una propia interpretación del Apocalipsis, el venerable llegó a la conclusión de que quien adoraba “estatuas de palo y piedra, cometía adulterio contra su Señor” (López 1787: 21).

<sup>102</sup> Originalmente esta fue una respuesta a los iconoclastas bizantinos quienes esgrimían que en el Antiguo Testamento se prohibía la veneración de imágenes (Éx 20, 4; Dt 5, 8).

establecidos permitían diferenciar el término del culto hacia Dios (llamado de “adoración” o λατρεία) del culto hacia las propias imágenes (usando el término προσκύνησις —proskýnisis— que significa “veneración”). Se llegó a la conclusión de que —en el caso de la Iglesia católica— no era la imagen misma a lo que se veneraba sino que se realizaba un acto de adoración a su representación divina<sup>103</sup>. Finalmente, en la sesión 25 del Concilio de Trento —celebrada en 1563—, se establecieron los cimientos de lo que terminaría siendo el simbolismo barroco, que se regiría bajo estos preceptos de adoración a la divinidad<sup>104</sup>.

En este contexto, Santa Rosa de Lima fue una de las puntas de lanza de la Contrarreforma, y una de sus principales expositoras en Latinoamérica. Acorde a Fray Antonio de Lorea, los santos son “remedios providenciales” que Dios manda para enfrentar a los “daños” causados por “Satanás”. Así como San Ignacio de Loyola combatió a Martín Lutero, Santa Rosa de Lima tenía la labor de combatir a los “idólatras” y “herejes iconoclastas” (Lorea 1726: 332-333). En resumen, la Iglesia proponía a la santa criolla como una enemiga de los adoradores de imágenes, distinguiéndose su culto —del de los idólatras— por su adoración a la divinidad mediante las imágenes y no a la adoración directa de estas como asumía la Iglesia que hacían los herejes<sup>105</sup>. Una vez establecidos los conceptos base que nos han llevado hasta

---

<sup>103</sup> No es incidental que, en el Concilio de Trento, de los quince miembros de la comisión destinada a la iconografía, seis fueran españoles. Este detalle es relevante si se considera que ellos eran los que más dependían de la evangelización para mantener en orden sus territorios de ultramar (Gallego 1972: 216).

<sup>104</sup> Se acordó que se deben expresar en pinturas —o imágenes— todos los misterios de la fe cristiana con la finalidad de poner “a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas moviéndolos a amar a Dios y a practicar la piedad”. Dicho concepto sería aceptado oficialmente a nivel local en el Segundo Concilio Limense de 1567 para aplicarlo luego a la evangelización de los indios en un contexto que se desenvuelve entre actitudes y retóricas de distintos orígenes que se articulan de manera ecléctica y friccionada en un virreinato peruano (López-Baralt 1988: 481).

<sup>105</sup> Esta fue una idea primordial en la concepción de la monarquía de los Habsburgo vigente en ese entonces. Dicha monarquía autoritaria abogaba por la continuidad de estructuras medievales como el papado y el imperio para mantener el absolutismo. Coincidentemente los preceptos originales de Santa Rosa no estaban muy desligados de las propuestas monárquicas: “Ya desde niña, Rosa presentía el

la generación de un ícono religioso criollo y las condiciones que se establecieron para ello, debemos remitirnos a la propia vida de Isabel Flores de Oliva para entender las variables que influyeron en la formación del concepto de ícono religioso criollo en el Perú, que ella representó.

Desde un inicio la aceptación oficial del culto de la santa estuvo ligado a las élites criollas —que no fueron exclusivamente costeñas ya que el culto a la santa fue seguido también en provincias. Sin embargo ellas fueron las que propusieron el imaginario que terminó siendo imperante en la zona costera —y sobre todo central— del Perú, principalmente durante los siglos XVII y XVIII. En este periodo la estrecha simbiosis entre el culto de la santa y los intereses específicos de los grupos criollos de poder permitieron utilizar su relato hagiográfico como vehículo de legitimación de las ideas imperantes de la época<sup>106</sup>.

Por lo tanto, se puede entender el relato hagiográfico de Santa Rosa de Lima como la primera producción de corte religioso, político y social a nivel criollo. Producción que derivó en la iconización de la santa para poder reproducir un relato retórico y poético para reivindicar a las élites criollas ante España (y ante Europa por añadidura). Este fue el primer intento de las élites criollas del Perú colonial de generar un contenido y sentido propios a través de un ícono criollo con la finalidad de establecer una posición

---

abismo que fracturaba y diferenciaba al mundo indígena del español, al campo de la ciudad, al ídolo del ícono” (Glave 1993: 54). Es por ello que fue relativamente sencillo integrarla al imaginario religioso oficial, ya que tanto los Habsburgo como Santa Rosa tuvieron la intención de evangelizar y promover un culto que rechazaba la presencia de íconos en otros cultos, tachándolos de iconoclastas.

<sup>106</sup> Estas ideas pasaban en un inicio por una adhesión de los españoles americanos a la política imperial y posteriormente a la preservación de este ideal para ser apreciados tanto por España como por Europa (Vélez 2007: 357). En este sentido el relato inicial que se gestaba a partir del culto a Santa Rosa de Lima permitía generar una identidad propia pero a costa de buscar resaltar los valores europeizantes dentro de la propia cultura a través del ícono para homologar la valía de dicha identidad criolla ante la Madre Patria.

ante la corona<sup>107</sup>. De esta forma la iconografía que se genera a partir de las propuestas artísticas derivadas de la santa criolla produce un discurso de corte épico, escatológico y con una propuesta que busca ser efectiva. Esta continua producción artística permitió ir generando una idiosincrasia criolla ante la afirmación y reafirmación de un discurso que se enfocaba cada vez más en resaltar lo nacional —pero aún permeable al Imperio— de origen colonial y criollo. Finalmente, este fenómeno se tradujo en una producción artística simbólica al servicio del Imperio español<sup>108</sup>. De esta manera se da finalmente una consolidación ideológica que se hace patente en la producción discursiva y simbólica. En ella el ícono religioso criollo es el abanderado de la lectura e interpretación de la Historia como un gran relato sagrado en el que la Providencia legitima a las colonias españolas primero ante España, seguida de Europa y finalmente al mundo en general por extensión.

Este primer momento de la generación de un ícono criollo es importante porque representa el primer producto netamente colonial que permite generar sentido principalmente desde el núcleo hispano. Igualmente, en esta primera instancia, se estableció el concepto inicial de ícono religioso criollo basado en el paradigma de Santa Rosa de Lima. Por ello, la presencia de Santa Rosa de Lima funcionó como aval para la posibilidad de que la Colonia genere sus propios íconos criollos. A partir de su presencia como santa criolla, sería más factible para la población peruana dotar de rasgos propios —y locales— a otros íconos que serían inicialmente importados con su

---

<sup>107</sup> Entonces, debe entenderse, en este sentido, la definición inicial de ícono religioso criollo como un signo que representa un personaje y una idea de origen colonial, —en este caso es originario de la costa central peruana—, pero que busca una validación a partir de la presencia en su imagen de características valoradas internacionalmente. Así Santa Rosa asume su rol de ícono religioso criollo y se convierte en una imagen religiosa “portadora de un macrorrelato que debe ser atendido como una substancia mixta que se manifiesta tanto en las artes plásticas como en aquellos géneros literarios capaces de traducir su orientación política hacia una teopolítica imperial hispánica” (Vélez 2007: 358).

<sup>108</sup> “Producción regida por una doble articulación de sistemas hermenéuticos: la Retórica (fusionada ya a las poéticas aristotélica y horaciana) y la Teología, en la medida de que esta representa una exégesis de las Sagradas Escrituras” (Vélez 2007: 359).

propio contenido inherente (aunque el Señor de Luren ya estaba configurado para ese entonces). E incluso se adelantaría a otras santas latinoamericanas regionales como Santa Mariana<sup>109</sup>.

Así es que ya desde la publicación de la bula de beatificación de Santa Rosa en 1669 las posibilidades políticas de su culto aumentaron, aunque en un primer momento la nueva patrona de América se presentaba más que como un símbolo imperial. Viene a ser ante todo la intermediaria entre el Cielo y el monarca español. La que a su vez es brindadora de justicia, paz y concordia en el nuevo reinado de Carlos II<sup>110</sup>. Por el lado de la pintura, el siglo XVIII había sido prolífico en imágenes votivas de representación de la santa, ya sea sola o en escenas de su mitología. Desde la Colonia hasta la independencia, su imagen había sido duramente disputada y su culto expandido hasta llegar a convertirse en Patrona de la Independencia por los próceres del Congreso de Tucumán en 1816<sup>111</sup>. Tras haber logrado la Independencia del Perú (1821) se necesitaba aún edificar el concepto de lo criollo en el Perú, ya que el discurso criollo independentista —a pesar de su éxito como amalgama propagandístico— había quedado desdibujado como concepto unificador de nación. Las numerosas facciones opositoras y las continuas luchas no habían permitido generar una idea de lo criollo de manera integral. El hecho de que se

---

<sup>109</sup> Santa Mariana de Jesús fue una virgen quiteña, originaria de Ecuador. Nació en 1618 (un año después de la muerte de Santa Rosa de Lima) y fue canonizada en 1950. Se hizo terciaria de San Francisco de Asís. AL igual que Santa Rosa de Lima realizaba exigentes penitencias y realizaba obras de caridad. De igual manera se le atribuyen múltiples milagros. De igual forma murió a temprana edad, a los 27 años en 1645 y tuvo un funeral multitudinario. (Goetschel 1998: 26).

<sup>110</sup> Sin embargo, esta construcción de la virgen Astrea que se venía gestando desde Carlos V —y encontró en la canonización de Santa Rosa de Lima su retorno triunfal durante la monarquía de Carlos II— se escapó de su molde y propósito original para ser adquirida por unos nuevos pretendientes. Para los descendientes criollos de los conquistadores, la Virgen Astrea, en la figura de Santa Rosa, significó más bien un nuevo amanecer del imperio español pero en Latinoamérica.

<sup>111</sup> Este acto la constituye con más legitimidad que ninguna la más brillante y elevada figura americana de mujer de todos los tiempos; a medida que su culto florece se propaga más y más su imagen. Santa Rosa se ha convertido en un tema habitual dentro de las obras de arte religioso. Este ser que nace, vive y florece en el Perú no sólo es una santa virgen de la Iglesia Católica, no sólo es la figura mediática más grande de América, para nosotros debe ser más que todo eso: el símbolo más universal y viviente del Perú. Si Francia tiene a Juana, si Italia tiene a Catalina y España a Teresa, el Perú tiene a Rosa (Flores 1995: 295).

involucrara a Santa Rosa de Lima en cada una de las aristas en conflicto había empeorado aún más la situación, confundiendo más a la población a la hora de reorganizarse en un frente común como nación criolla<sup>112</sup>.

Ante este panorama incierto para el criollismo tras el proceso de emancipación, surgió un nuevo perfil político que reivindicaría lo criollo desde la capital. Este episodio sería protagonizado nuevamente por Santa Rosa de Lima. Esta oportunidad se hallaba presente en la Guerra del Pacífico, de la cual Santa Rosa emergería como la santa criolla y patriota. El nivel de implicancia de la santa en el conflicto se puede resumir en dos episodios ejemplificadores que resaltan la posición de la santa en la nueva República. El primer caso se dio con el almirante Miguel Grau, comandante del Huáscar, el 8 de octubre de 1879. Él tenía en su camarote una imagen de Santa Rosa a quien se encomendaba<sup>113</sup>. Esto demuestra que el imaginario colonial criollo de la santa se mantenía vigente a pesar de los múltiples significados y bandos que había adoptado anteriormente durante la revolución. También, se demuestra que a nivel icónico la efigie de la santa permaneció casi inalterada durante cien años a pesar de haber atravesado un cambio brusco de estructura de gobierno. Dos años después del caso de Grau sucede un segundo episodio en el cual Santa Rosa de Lima aparentemente logró salvar a la ciudad de Lima de una invasión<sup>114</sup>. En paralelo a estas historias que no hacían más que

---

<sup>112</sup> El político, militar, historiador, escritor, periodista, estadista y primer Presidente de la nación Argentina, Bartolomé Mitre resume la precaria situación inicial del criollo tras la independencia: “la raza criolla, que se apellidaba a sí misma americana, confundía en su odio, a los antiguos conquistadores con los dominadores y explotadores del país durante el coloniaje, y al renegar, renegaba de la sangre española que corría por sus venas y al hacer causa común con los indígenas, hacía suyos sus antiguos agravios, como si descendiese directamente de los monarcas y caciques que tiranizaban el Nuevo Mundo antes del descubrimiento” (Mitre 1887: 418).

<sup>113</sup> Durante el combate de Angamos —y tras hora y media de combate— el Huáscar fue finalmente abordado y los soldados chilenos encontraron la estampa de la santa cubierta de sangre y con cinco perforaciones de bala. Esta efigie contenía aún los atributos del ancla en una mano y del “doctorcito” rodeado por flores y olivas en la otra, pero ya había prescindido de la ciudad de Lima que anteriormente figurara como una maqueta colgada del ancla (fig. 47).

<sup>114</sup> El almirante francés Abel Bergasse du Petit Thouars (comandante en jefe de la escuadra francesa observadora de la Guerra del Pacífico) se encontraba en Valparaíso a punto de marchar hacia Europa. En



alimentar el relato mítico de los íconos criollos y cimentar su posición dentro del imaginario local, surgieron a través de las letras diversas visiones de lo que debería ser lo criollo en el Perú de ese entonces. Durante segunda mitad del siglo XIX y la primera parte del siglo XX serían dos escritores de la capital los que intentarían establecer la naturaleza de lo criollo a nivel cultural: Ricardo Palma y Manuel Gonzales Prada. A partir de estos personajes de la literatura se va formando el concepto de criollo durante aquella época<sup>115</sup>. Ambos escritores destacan a través de su visión los aspectos que consideran más relevantes que proceden de la Colonia para sustentar al contexto criollo existente. Palma al reivindicar al criollismo —dulcificándolo y anecdotizándolo— lo reduce a una serie de eventos costumbristas que pierden la perspectiva general y desconocen algunos aspectos negativos heredados de la Colonia. Gonzáles Prada sí recoge estos aspectos negativos, pero también los radicaliza. Por ello, no deja evidenciar

---

esos momentos escuchó una voz interior que le decía “a Lima, a Lima”. El almirante —que fue desde niño devoto de Santa Rosa de Lima— lo tomó como un presagio y se enrumbó hacia el Callao. Logró llegar el 10 de enero de 1881, justo a tiempo para salvar el puerto del Callao de ser invadido por la flota chilena. Petit Thouars entendió que Santa Rosa lo había convocado para salvar a Lima de ser destruida por tropas chilenas y se encargó de divulgar esta visión que no tardó en propagarse (Flores 1995: 194).

<sup>115</sup> De entre ellos Palma resalta al evidenciar en sus tradiciones una leyenda tardía relacionada con Santa Rosa de Lima. En relación a Ricardo Palma y a Manuel Gonzáles Prada cada uno esgrime un concepto de criollismo muy particular, estando Palma inclinado a un criollismo más conservador en contraste con la crítica social esgrimida por Gonzáles Prada. Este proceso se inició con una serie de relatos breves que el escritor, periodista, tradicionalista y político peruano Ricardo Palma empezaría a escribir en 1859 y que más tarde serían compilados en sus Tradiciones peruanas. Estas aparecieron en un momento álgido de la naciente nacionalidad peruana. El Perú se encontraba en plena Guerra del Pacífico y el criollismo no había tenido tiempo aún de reconfigurarse. Entonces hubo que hacerlo sobre la marcha.

Al tradicionalista se le sumó en estos esfuerzos el ensayista, pensador, anarquista y poeta peruano Manuel Gonzáles Prada. El escritor fue una de las figuras más destacadas en las letras peruanas del siglo XIX. Se caracterizó por sus agudas críticas políticas y sociales, acentuando esta tendencia a lo largo de las incidencias que trajo consigo la Guerra del Pacífico. Se caracterizó por ser un defensor de la libertad en su sentido más amplio (a nivel personal, de culto, de religión, consciencia y pensamiento). Dentro de su producción relacionada a lo criollo destaca su Discurso del Politeama (1888). En él se plantea el problema de la existencia del Perú como nación y acusa que desde que se creó la República Peruana este tema ha sido esquivo. El escritor expresa —en un tono decadente— que los próceres criollos obtuvieron la independencia, mas no plantearon un frente común para responder a la pregunta ¿Qué es la peruanidad? En dicho discurso Gonzáles Prada acusa al grupo criollo hegemónico del Perú de aún considerarse “españoles americanos” y de mantener un culto por lo hispano, incluso llegando a enrostrarles una añoranza por la Madre Patria. Según el escritor este hecho aumentaba su desprecio por el elemento indígena. Por lo tanto, para Gonzáles Prada, jamás llegó a existir ningún rasgo de identidad colectiva que definiera a los peruanos como nación (Gonzáles Prada 1888). Tanto Gonzales Prada como Ricardo Palma enfocaron el problema de nación y criollismo, pero desde dos perspectivas distintas. Ambos formaron parte del desarrollo de una conciencia criolla en paralelo, pero cada uno a su estilo.

en su real dimensión el panorama colonial al centrarse únicamente en su aspecto negativo<sup>116</sup>.

En cuanto a la situación de los íconos religiosos criollos durante este periodo, Santa Rosa continuó siendo su mayor exponente; pero esta vez fue más unívoca y menos disputada por diversos bandos, ya que la Guerra del Pacífico mantuvo activas la fe y las plegarias de la población sobre un solo objetivo que fue el Perú ya como nación. Durante el transcurso de la guerra, la simbología rosista aportó con sus anécdotas votivas y milagros para mantener renovado el culto. Sin embargo, no hubo discurso eclesiástico y político —como en la época virreinal— que generase nuevo contenido simbólico salvo el que se desprendía de las propias anécdotas. En este sentido, Palma aportó con una breve, pero aleccionadora historia que involucraba a Santa Rosa de Lima y a la cacica Catalina Huanca<sup>117</sup>. En esta leyenda, presente en las tradiciones, se

---

<sup>116</sup> En conclusión, para Palma —y su visión criolla— el problema del Perú es la “cuestión indígena” como presencia de “una raza degradada” y de complicada asimilación, amenazando con oscurecer el futuro del país. Mientras que para el escritor Manuel Gonzáles Prada el problema del Perú radica en la ambición, inmoralidad e incapacidad de sus propios dirigentes —independientemente de su raza— situación que desembocaba en los indígenas como víctimas directas y tradicionales. En todo caso, ambos resumen el paradigma de nación que se quería crear en el siglo XIX. Esta se basaba por un lado en elaborar una tradición nacionalista para desarrollar una historia nacional. Finalmente, fue un sistema en donde se buscó redefinir las características de lo criollo, pero en el que nunca se llegó a un acuerdo sobre la posición del elemento indígena en la sociedad que siempre generó posiciones encontradas.

<sup>117</sup> Se trata de un relato de ambas mujeres que no figura en las biografías oficiales de la santa. Palma narra acerca de una poderosa mujer descendiente del cacique Oto Apu-Alaya de la región del valle de Huancayo. Ella vivía entre Lima y su pueblo natal de San Jerónimo en Huancayo a tres kilómetros del convento de Ocopa. La heredera del cacique hacía una peregrinación anual a la capital en las que traía consigo “cincuenta acémilas cargadas de oro y plata” (Palma 1893: 375). Estas obras de caridad la pusieron finalmente en contacto con Santa Rosa en circunstancias especiales. Según la tradición se especulaba mucho sobre el origen de la fortuna de Catalina y se pensaba que ella fue la última en conocer la ubicación exacta del legendario tesoro de Pachacamac. Ante el abuso de poder contra sus congéneres Catalina pensó negociar con el Virrey Toledo y ofrecerle todo el oro de sus ancestros a condición de que liberase a los indios de la mita. Antes de proceder de esta manera, se entrevistó con Santa Rosa de Lima para que le aconsejase al respecto. Quería que Santa Rosa —ya famosa por sus capacidades proféticas— le garantizase que con esta medida se aseguraría para siempre “el alivio espiritual y material de la gente de nuestra raza” (Palma 1893: 375-376). Tras unos días y largas horas de meditación la santa criolla le respondió. Le dijo que el oro de Pachacamac estaba cargado de poder y que las antiguas divinidades precolombinas no habían muerto y luchaban por sobrevivir. Añadió finalmente que la humanidad aún no estaba preparada para recibir el secreto de Catalina Huanca y que esta debía esperar hasta que se asentara “el amor y la justicia entre los seres humanos” (Barco 1972: 420).

encuentra el primer vestigio literario dedicado a la santa limeña desde la emancipación de la República. Así, es únicamente esta tradición de Ricardo Palma la que brindará información actualizada sobre la santa durante esta etapa con una nota moral y premonitoria<sup>118</sup>. El recién nacido estado peruano estaba enfrentándose a los asuntos más precarios de la guerra y no se encontraba ya tan dividido internamente. Esto impidió que surgieran facciones internas que se peleen por el poder esgrimiendo cada una su versión de Santa Rosa. Aun así la suya es la única efigie icónica capaz de cargar con el peso de la unificación de un país así que continúa siendo el primer referente social, moral, político y religioso del Perú. Es por ello que durante el siglo XIX los milagros efectuados durante la guerra la mantendrán en el sitial principal que le corresponde dentro del panteón peruano. La naturaleza de los íconos religiosos criollos ha ido variando a lo largo del tiempo, pero más lo ha hecho a nivel semántico que a nivel iconográfico en el cual ha evolucionado poco añadiéndosele únicamente algunos atributos a través de los años.

A nivel artístico, durante el siglo XVIII la pintura y la escultura dedicadas a la santa criolla fueron prolíficas y durante el siglo XIX su representación destacó en la piedra de Huamanga (rasgo vital para explicar la vigencia de su culto en provincias). Sin embargo, a nivel pictórico, durante este último periodo, la pintura criolla renuncia paulatinamente a las tradiciones coloniales para empezar a asumir los movimientos

---

<sup>118</sup> Este último paralelismo presente en la obra de Palma amarra a la santa criolla con sus orígenes relacionados al Cristo así como con la virgen Astrea. Con esto el escritor actualiza su mito y le otorga una última voz autoritaria y maternal con una carga de esperanza, además de una lección de moral en pleno y convulso siglo XIX. Así, de la mano de Palma, el ícono religioso criollo toma una nueva dimensión al revelar una promesa y votos renovados para el futuro tal como lo había hecho anteriormente con la profecía que predecía la caída del Imperio español así como con la que prometía el regreso del Inca. La primera resultó ser cierta mientras que la segunda estuvo a un paso de serlo gracias a San Martín. En pleno siglo XIX, la santa se renueva con esta futura promesa aún por cumplir acerca del retorno del oro como paralelismo al retorno de lo divino en relación a la conducta del hombre. Cuando el paraíso de la edad dorada se instale en el Perú, será el momento en que el oro se descubra y el país se transforme en un verdadero lugar donde pueda habitar la virgen Astrea/Santa Rosa (Flores 1995: 195).

artísticos contemporáneos occidentales. Esa actitud genera que los miembros de las familias criollas prominentes viajen a París o Roma y se va dejando de lado el anterior sistema gremial de aprendizaje. Sumado a esto, se encuentra el hecho de que la Iglesia ya no era el principal comitente relacionado al arte. El mecenazgo en este punto se traslada al Estado Republicano y a los nuevos grupos dirigentes. Este contexto trajo como consecuencia la secularización de los géneros artísticos con énfasis en la pintura y de manera más específica el retrato de género. Así el manejo del ícono religioso criollo tuvo un cambio estructural y conceptual. La figura de Santa Rosa en este punto pasa a ser parte de los intereses de algunos pintores claves del arte republicano de la época<sup>119</sup>.

De este periodo destacan las representaciones de Ignacio Merino (fig. 21) y Francisco Laso (fig. 22). En el caso de Merino este la despoja de sus signos convencionales de santidad y la retrata cuidando a un enfermo en actitud meditativa. Por su parte, Laso llevó la iconografía de Santa Rosa a un momento culminante y central dentro del arte peruano. El pintor dotó a la santa por primera vez de una representación más “verista” al emplear a su esposa como modelo y otorgarle un aire más humano que resalta en la austeridad de su claustro<sup>120</sup>. A pesar de los detalles presentes, la figura también destaca por una gran intención sintética, reflejada sobre todo en el entorno. Esta época fue de representación escasa de los íconos religiosos criollos, pero los aportes simbólicos y figurativos a nivel plástico sumaron al imaginario criollo religioso a través de la figura

---

<sup>119</sup> Ellos serían los responsables de redefinir el concepto de la santa en la nueva configuración, aunque la única salida para justificar la presencia de este motivo tradicional en plena cultura secularizada del siglo XIX sería “la reafirmación de un nacionalismo criollo que veía en al santa limeña un símbolo privilegiado de aquella identidad ideológicamente asociada con la nación independiente y la nueva política” (Flores 1995: 325-326).

<sup>120</sup> La elaboración de la imagen de Santa Rosa desde un modelo real —en el caso de Laso usó a su esposa Manuela Manríquez— es un antecedente directo del mismo método empleado por Sérvulo al usar a Doris Gibson de modelo para su propia versión de la santa limeña. La distancia entre ambas obras se marca desde el tono académico que Laso le imprimió a su obra mientras que Sérvulo siempre adoptó una postura expresionista, e incluso abstracta que le permitió mayor libertad cromática y estructural.

aún predominante de Santa Rosa de Lima<sup>121</sup>. En este sentido, el nacionalismo criollo a nivel artístico se vio influenciado por los gustos de los salones europeos de inicios del siglo XX, aunque finalmente resalta el hecho de que Santa Rosa pudo encontrar un sitio para ser representada en esta época gracias a la predilección republicana por los temas de corte nacionalista e histórico. La pintura de Hernández destaca en el sentido simbólico por la reaparición del “doctorcito” elemento vital de su iconografía hasta el siglo XVIII. Cuando llega la mitad del siglo XX, el tema del ícono religioso criollo fue perdiendo vigencia debido a la insurgencia indígena y a una reacción antifigurativa que disminuyó considerablemente las condiciones para la representación de los temas dedicados a la santa criolla.

La revolución cultural de mitad de siglo XX traería una reevaluación del concepto de lo criollo destacando su presencia en las letras y con pocos, pero puntuales aportes en la pintura. En este aspecto el único aporte al impulso del ícono religioso criollo vendría de la mano de Sérvulo Gutiérrez con sus obras de Santa Rosa de Lima y del Señor de Luren. Este conjunto de obras se destaca por un desborde de color y una síntesis estructural de un estilo figurativo que se va diluyendo hacia lo *fauve* en sus años finales (Flores 1995: 332). En el caso de Santa Rosa de Lima, su relación inicial con el Cristo nos permite despejar cualquier paralelismo mariano directo, debido a su condición de mujer santa. Aunque, a nivel de generación de una identidad criolla, sería Santa Rosa de

---

<sup>121</sup> En este sentido se puede considerar a esta obra de Laso como un primer intento de edificación de lo criollo al revalorar un ícono religioso desde una perspectiva más terrenal que las antes mostradas, siendo así un antecesor directo de Sérvulo a este respecto. Aparte de su Santa Rosa Laso también realizó una interpretación de lo criollo por antítesis con su *Habitante de las cordilleras del Perú* (fig. 46) en el que —al revés de su *Santa Rosa*— intentó edificar el concepto opuesto de “andino” a través de su pintura para así proponer dos tipologías distintas que aportarían al discurso criollo de escisión durante el siguiente siglo. En cuanto a la construcción pictórica de un discurso netamente criollo los esfuerzos particulares realizados por Laso fueron complementados a inicios del siglo XX por los aportes de los pintores académicos locales Teófilo Castillo (fig. 23) y Daniel Hernández (fig. 24). Ambos son el reflejo de la influencia impresionista de su tiempo, aunque para la representación de la santa dicho estilo se encuentra diluido y es menos expresivo por lo que implica un retroceso en la generación de un imaginario criollo al ampararse en representaciones más clásicas de Santa Rosa de Lima.

Lima quien lideraría el desarrollo de la idiosincrasia nacional al convertirse en un ícono de origen local –aunque con proyección internacional. Una vez alcanzada su maduración icónica a través de su canonización, ella se convirtió en el paradigma del ícono criollo religioso no sólo para el Perú sino para Latinoamérica. Este despegue le permitió expandir su área de influencia ofreciendo a la vez una imagen devota del Perú al exterior.

## **2.2. Los íconos religiosos criollos en el contexto de Sérvulo**

El siguiente hito cultural en la elaboración del concepto de lo criollo vendría a mitad del siglo XX, en la década del 50 tras el final definitivo de un largo periodo hegemónico de Palma y Gonzales Prada acerca de la naturaleza de la identidad criolla. Para entender la generación del contexto de criollo en esta época, hay que remitirse a la literatura en el Perú, la cual compartía ya en ese entonces escenario con la pintura. Ambas, muchas veces, coincidieron en las peñas y bares de Lima en aquella época y fueron formando desde allí las bases de lo que sería el nuevo criollismo de mitad del siglo XX. En este contexto terminarían por plantear de manera informal lo que sería el discurso sobre el desarrollo en el marco de una sociedad eminentemente criolla como lo era la Lima de ese entonces. Este se caracterizaría por la generación de un nuevo discurso ideológico de corte humanista que estableciera los paradigmas a seguir por la sociedad peruana a partir de la crisis imperante de aquella época.

Durante el gobierno del presidente José Luis Bustamante (1945-1948), el Perú se sumió en una crisis política que devino en una crisis social y económica.<sup>122</sup> Se incrementó el

---

<sup>122</sup> Hombre de formación jurídica y reconocida probidad, llegó al poder representando una alianza de partidos, el Frente Democrático Nacional (FDN), de la que formaba parte el partido aprista. Gobernó al Perú con un apego a las leyes inusual en la historia peruana. Su gobierno fue de amplias libertades



costo de vida y esto se tradujo en un gran malestar social. Se produjo un desabastecimiento de productos básicos debido al control de precios, a la inflación y una administración deficiente. Se llegó incluso a realizar colas para conseguir los productos básicos.<sup>123</sup> Dicha situación produjo un incremento drástico de la población limeña a partir del inicio del fenómeno de la migración a fines de la década del 40, debido a esta crisis nacional generalizada.

La Generación del 50 es la respuesta cultural a este contexto de constante cambio e incertidumbre. A través de su propuesta la narrativa se nutre con temas relacionados a la experiencia del creciente desarrollo urbano enajenado por la migración andina a Lima<sup>124</sup>. Durante este periodo la capital pasa por un proceso de modernización pero que no se consolida plenamente en ningún campo en particular como para llamarla un triunfo. La Generación del 50 hace patente este fracaso del proyecto de la modernidad en el Perú. Paradójicamente este grupo humano literario acusa el mismo mal al producir una modernización en la literatura mas no logran producir un nuevo género literario. De igual manera sus escritos contrastan con la Generación del novecientos y la Generación

---

públicas, pero sufrió la oposición del aprismo, que lo criticaba por su pusilanimidad para aplicar las reformas que se requerían y de la derecha reaccionaria. Hecho notable de su gestión fue extender la soberanía peruana en una extensión de doscientas millas marinas, en 1947. El 29 de octubre de 1948, fue derrocado por un golpe de estado encabezado por el general Manuel A. Odría, siendo exiliado del país. Bustamante deseaba que imperara en el Perú una democracia auténtica, con reformas sociales que llegaran a todos sus habitantes. Pero desde el primer momento tuvo que enfrentar problemas económicos y sociales, como consecuencia de la segunda guerra mundial que por esos días ya finalizaba. Escaseaban los productos alimenticios; había dificultades para el desarrollo de las industrias nacionales; escaseaba la moneda extranjera, entre otras situaciones que acentuaron la crisis económica que ya se perfilaba desde el final del primer gobierno de Prado, trayendo como inevitable secuela el malestar social. (Arce 2005: 107-157).

<sup>123</sup> Según el Banco Central de Reserva la inflación al año 1947 fue de 46%,3 cuando desde finales de la Primera Guerra Mundial había sido de 10%. Véase: Estadísticas BCRP. En: Wayback machine. Consultado: 16-03-17.

<sup>124</sup> El surgimiento de la Generación del 50 coincide con el contexto del golpe del General Manuel A. Odría al presidente Bustamante en 1948 y las posteriores elecciones de 1950 en las que se auto-elige Presidente del Perú. Su gobierno se caracterizó por un retorno al militarismo, la implementación de políticas económicas liberales, y la presencia y uso del populismo sobre las nacientes clases populares urbanas potenciando el desarrollo de estas últimas (Portocarrero 2000: 7).

del Centenario en que estas sí lograron construir —a través del ensayo— una comprensión global de la sociedad peruana.

También la Generación del 50 se enfocó en una visión parcializada y local de la sociedad mientras que los escritores anteriores a ellos (José Carlos Mariátegui, José de la Riva-Agüero, Jorge Basadre, Francisco García Calderón) buscaban generar una metáfora de nación. De igual forma contrastan con sus predecesores en el tono pesimista de su prosa al contrario de estos que fueron más bien optimistas y fundacionales. Esta generación supo utilizar el ensayo que es un subgénero de la prosa no ficticia para edificar su sentido del mundo. Tanto el ensayo como la novela son géneros literarios que buscan representar la sensibilidad del mundo moderno y este contexto particular parece haber sido el caldo de cultivo ideal para la gestación de la literatura humanista<sup>125</sup>.

El criollismo en esta etapa busca surgir ya no desde las élites de la pluma peruana sino más bien desde una clase media emergente, pero desestructurada y en franca reconfiguración producto de las crisis de gobernabilidad. La prosa que más refleja este fenómeno la encontramos en las obras *Lima, hora cero* (1954) y *No una, sino muchas muertes* (1957) de Enrique Congrains así como la obra paradigmática *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro. Este último viene a ser un ícono literario del criollismo debido a que sus ensayos presentan un diálogo en primer plano consigo

---

<sup>125</sup> El francés Michel de Montaigne estableció el término con sus *Essais* en 1589. En ellos hacía énfasis en la naturaleza fragmentaria, exploratoria, tentativa y subjetiva de dicho género. Incluso canónicamente ha sido definido como una meditación hecha literatura que destaca por reflejar nítidamente la impronta de su autor (Oviedo 1990: 11-20). La naturaleza de esta literatura descarnada y frontal se debe en parte al drástico y cambiante panorama social de la época. Las constantes migraciones del campo en la década del 50 produjeron la formación de barrios marginales masivos. A su vez, esto dio lugar a la aparición de personajes marginados y relegados socialmente. Es así que la narrativa se funde profundamente con los temas del desarrollo urbano y el fenómeno de la migración de manera definitiva, y se empieza a reconfigurar la idiosincrasia criolla tras casi un siglo de nutrirse casi exclusivamente del imaginario provisto por el costumbrismo de Ricardo Palma y las críticas sociales de Gonzales Prada.

mismo y más bien de una manera sesgada con la sociedad y cultura peruanas<sup>126</sup>. Los poemas de esta generación también tenían una tonalidad protestataria y de compromiso social pero sin una propuesta concreta centrada en su realidad<sup>127</sup>. Aun así “la Generación del 50 no pudo construir, desde el ensayo, una lectura moderna e integral de la sociedad y la literatura peruanas. No es casual que la Lima colonial se convierta en el centro del ataque cuando la Lima moderna empieza a convertirse en una metáfora del Perú: los viejos fantasmas espantan a los nuevos sujetos y escenarios que son obviados en el texto.” (Velázquez 2015: 6).

El contexto literario de la época favorece la lectura de textos cortos alejados de las aspiraciones de las grandes narraciones de las generaciones anteriores que buscaban explicar la realidad. Finalmente esta escritura se caracteriza por el comentario sesgado, truculento y marginal en tono irónico y desencarnado pero también de mirada esquivada ante una gran perspectiva. El propio Sérvulo formó también parte de la poesía nacional, la que profesaba como segundo ejercicio artístico<sup>128</sup>. Él también aporta al elemento

---

<sup>126</sup> Ribeyro “asume un apego a formas tradicionales y a la vez una sensibilidad moderna. Ribeyro se muestra preocupado por los nuevos retos del novelista contemporáneo pero no busca nuevas formas sino que destaca siempre las continuidades de las técnicas narrativas en la historia literaria” (Velázquez 2015: 2). Esto quiere decir que si bien refleja su entorno de manera bastante gráfica este le es indiferente y se centra en sus propias reflexiones literarias, lo que no lo hace partícipe de ningún discurso integrador. Renuncia a la comprensión de la reconfiguración del contexto criollo que se da frente a él para reflejar aspectos sesgados de este. Es por ello que por antonimia refleja la posición silente del criollismo imperante que no sabía que actitud tomar ante la reconfiguración del escenario criollo frente a la migración. Así Ribeyro terminó buscando justificar teóricamente su apego a las formas tradicionales del relato y proponiendo un individualismo escéptico (Velázquez 2015: 6).

<sup>127</sup> Estos autores “desde diferentes perspectivas y con disímiles estrategias formalizan los límites y las aporías del ensayo literario en una sociedad con una modernidad inconclusa. El sujeto crítico que se construye en estos textos es predominantemente negativo, destructor y desilusionado; pero bajo la piel del parricida o del exiliado subyace una concepción tradicional de la sociedad y la literatura” (Velázquez 2015: 6). Fue la generación que reivindicó a César Vallejo como paradigma estético y heredó la mentalidad de José Carlos Mariátegui como guía intelectual. Los poetas Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Antenor Samaniego y Blanca Varela se hicieron conocidos como los neo-vanguardistas. Mantuvieron una relación interpersonal con la revista *Mar del Sur*, que dirigía Aurelio Miró Quesada y que asumió una propuesta conservadora. Eligieron también a Emilio Westphalen como guía poético.

<sup>128</sup> “Sérvulo Gutiérrez también escribió poesía; él la consideraba como el arte supremo y sostenía que al pintar hacia poesía con la forma y el color. Entre las muestras que dejó, hay un poema que dedica al

criollo —refundándose a través de su verso y su pintura— con el desarrollo de un imaginario colectivo basado en el redescubrimiento de la tierra, lo natural y el origen como elementos identificativos de una identidad criolla. En su caso era una identidad que para su tiempo en Ica significa un retorno a las raíces y la evidencia tangible de un lugar de origen para poder asimilarlo como parte de la propia psiquis. Sérvulo en sus poemas y su pintura ya no habla de lo criollo como elemento comunitario para ser aceptado oficialmente de manera general. Más bien transmite en sus obras la presencia de un elemento identificable que otorgue un contenido personal en primera instancia, pero que se hace común al compartirlo con otras personas que comulgan con la idiosincrasia criolla. Sirven como ejemplos paradigmáticos sus obras desacralizadas de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. En ellas Sérvulo mantiene el elemento expresivo y la naturaleza criolla como elementos distintivos de sus personajes y de la identidad que buscan proyectar, pero deja de lado cualquier discurso unívoco —oficial religioso y político— para ofrecer la interpretación final del mensaje al propio observador<sup>129</sup>.

En el sentido literario Sérvulo fue un fiel reflejo de la Generación del 50 en el sentido en que a través de sus poemas relataba la realidad inmediata circundante. Sin embargo —al contrario que Ribeyro y sus coetáneos limeños— lo hizo desde una óptica fresca y orgánica que le permitió esbozar en su pluma lo que posteriormente trasladaría a sus

---

árbol del huarango; en él nos da luces de cuán importante era este árbol en su imaginario personal” (Acosta 2008: 220).

<sup>129</sup> En la generación de este sentido exclusivo y personal a partir de una identidad criolla focalizada, Sérvulo reconoce tanto a la pluma como al pincel como herramientas valiosas de creación de una identidad: “Para un pintor, y éste es mi caso, la defensa de libertad de pensamiento, creación y expresión, es un asunto de solidaridad y de simpatía con el poeta y el escritor en general, quienes, en su tarea creadora, hacen uso de la palabra como medio expresivo, irrumpen en la realidad y plasman su obra con ese comprometedor instrumento, exponiéndose, por lo tanto, a la censura y a la coacción” (Gutiérrez 1955: 342). Esta identidad está basada en la realidad del diario vivir a partir de la configuración de una estructura personal de vida y de la nostalgia del territorio propio (criollo) que se verán reflejados en su obra.

cuadros. En este sentido también trazó una línea entre las letras capitalinas (más desencantadas y crudas) y las provincianas (más ingenuas y optimistas, aunque melancólicas). A nivel plástico más allá de Sérvulo también hubo un intento no consensuado de edificar un concepto criollo aunque siempre estuvo bajo la sombra de las letras a la hora de generar una identidad —primero de Palma y luego de la Generación del 50. De entre los artistas destacados por la tradición criolla como repositorios costumbristas de su cultura resaltan Julia Codecido, Camilo Blas, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Ángel Chávez<sup>130</sup>. Aunque a diferencia de Sérvulo estos se enfocaban en episodios, costumbres y personajes mas no tocaron de manera definitiva el tema religioso sino únicamente como parte de su costumbrismo (Revoredo 1958: 62).

De igual forma durante el contexto de Sérvulo las acuarelas de Francisco Fierro fueron exhibidas al público en el IAC en 1957 —en plena edificación del Abstraccionismo— evidenciando un continuismo en la edificación de lo criollo antes, durante y después de Sérvulo Gutiérrez. De igual forma imágenes costumbristas criollas fueron trabajadas por Jorge Vinatea Reinoso quien resaltó en sus estampas dedicadas al Señor de los Milagros o a las corridas de toros reflejando a través de su obra una peruanización de la iconografía (Acha 1958). Estas expresiones artísticas son evidencia de los intentos hacia la instalación progresiva del criollismo en el contexto limeño en un intento por afirmarse ante la migración<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> De entre estos destaca Camilo Blas a inicios del siglo XX como un impulsor del costumbrismo, que si bien lo emparentaba más con el indigenismo, no le impidió generar escenas que comulgasen con el criollismo al enfocarse en las peñas limeñas rescatando el imaginario costeño —así como el afroamericano también. Este podría considerarse el primer aporte plástico a lo criollo ya que estamos hablando de la década del 30 cuando la configuración del criollismo está afirmándose aún sin enfrentarse a lo trepidante de la migración. En este contexto Blas empieza a interesarse por los temas criollos que hasta ese entonces fueron escasamente tratados por la pintura peruana. A través de su obra criolla se evidencian las jaranas y la transformación de la musicalidad limeña ante la naciente configuración del criollismo. Incluso fue llamado “El Pancho Fierro de la sierra” (Sabogal 1926: 22).

<sup>131</sup> Se debe destacar la reedición de 1951 de las Tradiciones peruanas realizadas por Raúl Porras Barrenechea. En ellas se encuentran ilustraciones y viñetas de artistas como Apurimak y Carlos Quizpez

Durante esta etapa para lo criollo a nivel macro-cósmico (nacional), Santa Rosa de Lima continuaba representando a la madre que englobaba la peruanidad y el criollismo. No obstante, el discurso en torno a la santa criolla que había sido enarbolado con fuerza hasta el siglo XVIII mostró un franco decaimiento a lo largo del siglo XIX —tras enarbolar la gesta emancipadora americana— aunque resurgió entre las clases más bajas, específicamente entre las cofradías de negros de San Lázaro (Mujica 2001: 235). Sin embargo su culto continuó sin ningún aporte significativo a su mitología durante el siglo XX (Flores 1995: 332). Al centrarse en los emergentes problemas sociales, los literatos de este periodo dejaron aún más de lado a Santa Rosa (que ya había sido apenas revisada por Palma durante el siglo XIX). Tras este punto su culto empieza a reflejar un franco descenso, lo cual se manifiesta en su presencia cultural. Aunque había un halo de fidelidad general en la población, su culto no destacaba con manifestaciones particulares como antes<sup>132</sup>.

Sérvulo conviviría en un clima de resurgimiento del culto a la santa a partir de los años cuarenta del siglo XX, fenómeno explicado por una modernización y la migración que cambiaron el panorama geográfico y social de la ciudad de Lima. Los cambios inminentes suponían un riesgo para los incipientes intentos de generar costumbres y

---

Así, representando incluso a Santa Rosa de Lima. Esta fusión entre literatura y costumbrismo plástico conforman la quintaesencia del criollismo de la época brindando un imaginario tanto narrativo como visual netamente ligado al criollismo. Véase: Cf. R. Palma: *Tradiciones peruanas* (Lima, Editorial Cultura Antártica S. A., 1951)

<sup>132</sup> Los íconos religiosos criollos encontraron poco espacio para su desarrollo al moverse la población desde el interior del país hacia la costa y la capital. Se atraviesa una crisis social y política, y la presencia de una élite creativa más enfocada en el individuo. En todo caso, no hubo un protagonismo de Santa Rosa al nivel que se le había exigido con anterioridad. Mientras tanto, los íconos religiosos locales continuaban con sus cultos y tradiciones de manera específica y concreta, pero siempre supeditados al discurso capitalino si es que de nación se hablaba. Por su parte, el Señor de Luren únicamente podía ocuparse a este nivel local de la divulgación de su propia fe, ya que su presencia como Cristo resultaba demasiado global para volverla algo que sea criollo y de alcance a nivel nacional al mismo tiempo. El Señor de Luren tiene todas las claves de pertenencia íntima a un territorio de manera más exclusiva con características de su culto particulares a él y a la región que representa lo cual limita su campo de acción a pesar de tener una fe localizada bastante arraigada.



tradiciones criollas republicanas de carácter simbólico que apenas se habían formado durante el convulso XIX. Justo por esa razón cuando se forman a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX —y en los 50 empieza esta supuesta amenaza de lo indígena-foráneo— es cuando el límite cultural entre lo que es criollo y lo que no lo es se traza más claramente. Es por ello que lo criollo se abocará a inicios del siglo XX en una cruzada por establecer los símbolos de su representación tradicional e histórica. La reconfiguración de las ciudades costeñas peruanas —y principalmente Lima— implicaron una necesidad de reforzar los símbolos de identificación de lo criollo. En este sentido, durante la primera mitad del siglo XX, se buscó generar una sensibilización en la población recurriendo a la revaloración de la imagen de la santa criolla a través de un ambicioso proyecto que, tras una larga polémica, terminó por desestimarse e incluso afectó de manera negativa a la renovación del culto de Santa Rosa de Lima. Se trató del proyecto inicial para la creación de una Basílica de Santa Rosa de Lima, pero que terminó únicamente con la demolición parcial del Santuario de Santa Rosa de Lima en desmedro de su culto.

El contexto limeño de aquella mitad de la década del 50 pasaba por un momento de tensiones respecto al proyecto aún inconcluso y pospuesto de la Basílica de Santa Rosa de Lima. La intención de perpetuar la memoria de Santa Rosa de Lima de manera definitiva a través de un monumento arquitectónico ambicioso era una idea que se tenía planeada desde inicios del siglo XX. Para fines de la década del 50, la culminación definitiva de este proyecto había cobrado una importancia inusitada y diferentes grupos sociales y religiosos se abocaron a que ello sucediera<sup>133</sup>. Tras esto, se realizaría la

---

<sup>133</sup> El Santuario de Santa Rosa de Lima actualmente es un conjunto religioso que incluye un templo y un monasterio. Se encuentra ubicado en la primera cuadra de la Avenida Tacna. Se ubica en el mismo terreno donde estaba la casa donde nació Santa Rosa de Lima el 30 de abril de 1586. El santuario se construyó en 1670 sobre los terrenos en posesión del Hospital del Espíritu Santo por aquel entonces. Es la primera iglesia dedicada a la santa previa a su canonización de 1671. A mediados del siglo XX —entre

construcción de una nueva iglesia en la que se incorporó la estructura sobreviviente a la demolición (presbítero, falso crucero y parte de la nave) a manera de transepto del nuevo templo y tratando de replicar la portada original. Actualmente, su retablo mayor aún se conserva intacto a pesar de las demoliciones. Esta es la estructura que ha permanecido hasta el día de hoy<sup>134</sup>.

El origen de la polémica del proyecto se debió a divergencias acerca del diseño que este debía presentar. Su diseño original estuvo basado en una propuesta del arquitecto español Manuel Piqueras Coto<sup>135</sup>. Esta obra precede al fenómeno migratorio como tal y todavía Lima no estaba configurada para asumir los signos que evocasen al “inca católico” (Mejía 2010: 8). Se evidencia que este terminó siendo un tema sensible, sobre todo entrando en la década del 40. La migración altoandina hacia la capital se empezó a dar y hubo una necesidad de reafirmar la identidad limeña criolla buscando un ícono que estableciera los parámetros que proponen dicha identidad. Aunque antes de Sérvulo y aún incluso de la polémica rosista de que cerraba la década, hubo a inicios de los 50 un aviso de las dificultades por encontrar una idiosincrasia común a partir de un elemento religioso. Esto se ejemplificó a través de la obra *Madonna Azul* de Lajos

---

1959 y 1961—, se demolió un tercio de la estructura de la Iglesia (incluyendo su portada barroca) con la finalidad de poder crear la Avenida Tacna.

<sup>134</sup> A este respecto vale aclarar que esta demolición puso el punto final al proyecto trunco de la Basílica de Santa Rosa de Lima. El proyecto de esta edificación —y su polémica— datan desde su concepción de 1939. Su destino recién se resolvió el 15 de abril de 1959 cuando se declaró Monumento Nacional al convento de Santa Rosa y se dejó de lado definitivamente la posibilidad de construir la basílica. Dicha decisión marcó un fuerte impacto en la población limeña, ya que con esta perdían definitivamente la posibilidad de actualizar y revitalizar el culto a la santa limeña. Ese mismo año se iniciaron los planes para la demolición del santuario donde nació y vivió Isabel Flores de Oliva. Finalmente, el convento sufrió la demolición completa de su fachada y de las torres que albergaba su construcción original para el año de 1961. Ese episodio significó la postergación definitiva del proyecto para la construcción de la Basílica de Santa Rosa de Lima.

<sup>135</sup> Este, por su corte indigenista, generó rechazo en los sectores conservadores de la sociedad. La división de opiniones se dio entre un lado más progresista de la población que apoyaba el diseño vanguardista —que fusionaba lo local y lo foráneo— representado por la propuesta de Piqueras Coto<sup>135</sup> (fig. 48, 49 y 50). Mientras que el otro bando contenía las oposiciones más conservadoras que eran esgrimidas por el clero y las sociedades de beneficencia y contaban con cierto apoyo reactivo de la población tradicional ante nuevos elementos icónicos de representación. Los opositores consideraban a la iconografía propuesta de corte “indigenista” e inapropiada para la santa.

D'Ebneith la cual suscitó una airada polémica en su momento<sup>136</sup>. Fue una obra que por una parte fue considerada una heredera directa del Renacimiento —llegando a contar incluso con la venia del papa Pío XII<sup>137</sup>. Este es el momento en el cual se crea la idea de criollo como limeño y como nacional y no antes, estableciendo lo que se conoce hasta el día de hoy como criollismo. El fenómeno de la migración no haría sino acentuarse durante la década del 50 con un creciente flujo humano hacia Lima causando la imposibilidad de la generación de una identidad criolla capitalina de manera homogénea. En este sentido, Santa Rosa, una vez más, fue llamada a funcionar como catalizadora de una propuesta idiosincrática dominante, aunque no pudo hacerlo a través de este proyecto que implicaba implementar una parte fundamental de su culto como lo era su templo<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> La *Madonna Azul* fue una obra del pintor Lajos D'ebneith que se presentó en la Galería de Lima en agosto de 1950 (Fig. 51). Tras su presentación esta obra generó un acalorado debate entre críticos de arte, artistas, periodistas y público en general. Esta obra recibió el total apoyo del vaticano así como de la prensa y de la Galería de Lima que en aquel entonces tenía un papel fundamental en la divulgación artística. A nivel de expectativa y difusión la presentación de la obra fue un éxito mediático que contó con gran acogida. Sin embargo los artistas tomaron una postura adversa ante tanta demostración de pompa aduciendo una evidente pobreza técnica de la obra y criticando la floritura de la crítica que abogaba por la *Madonna Azul* la cual contrastaba con una opinión técnica más fundada que la rebatía en parte pero por otro lado también sufrió airadas y virulentas críticas. De todas formas es una obra que evidencia la necesidad de la evolución de la crítica especializada así como la desorientación del público ante la falta de formación en la apreciación artística. Este fenómeno se se vió potenciado por la irrupción del arte abstracto que no hizo más que confundir al público en una época en que la prensa era tendenciosamente protagónica en la conformación del mercado del arte. De igual forma el debate en torno a la obra reveló la reducida noción de arte que manejaba el medio limeño de los 50. Ante la aparición inminente de la no figuración y la abstracción la *Madonna Azul* parece haber sido una “zona de confort” de la crítica de la época que aún no manejaba juicios estéticos con suficiente solidez para ejercer un juicio objetivo por lo que la polémica fue difícilmente zanjada (Yllia 2017: 83-94).

<sup>137</sup> Aunque aún con toda la auspiciosa pompa con que se le presentaba —sobre todo por parte del clero y la prensa del momento— fue una obra que terminó siendo considerada por un sector de la crítica especializada así como por un grupo de artistas de la ENBA como un fracaso. Este contexto dividido evidencia a una sociedad conservadora que está buscando afianzarse a través de esta tipología religiosa —que encima está refrendada por el clero y que aun así logran la resistencia del público y la crítica al no haber un consenso acerca de la naturaleza de la idiosincrasia costeña.

<sup>138</sup> Tuvo un efecto negativo que se vio polarizado si se considera al proyecto de la Basílica de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires, Argentina. El caso argentino fue un proyecto para honrar a la santa criolla que se inició en 1926 y se terminó en 1928. La basílica argentina dedicada a Santa Rosa de Lima se inauguró finalmente en 1934. Esta Basílica fue edificada para conmemorar a la santa en su rol de patrona de la Independencia de Argentina. El hecho de que sí haya habido una basílica dedicada a Santa Rosa en Argentina y no en Lima era un elemento que agudizaba la condición del problema local.

Este contexto no sería ajeno a la sensibilidad de Sérvulo, la cual solía hacerse presente ante los problemas políticos y sociales<sup>139</sup>. El criollismo, a su vez, se nutría cada vez más de la bohemia y el ambiente musical con los vales de corriente limeñista y nostálgica, así como con la ascendente presencia de Chabuca Granda. En este contexto aparece el restaurante *Karamanduka* en el distrito de Lince, en donde confluyen un público turístico y una élite social compuesta por políticos, periodistas, empresarios e intelectuales<sup>140</sup>. Este local sirvió entre los años de 1957 y 1968 como caldo de cultivo y bastión del criollismo limeño. El papel de Sérvulo dentro de este bastión era el de la construcción visual de este criollismo. Así mismo, es en este paradigma de los bares de la época donde se gestarían las performances pictóricas de Sérvulo. Allí se maduraría el perfil pictórico de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en Sérvulo dentro de un contexto que en pleno siglo XX ya se le puede denominar como criollismo<sup>141</sup>.

En este sentido se puede decir que la música criolla ha tenido un lugar predominante dentro del público peruano en general más allá de la etnia y clase social. Su conjunto incluye diversos géneros como la marinera (norteña y limeña), el tondero, la música afro-peruana y el vals peruano. Su adhesión se debe a que alude a sentimientos relacionados a la patria y al territorio propio. También retrotrae elementos relacionados

---

<sup>139</sup> Esta sensibilidad se evidencia en una anécdota del periodista y amigo de Sérvulo, Domingo Tamariz, quien recuerda cómo la felicidad lo embargó cuando los guerrilleros de Sierra Maestra entraron victoriosos a La Habana el 1 de enero de 1959. Véase: "Huellas imborrables". En *Caretas*. 19/07/01. Consulta: 16 de febrero de 2017.

<http://www.caretas.com.pe/2001/1679/articulos/servulo.phtml>

<sup>140</sup> La naturaleza netamente criolla elitista de estos contextos queda reflejada en la deliberada exclusión del nombre del compositor Felipe Pinglo Alva como rótulo para estos locales donde se promovía el criollismo siendo este el compositor más prolífico de su época. En su lugar escogen a Alejandro Ayarza (Karamanduka) como figural simbólica que era uno de entre tantos exponentes de la música criolla de la época pero no con la trascendencia del compositor de Barrios Altos.

<sup>141</sup> Ya que antes —en el siglo XIX— no hubo una preocupación identificatoria de esta naturaleza basada en la idiosincrasia netamente costeña de manera excluyente. Es por ello que hasta antes del criollismo se puede hablar más de una naturaleza nacional-mestiza. Esto se debe a que la generación de identidad hasta ese entonces no pasaba por una exaltación de un grupo local en particular sino del desarrollo de códigos integrales para servir a la nación emergente y distinguirla en relación a los elementos foráneos que eran percibidos como invasores en lugar de lo indígena —que tomaría esta posición recién en el siglo XX.

a un pasado y un contexto idealizados pero a la vez relacionados a la vida cotidiana<sup>142</sup>. De igual forma la música criolla ayudó a evidenciar el contexto criollo desde su irrupción hasta el día de hoy. Así las letras de la música criolla hablaban en sus inicios el estilo de vida, las costumbres y las desazones de los limeños criollos de inicios del siglo XX. Entre ellas destacaban un abierto desprecio a la población china —entendida como una otredad más— y más bien resaltaban las gestas heroicas de la Guerra del Pacífico (aún frescas en la memoria colectiva) en un evidente afán de configuración de un relato popular asentado en el presente<sup>143</sup>.

Por el lado del Señor de Luren, este no pasó por el conflicto de intereses que tuvo que atravesar la santa limeña. Su culto estuvo más dedicado a restaurar su imagen tras diversos terremotos que la afectaron a lo largo de su existencia, catástrofes que tuvieron su punto álgido en el terremoto de 1918 en donde se quemó parcialmente<sup>144</sup>. En 2007 tendría que pasar su última tragedia al ver destruido su templo y permanecer en un estado deteriorado hasta la actualidad —con su nave principal completamente destruida y contando con escombros alrededor de las calles hasta el día de hoy. Sin embargo, el cristo iqueño no se vio afectado por este incidente y su fe se volvió a fortalecer en pleno

---

<sup>142</sup> En síntesis la música criolla provee de un sentido de familiaridad que alimenta la idiosincrasia criolla basado en una nostalgia del territorio y las costumbres tanto pasadas como vigentes. Es un producto que nace debido a la riqueza de la música española (Mazurcas, Vals vienés, Jotas Españolas) que estableció sus cimientos durante la Colonia para fusionarse posteriormente con ritmos populares (principalmente franceses e italianos) a lo largo de la República. A través de esta evolución y sucesiva decantación de los géneros se fueron produciendo las posteriores formas musicales que se identifican con lo criollo, lo costeño y sobre todo lo limeño (González-Lara 2008: 2).

<sup>143</sup> En este sentido la música criolla primigenia resalta más como un discurso militante que como una revisión nostálgica de un pasado glorioso que se va diluyendo. Esta última es más bien la visión difusa que los criollos nostálgicos de mitad del siglo XX atribuían a los orígenes de la música criolla creyendo que ésta siempre habló de tiempos pasados y mejores cuando en realidad sus orígenes fueron más apologéticos (Rohner y Borrás 2010: 225). A nivel semántico podría decirse finalmente que la música criolla aportó a la identidad del criollismo en la década del 50 lo que en las letras fue el aporte de Ricardo Palma y González Prada en su momento: un intento de generación de lo criollo a partir de lo anecdótico, lo cotidiano y lo social.

<sup>144</sup> El Señor de Luren ha soportado los terremotos de 1664, 1716, 1813, 1942, 1950, 1554, 1960, 1996 y 2006 con relativo éxito sufriendo en algunas ocasiones daños menores. Especial daño le causó el de 1813 en el que parte de la efigie se vio destruida por el derrumbamiento de la pared de adobe de la parte posterior del altar. En aquel entonces, únicamente quedó intacta la cabeza (Mamani 2015).



siglo XXI, acostumbrada ya a reavivarse tras cada fenómeno natural del que sale airoso el cristo iqueño. El reencuentro de Sérvulo con el Cristo iqueño sucedió coincidentemente durante el terremoto de 1950 —que fue de gran magnitud— en donde sufrieron daños de consideración algunas edificaciones de adobe —que eran la mayoría por aquel entonces— así como ciertas anegaciones. El Señor de Luren salió incólume de este episodio pero Sérvulo a retornar a Ica se encontró en un ambiente convulso en donde la fe unificaba a las personas durante la tragedia. Este fenómeno ayudó a cimentar sus votos para con el Señor de Luren y la sociedad iqueña. Tanto así que donó las ganancias íntegras de una exposición suya por aquel entonces para la restauración de la cúpula de la Iglesia de San Jerónimo de Jesús María<sup>145</sup>. Más allá de lo pictórico el aporte de Sérvulo en general fue un hito importante en la fe hacia el Señor de Luren, que se mantiene inquebrantable hasta el día de hoy<sup>146</sup>.

### **2.2.1. Santa Rosa de Lima, virgen limeña**

En este capítulo se desarrollará la importancia del ícono de Santa Rosa en la última etapa de la obra del pintor. Así mismo se destacará el carácter sincrético que se le otorga a Santa Rosa de Lima al hacerla repositario de un imaginario femenino. Además, sostengo que este ícono representa un aporte importante ante la necesidad de una reinterpretación de los elementos criollos a raíz de la creciente migración limeña. Al igual que con el Señor de Luren, propongo que la obra de Sérvulo relacionada a Santa Rosa de Lima tiene la intencionalidad de acercar el ícono al espectador a través de la

---

<sup>145</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral: 05/03/17.

<sup>146</sup> Actualmente el Señor de Luren se encuentra en el convento de los Padres Carmelitas Descalzos, a media cuadra del su templo original. Su templo ya contaba con una licencia para su reconstrucción desde 2011 y su reconstrucción se inició recién en el 2017. Pero ya desde 2015 el Ministerio de Cultura, a través de la resolución Viceministerial 145-2015-VMPIC-MC, declaró Patrimonio Cultural de la Nación, la Festividad y Procesiones del Señor de Luren de Ica (Mamani 2015). Finalmente, en el 2016 el Congreso de la República del Perú concedió la Ley N° 30430 declara al Señor de Luren Patrono de la espiritualidad religiosa católica del departamento de Ica.



divulgación de la efigie de la santa más allá de las vías formales y habituales. En consecuencia, extiende la tradición y reivindica no solo a la santa sino al ícono religioso criollo. De igual manera, se explicará la importancia del ícono criollo de Santa Rosa de Lima en el arte de Sérvulo. Es decir, cómo surge en la pintura del autor una espiritualidad criolla a través de este ícono y el porqué de la selección y uso de este ícono para su actividad plástica. Esto brindará una perspectiva para establecer la etapa icónica en la obra del pintor. En el caso de Sérvulo, se hace necesario rescatar la vigencia de su último periodo a partir de un sistema visual propio que trasciende similitudes de estilo o iconográficas con otros artistas de su época.

El sistema visual de Sérvulo es un complejo que toma materiales de toda índole (formales como el óleo y el carbón, y empíricos como una flor y un lápiz labial) y los transforma en elementos visuales con los que irá transitando en el tiempo de manera evolutiva. Es decir, transita desde una figuración hacia una forma de abstracción, pero siempre conservando el eje de la forma como elemento diferencial y estructural antes sus arrebatos del color. A través de un análisis de relaciones iconográficas se puede llegar al estudio de su sistema visual concreto. Este pasa por diferentes etapas y es cambiante, pero de igual manera se le puede delimitar para establecer sus diversas etapas de creación artística de forma clara y definida. Es así que la propuesta visual de Sérvulo dedicada a los íconos religiosos criollos se caracteriza por articular su propio discurso basado en un sistema visual preexistente que se apoya en una libre interpretación de los atributos de estos íconos. En este sentido, su obra estuvo aunada a una evolución de su técnica a lo largo de los años que le permitió tomar matices *fauvistas* hacia sus años finales llevando al extremo la expresividad de su pintura.

Para iniciar la valoración y vigencia de la última etapa pictórica de Sérvulo (ver cap. 3), se deben introducir los íconos religiosos criollos de Santa Rosa de Lima y El Señor de Luren como temas omnipresentes y tipologías en la última etapa pictórica de Sérvulo. Es menester entonces conocer cómo Sérvulo inicia una relación con ellos y cómo interactúan con su vida e influyen en aspectos determinantes de esta. En este sentido, la espiritualidad criolla de Sérvulo se relaciona con su particular estilo de vida, como forma y sistema de producción para alimentar este imaginario religioso con su propuesta laica de íconos religiosos criollos.

Este marco servirá para presentar el corpus que se desprende de esta relación de Sérvulo con los íconos religiosos criollos y que toman como punto de partida las obras de *El Señor de Luren sobre chimenea* (1958) y la *Santa Rosa del Karamanduka* (1958). Estas pinturas permiten el desarrollo de una serie de cuadros evolutivos durante esta etapa. Es así que Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren constituyen, en el arte del Sérvulo tardío (1958-1961), dos íconos religiosos criollos locales que representan una propuesta figurativa en un lenguaje artístico moderno. Esta postura se presenta frente al predominio en el Perú, en aquellos años, del arte abstracto y ante la presencia de un criollismo en franca reconfiguración. Este contexto permite preguntar ¿bajo qué condiciones se realizaron estas obras y cuál fue la relevancia de estas?

En primer lugar, el hecho de haber sido realizadas con el respaldo de la fama que tenía en ese momento Sérvulo, los materiales particulares que usaba, su peculiar estilo de vida y su acto performativo característico dotaron un valor añadido a su obra. Todo eso sumaba para insuflarle nuevos aires a los íconos religiosos criollos que buscaban una reinención en un contexto criollo que ciertamente los necesitaba<sup>147</sup>. En relación a la

---

<sup>147</sup> Era la mitad del siglo XX y la última manifestación de Santa Rosa de Lima a nivel literario había sido a través de las Tradiciones de Ricardo Palma. A nivel pictórico, hacia 1920, fue reflejada en un cuadro

obra de Santa Rosa, Doris Gibson sirvió de modelo para la representación de Santa Rosa de Lima en la obra pictórica de Sérvulo Gutiérrez en la medida en que demarca y representa la relación artista-mujer y santa-mujer. A través de estos aspectos Doris Gibson se convierte en el paradigma de mujer para Sérvulo Gutiérrez<sup>148</sup>.

En la obra de Sérvulo, Doris Gibson aparece tanto como personaje principal como secundario al encontrarse sus rasgos ya sea evidentes o matizados con otros elementos. Dichos rasgos incluyen principalmente el rostro y los elementos que lo componen: ojos, cejas, nariz y boca. Sérvulo se sirve de ellos como elemento catárquico para representar los atavismos relacionados a la santa limeña y fusionarlos con una imagen del presente como lo es Doris Gibson (fig. 26). En este sentido, la representación de Santa Rosa de Lima mediante los rasgos de Doris Gibson aporta una importante carga criolla presente en el contexto de su realización y que viene a sumarse a los significados inherentes a la propia santa criolla. En el sentido de significación, Doris Gibson —como paradigma de la mujer de su época— resume los elementos criollos de lo mejor de la sociedad limeña de ese entonces: clase social, nuevo criollismo, reconocimiento, distinción y elegancia<sup>149</sup>.

---

formal de Daniel Hernández encomendado por la República para el centenario de Lima: Aparición del niño Jesús a Santa Rosa de Lima (fig. 24). En este punto, la santa limeña se estaba quedando sin voz y con poca vigencia a nivel cultural a partir de la falta de renovación de su culto e imaginario. Sería Sérvulo quien la devolvería hacia el punto de atención al presentar una obra expresionista.

<sup>148</sup> Si bien el pintor nunca mencionó lo que sentía por Doris Gibson —ni habló de ninguna de sus mujeres en general— la intensidad de su relación y el espíritu libre que ambos tenían fue algo que marcó definitivamente al pintor. Esto les permitió generar una gran intimidad y conexión en su relación. A partir de esa cercanía Sérvulo pudo tomar los rasgos de Doris Gibson para insertarlos en su pintura. Primero, lo hizo de manera intimista en bocetos muy personales de los momentos que pasaban juntos (fig. 25). Luego, los rasgos y configuración de Doris Gibson se convertirían paulatinamente en su arquetipo de representación femenina. Doris Gibson llega a ser modelo de inspiración principal para sus *Santa Rosa de Lima*.

<sup>149</sup> En consonancia con lo dicho anteriormente, César Lévano, intelectual, periodista, escritor, profesor y poeta peruano la retrata de la siguiente manera: Doris Gibson era alta y altiva. Era una leyenda por su belleza y su porte y su andar. Por aquellos días de octubre de 1950 impactaba a cualquiera cuando se dirigía a la recién nacida Caretas. No se puede dibujar a la Doris Gibson de entonces sin por lo menos abocetar su tiempo y lugar. Ante todo, esta mujer guapa venida de estratos sociales altos fue una de las primeras en romper con hábitos, prejuicios y otras sandeces. Su independencia, quiero decir, su

Doris Gibson procedía de una familia potentada del sur del país. Fue hija del reconocido poeta humanista arequipeño Percy Gibson, “el más pictórico y bucólico de nuestros poetas” (Lévano 2005: 18)<sup>150</sup>. Estos detalles personales acerca de Doris Gibson nos hablan de un espíritu independiente que creció en una atmósfera de arte y libertad con un gran sentido humanista. Fue una persona de características especiales que llegó a trascender en su entorno. Por esta razón, se pueden encontrar paralelismos con la santa criolla. Santa Rosa de Lima fue una santa limeña reconocida en el sur del Perú, mientras que Doris Gibson fue un personaje originario del sur del Perú, pero que obtuvo su reconocimiento en la capital<sup>151</sup>. Ambas trascendieron sus lugares de origen para ser reconocidas en sitios que les eran ajenos. Además, ambas provenían de familias importantes y reconocidas en la sociedad.

Debido a esta influencia familiar, Doris Gibson asumiría la continuidad ideológica del criollismo propuesto por Gonzáles Prada que marcaría el rumbo de su vida. Doris Gibson asumiría dicha posición familiar al viajar a Lima y codearse con lo mejor de la sociedad limeña, pero sin dejar de lado las necesidades del país y una conciencia social que le permitió relacionarse con diversos estratos sociales, formar una revista de denuncia política e incluso tomar como pareja a un hombre de origen netamente

---

rebeldía, se traducía en la amistad que la ligaba con lo más granado de nuestra inteligencia El pintor José Sabogal, director de la Escuela de Bellas Artes, el poeta Juan Ríos, el historiador Raúl Porras, Jose María Arguedas y las hermanas Alicia y Celia Bustamante. Alicia fue una gran impulsadora de la alfarería andina y Celia fue la esposa de Arguedas. Ambas fundaron la mítica Peña criolla Pancho Fierro de la cual Doris Gibson era más que asidua asistente (Lévano 2005: 18).

<sup>150</sup> Percy Gibson fue hijo de una familia acaudalada, vinculada al gran comercio y a las finanzas del sur peruano. Además, fue amigo fraterno de Abraham Valdelomar, de César Vallejo y de Jose Carlos Mariátegui. Era un hombre de la élite, con ideas progresistas, pero con un profundo sentido crítico y social. “En una carta a Mariátegui fechada el 25 de julio de 1918 se proclamó ‘hijo espiritual’ de Manuel Gonzales Prada” (Lévano 2005: 18).

<sup>151</sup> En el caso de Doris Gibson, ella era parte de una aristocracia peruana del sur del Perú que tenía un gran sentido de conciencia social. Al declararse Percy Gibson, su padre, “hijo espiritual” de Gonzáles Prada, este asume una postura criolla en la que se suscribe y se declara continuador de las ideas del ensayista peruano. Aunque la postura del padre de Doris Gibson fue de corte más humanista e inclusivo, enfocándose en la igualdad. Esto contrastó en la práctica con la postura fuertemente anti-criolla y anarquista propuesta por Gonzáles Prada quien no solo ensalzaba al indio sino que despreciaba al criollo oligarca.

mestizo: Sérvulo Gutiérrez<sup>152</sup>. Sus rasgos humanistas le permitían tener la facilidad de relacionarse con todos los estratos gracias a la diversidad de temas que podía abordar. “Después de largas y agotadoras jornadas, se daba tiempo de entrar en mi oficina para el diálogo tranquilo. Porque le gustaba hablar de poetas, de músicos, de escritores o recordar al gran amor de su vida, el pintor Sérvulo Gutiérrez” (Lévano 2005: 19). De esta sentencia se desprende que, si bien el pintor iqueño no acostumbraba hablar de Doris Gibson, ella en cambio sí era muy asidua a hacerlo. Aunque nunca de mala manera y siempre con mucho cariño.<sup>153</sup> Estas características de su personalidad motiva al pintor a relacionarla no sólo con Santa Rosa de Lima sino con su propia existencia a un nivel profundo<sup>154</sup>.

Las representaciones de Sérvulo de la Santa criolla inician dentro de este último contexto, más concretamente a partir de un encargo particular algo tardío: un cuadro de rápida ejecución realizado en 1948 para su amigo el periodista Alfonso Tealdo. Este cuadro fue realizado mientras sostenía una entrevista para la revista *Gala*. Desde ese momento, la dota de sus atributos característicos (hábito dominico, guirnalda de rosas y la corona de púas), los cuales mantendrá y explorará en el futuro. Lo hace transitando fusiones que comprenden los atributos de la santa y rasgos de Doris Gibson presentes

---

<sup>152</sup> Un ejemplo de la entereza y postura firme de Doris Gibson fue el darle trabajo en su revista a un preso político del gobierno de Odría —el periodista César Lévano— quien acababa de ser liberado por el propio Odría del Frontón tras una amnistía forzosa motivada por una rebelión en Arequipa a finales del año 1955. Al salir de prisión inicié mi colaboración en *Caretas*. Publicar en enero de 1956, mi primer artículo fue una demostración de la valentía de los directores de la revista: Francisco Igartua y Doris Gibson. He sido testigo de la lucha de Doris Gibson por mantener la revista, enfrentándose más de una vez a clausuras y deportaciones de su hijo Enrique Zileri Gibson. No conozco en la prensa peruana otra mujer que haya demostrado tanta bravura para enfrentarse a los esbirros de las dictaduras. No sé qué esperan las feministas para reconocer la primacía diversa y valor de Doris (Lévano 2005: 19).

<sup>153</sup> Roberto Cores. Comunicación oral: 02/11/16.

<sup>154</sup> Para resumir los rasgos de Santa Rosa, el pintor —así como lo hiciera Medoro en su momento— se concentra también en su rostro. Los usos ideológicos de la imagen de la santa criolla siguen una evolución particular que en la Colonia simbolizó la religiosidad barroca, pasando por una férrea disputa sobre sus lealtades a puertas de la Independencia para luego terminar representando a la naciente sociedad criolla en dos momentos claves. El primero se dio a lo largo del siglo XIX en el que esta buscaba reconfigurarse tras su proceso independentista y el segundo fue a mitad del siglo XX cuando la migración empezó a afectar la configuración social de la capital.

usualmente en sus cuadros. Así esta investigación pretende establecer la secuencialidad evolutiva del constructo que compone el imaginario de Santa Rosa de Lima en la obra de Sérvulo en su intento por desarrollar un imaginario criollo<sup>155</sup>.

Es en este sentido que los cuadros de Santa Rosa de Sérvulo vienen a aportar un intento de renovar dicha identidad criolla limeña a través de una nueva propuesta de la imagen de la santa a nivel pictórico con unos códigos de representación sintéticos que apelan a una lectura directa y emotiva. A través de sus cuadros dedicados a la santa, durante la última parte de la década del 50, Sérvulo pone la cuota de fe, devoción y arte que la santa necesitaba. Se puede hablar de una renovación laica de su culto a nivel pictórico, ya que a nivel arquitectónico y eclesiástico se había hecho imposible. Más allá de su calidad pictórica de obra artística, la obra de Sérvulo dedicada a Santa Rosa de Lima es un símbolo de la reafirmación de la identidad limeña criolla de la década del 50, identidad que ya llevaba largo tiempo en formación, casi tanto como la misma República<sup>156</sup>. Así se puede decir que Sérvulo —desde su contexto criollo de los 50— presentan unos códigos que luego van a ser aceptados en la figura de Sarita Colonia. En ambos casos se trata de una síntesis de la imagen para su aceptación masiva. Su fe se

---

<sup>155</sup> Este imaginario está conformado por elementos sincréticos tanto formal como semánticamente. Sin embargo, la virgen criolla sigue siendo un objeto de fe para la población limeña. En esta condición ella ha trascendido su imaginario programático inicial para generar una renovada atracción hacia su condición de ícono religioso criollo a través de la obra de Sérvulo. En el contexto de creación de Sérvulo, la santa es una figura sincrética que cumple —tanto para el pintor como para la población criolla— el rol de virgen, de madre y de la Lima que acoge y presencia su desarrollo. Características permeables que curiosamente permitirían a los migrantes como Sérvulo adherirse a su culto de manera natural y buscar integrarse a esta nueva identidad criolla en formación de finales de la década del 50. Incluso, la ausencia de una basílica para la santa terminó por restarle fuerza a una voz oficial acerca del culto a Santa Rosa de Lima y permitió que manifestaciones espontáneas de fe —y arte— como la de Sérvulo surgieran y se sumaran al criollismo.

<sup>156</sup> La propuesta feminizada y sexualizada de Sérvulo en relación a la santa criolla es un adelanto y reflejo de lo que sería el fenómeno de transmutación dada por la misma población criolla a Sarita Colonia durante la década del 90. Así, se puede decir que Sérvulo se atrevió a darle a la población limeña migrante de aquel entonces un ícono adelantado a su tiempo cuyas características iconográficas recién podrían ser propuestas y asumidas de manera generalizada y autónoma por la población criolla 30 años después en la figura de Sarita Colonia (fig. 27). Tanto en la propuesta de Sérvulo como en la versión final de Sarita Colonia hay una progresión del cromatismo que se vuelve más intenso a pesar de la paleta reducida y sintética.



basa en un fenómeno de una interpretación formal de códigos sintéticos de representación —independientemente del contexto social que tengan. De esta forma se puede leer un paralelismo en la formulación pictórica de Sérvulo y la síntesis efectuada posteriormente —con gran aceptación—sobre la efigie de Sarita Colonia. Es un paralelismo basado en los códigos plásticos utilizados por Sérvulo que trascienden el significado del culto y encuentran su réplica en los códigos utilizados por los descendientes de la población migrante en la década del 50 para establecer los parámetros de su fe.

Este fenómeno posterior de Sarita Colonia se produce a raíz de que los migrantes se convierten paulatinamente en productores de un discurso propio y particular. Así finalmente estos códigos sintéticos de representación propuestos por Sérvulo son aceptados en otra figura de culto popular varios años después manteniendo unos parámetros de códigos de representación de contenido basados en la síntesis y el cromatismo alterado que se puede apreciar a través de las características similares de codificación de la imagen que comparten las efigies de la Sarita Colonia popular y la Santa Rosa de Sérvulo. El pintor presenta unos códigos adelantados a su tiempo que guardan la semilla de la aceptación popular a través del mensaje sintético, emotivo y directo que caracteriza a las figuras de culto popular<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Sérvulo es funcional a la construcción de una identidad criolla de los 50. Pero es porque se está construyendo ahora sí —en los 50— una identidad criolla que sí es excluyente del resto. Pero esto no es un fenómeno que se da antes del siglo XX. El proceso en el que Sérvulo se inscribe con su producción pictórica es el de la construcción de una identidad criolla del siglo XX, separando los hechos del imaginario en favor de este último. Aun así el pintor se ampara en una legitimación preexistente presente en ambos íconos criollos —y común al mito de origen de muchas figuras religiosas— para continuar con el aparataje de la legitimación, solo que esta vez a nivel artístico. Ese tipo de señales indican una forma de legitimar un culto a partir del establecimiento de una voluntad divina para tal fin. Entonces en un discurso a ese nivel se va más allá de la preocupación acerca de la veracidad de los hechos e interesa más quién lo dice, en qué contexto lo dice y para que lo dice. Se termina legitimando la retórica en desmedro del hecho. Ahí el papel de Sérvulo es el de empezar a interpretar esa retórica en términos pictóricos y por eso su vinculación con la élite. La acogida de su propuesta-discurso se evidencia en la facilidad con la que se vendían sus cuadros en un contexto dedicado al abstracto que le

De esta manera la maduración de Sarita Colonia refleja la evolución de los migrantes que se perciben finalmente como protagonistas de la capital criolla y termina estableciéndose como su “santa”. Estos rasgos presentes en Sarita Colonia son los que la Santa Rosa de Sérvulo ya adelanta de manera profética aun cuando la migración se estaba recién iniciando. De igual manera la Santa Rosa de Sérvulo se adelanta al mito de la fusión del personaje real con el ficticio y apropiado. La diferencia entre ambas es que la propuesta rosista es netamente servuliana mientras que la dedicada a Sarita Colonia es un producto progresivo de la interpretación popular. Aunque Sérvulo destaca por haber percibido los elementos que configurarían lo criollo no solo en su época sino más adelante en el tiempo, solo que de manera más masiva y menos personal.

Con anterioridad a la nueva propuesta de Sérvulo, la figura de Santa Rosa ya había vuelto a ocupar con un sitial en la obra de ciertos pintores claves dentro del arte Republicano, aunque de forma episódica o efímera. Esto ayuda a entender al asunto de la breve presencia de Santa Rosa en plena cultura secularizada del S XIX<sup>158</sup>. Tras un largo *hiatus* semántico en la generación de nuevo contenido para la santa criolla, Sérvulo hace una apropiación e interpretación personal de la imagen de Doris Gibson para utilizarla arbitrariamente tanto en sus mujeres como en sus Santa Rosas.

Muchas de las *Santa Rosas* son realmente retratos de Doris Gibson. A simple vista se puede apreciar que los rasgos de Doris Gibson que están presentes de manera clara en los cuadros de Santa Rosa de Lima. Para Sérvulo Santa Rosa de Lima es Doris Gibson, pero a la vez engloba a las otras mujeres importantes y ausentes de su vida (que

---

era adverso por naturaleza y recurriendo a un discurso paralelo al arte en boga de la época. Es por ello que en la sociedad limeña de su época había un interés en lo criollo que coexistía con las aspiraciones artísticas del momento en paralelo y que halló en Sérvulo a su vocero.

<sup>158</sup> Durante esta etapa se haría énfasis en el desarrollo de un nacionalismo criollo —naciente como la república—, pero “[...] que veía en la santa Limeña un símbolo privilegiado de aquella identidad ideológicamente asociada con la nación independiente y la nueva república” (Flores 1995: 326).

principalmente son su madre y su hija). Sin embargo, este hecho no fue una intención explícita de Sérvulo en ningún momento —por lo menos nunca lo menciona y no hay registro de ello—. Es en todo caso una constante subjetividad que se hace presente en su obra. Tampoco Sérvulo tuvo la intención de promover directamente sus íconos criollos con el público, solamente producía para su público objetivo que eran sus mecenas. A pesar de ello, con su interpretación pictórica propia, logró sacar los íconos de los altares y crear pinturas con carga religiosa que son apreciadas tanto por su calidad artística como por la presencia, devoción y respeto que representan. La iconografía propuesta por Sérvulo les permite a los íconos religiosos criollos ser representados a través de una estética renovada —y aceptable— en unos momentos en que la difuminada sociedad limeña criolla lo necesitaba profundamente.

### **2.2.2. Señor de Luren, Cristo iqueño**

En este capítulo se busca profundizar acerca de la naturaleza particular del Cristo iqueño y su relación con la obra de Sérvulo Gutiérrez. Me centraré en resaltar las razones específicas que explican la importancia de este ícono en las pinturas del autor, en especial, la reformulación pictórica de una tradición iconográfica. Se busca entonces desarrollar cómo surge en la pintura del autor una espiritualidad criolla proveniente de Ica a través de este ícono; asimismo el porqué de la selección y uso de este ícono para su actividad plástica. Esto brindará una perspectiva para establecer la etapa icónica en la obra del pintor. En el caso de Sérvulo se hace necesario rescatar su vigencia a partir de un sistema visual propio más allá de similitudes de estilo o iconográficas con otros artistas de su época. En Lima, desde su regreso de Argentina en 1945 —luego de aprender con Petorutti una pintura de corte técnico— Sérvulo había continuado con paisajes académicos como su obra *Techos de Lima* (1945) (fig. 28), que eran una

continuación de su serie de techos de Buenos Aires. Sin embargo, realiza escasos paisajes en la capital: cinco en total entre los años de 1946 —a un año de su regreso de Argentina— y 1951— año en que realiza el viaje decisivo a Ica. Ninguno de ellos representa huarangos. A pesar de ello ubicamos un cuadro de transición entre los paisajes de Lima a los paisajes de Ica en los que el color empieza a tomar protagonismo y la forma empieza a desdibujarse: su *Alameda de los Descalzos* (1949) (fig. 29). Los demás son paisajes expresionistas genéricos donde las escenas justifican el uso del color y se encuentra personajes que funcionan más como anécdotas y que posteriormente serán cambiados por los huarangos como elemento vertical.

Ya cuando se asentó en Ica hizo desaparecer paulatinamente el trazo académico y estrictamente figurativo, a la vez que retomó su relación con el Señor de Luren. Y este reencuentro con el Cristo y con Ica se evidencia en la evolución de sus paisajes de Lima hacia sus paisajes de Ica. (fig. 30). De esta manera el Señor de Luren es el que le abre las puertas a Sérvulo a una nueva etapa después de Doris Gibson, tal y como lo hizo esta antes para ayudarlo a romper con su época más académica y formal; aunque la presencia de Doris Gibson retornará luego a acompañarlo en esta nueva etapa a través de una apropiación de su figura por parte de Sérvulo para insertarla en su nueva propuesta de imaginario criollo religioso dedicada a Santa Rosa de Lima.

Una vez establecidos los parámetros de lo criollo en el Perú y de su relación con el contexto y la creación de Sérvulo es necesario establecer cómo estas imágenes de íconos religiosos criollos pueden describirnos a Sérvulo, como ser humano y artista. También tenemos que medir las capacidades estilísticas y estéticas de la obra del pintor iqueño en su última etapa y establecer las causas y la relevancia de la utilización de estos motivos. A su vez buscamos inscribir este conjunto de obras dentro de su contexto

artístico, tomando como punto de partida la corriente expresionista a la cual pertenecen, y se trata de establecer su función dentro de un ámbito en el cual imperaba parcialmente el Abstraccionismo. Este último pasaba por una hegemonía institucional y una dominación en los medios que lo puso a final de la década del 50 en el ojo público.

En contraste con esta situación, la búsqueda pictórica acerca de los íconos religiosos criollos del Señor de Luren y Santa Rosa de Lima se presentan como una oposición a las referencias generalmente ancestralistas y prehispánicas exhibidas por la abstracción peruana durante nuestro periodo de estudio. Ambos íconos religiosos criollos habían asimilado a lo largo del tiempo elementos foráneos para mostrar finalmente una personalidad nacional (Santa Rosa de Lima) y local (El Señor de Luren). En el caso del Señor de Luren su condición de Cristo lo hace asequible a toda la población nacional más allá de su localía y su particularidad como un Cristo iqueño. A pesar de que la fuente de significados particulares del ícono del Señor de Luren tiene su origen a nivel local (Ica) su viaje a Lima a través de la obra de Sérvulo le permitirá ser aceptado por la población limeña de manera orgánica al poder ser reconocido inmediatamente como una efigie representativa de Cristo.

Así el Señor de Luren es una figura que posee gran permeabilidad al poseer tanto un contenido particular a una región como un contenido general y reconocible a nivel nacional. Esto permitió fortalecer el imaginario de los íconos religiosos criollos propuestos por Sérvulo al confluir con Santa Rosa en la propuesta artística del pintor para finales de los 50. La historia de su culto con relación al desarrollo de lo criollo en el Perú es breve en relación a Santa Rosa que prácticamente es el paradigma a través del cual se desarrolló el concepto de ícono religioso criollo en el Perú. Sin embargo su aporte al criollismo a nivel provincial es valioso ya que ayudó a generar una

idiosincrasia particular a nivel local en Ica. Incluso es una de las principales advocaciones de Cristo en la costa peruana —la principal sería el Señor de los Milagros de Lima. De igual manera es la única imagen de un Cristo costeño en hacer un recorrido pictórico desde su punto de origen hacia la capital contando con una gran aceptación. En primer lugar por su poder de penetración inicial como Cristo y también por el formato artístico a través del cual se presenta que lo hace salir del ámbito del culto formal facilitando su difusión.

Más bien es un conjunto de aptitudes —compuesta por signos formales y códigos comunes— presentes en los íconos religiosos criollos los que le permitieron a Sérvulo brindar una propuesta desde una visión mística y humanista a la vez<sup>159</sup>. Su representación de los íconos religiosos criollos estaba vinculada no sólo al componente semántico inherente a estos sino también a su propia religiosidad íntima. En ella el componente espiritual se nutre de sus propias vivencias que expresaba con matiz expresionista pero que podían ser comunicadas de manera más empática y sintética a través de la iconización presente en sus referentes religiosos criollos. Y en este aspecto el Señor de Luren es el principal referente al ser parte fundamental de la vida de Sérvulo Gutiérrez. La relación de Sérvulo a nivel personal con ambos íconos religiosos criollos implica en un primer lugar, al Señor de Luren que representa su figura paterna (también su niñez y su tierra natal) y sería su confidente durante toda su vida. Cuando Sérvulo regresa a Ica a principios de los años cincuenta, se nutre de recuerdos místicos. Esto

---

<sup>159</sup> En todo caso el constructo de ambos íconos religiosos criollos ha sido asimilado por la población desde los tiempos coloniales y se ha preservado hasta el día de hoy. Las referencias prehispánicas abstraccionistas, en cambio, hacen referencia a una nostalgia anterior al tiempo de la Conquista que se puede encontrar diluida —pero emocionalmente vigente— en las costumbres andinas, mas no se puede hablar de un sistema concreto y actual de íconos y símbolos al cual referirse. Más bien lo abstracto se expresa a través de sensaciones en el cual el mundo interior de la persona se relaciona al mundo interior del artista de manera directa a través de una asociación implícita pero sin una mayor presencia de signos formales y códigos comunes a manera de eje conceptual y plástico.



significa recordar su infancia que se ve reflejada en el Señor de Luren<sup>160</sup>. Este representa la religiosidad del contexto en el cual se crió y su conexión con su mundo interno. Tras su regreso a Ica, elegiría esta festividad central del mes de octubre para planear sus exhibiciones en la región. Es así como Sérvulo mantuvo una relación constante y renovada con este ícono religioso.

Para efectos de la presente investigación, pretendemos discriminar el cuerpo de obras pertenecientes a Cristo, conservando y destacando únicamente las que corresponden al Señor de Luren para establecer una secuencialidad y significados de cada Cristo y poder diferenciarlos. Se establece que las características propias del Señor de Luren son, ante todo, las potencias flamígeras, elemento distintivo de la efigie del Señor de Luren ubicada en Ica y que lo diferencia de otros Cristos que presentan únicamente corona de espinas como elemento icónico característico. Así el Cristo que Sérvulo suele pintar es el Señor de Luren, que representa la imagen de Dios, así como del Hijo —siendo tanto divino como humano— pero que en este caso particular pertenece a Ica, que es el lugar de nacimiento del pintor y al cual Sérvulo retornará repetidas veces en busca de inspiración<sup>161</sup>. Por su parte Sérvulo sostenía con el Señor de Luren una relación de familiaridad, cariño y cercanía<sup>162</sup>. Durante su niñez Sérvulo realizaba ilustraciones del

---

<sup>160</sup> En torno a la efigie del Señor de Luren: la presencia de este ícono en la vida del pintor se inicia cuando, a los nueve años, Sérvulo reproducía imágenes del Señor de Luren para venderlas. Posteriormente se haría devoto del Cristo Iqueño, con el que mantendría una relación de comunicación distendida, más amical que devocional, pero sin perder la relación paternal que mantenía con él. Otro factor importante para renovar su fe en el Cristo Iqueño, fue el coincidente natalicio de su hija con la fecha central de celebraciones del Cristo Iqueño.

<sup>161</sup> El Señor de Luren no es tan relevante en la generación de lo criollo como paradigma nacional, sin embargo este sí refleja los matices del culto hacia un ícono religioso criollo a nivel local. Además cuenta con una permeabilidad —a través de su identidad como Cristo— que le permite hacer un recorrido hacia Lima y convertirse junto con Santa Rosa en elementos claves para la propuesta de Sérvulo de una obra pictórica basada en los íconos religiosos criollos. Aunque desde sus inicios como Señor de Luren este ya fue capaz de cimentar la fe católica en la región de Ica al ser la primera manifestación colonial en el Valle de Ica y que fue esencialmente cristiana.

<sup>162</sup> Sérvulo acudía a la iglesia del Señor de Luren y conversaba directamente con el Señor de Luren y hasta le decía “mi cholo” mientras tomaba pisco de un solo trago cada vez en un pequeño vaso, acto que es coloquialmente conocido como “huaracazo”. Este actuar del pintor quedó registrado a través de

Señor de Luren para venderlas a los fieles. Mantuvo esta relación inicial con el Señor de Luren hasta que partió a Lima tras la muerte de su madre y se alejó del Cristo temporalmente pero durante largo tiempo. No retomaría el contacto con su tierra natal ni con el Señor de Luren sino hasta treinta años después cuando regresó a Ica para el matrimonio de su hermanastra Antonieta. A partir de este episodio Sérvulo retornaría constantemente a Ica y a visitar al Señor de Luren<sup>163</sup>.

El mencionado matrimonio ocurrió en 1951 tras una época en la que Sérvulo había dejado de pintar significativamente un año (en 1950) tras su ruptura oficial en 1949 con Doris Gibson. Esta visita inintencionada a Ica significaría para el pintor un redescubrimiento tanto de su tierra natal, así como del propio Señor de Luren y de su propia pintura, aunque en un inicio la relación de Sérvulo con el Señor de Luren se da a un nivel únicamente de culto. Ya que sus primeras pinturas de 1951 solamente denotan un panteísmo que se reflejará en sus paisajes de Ica.

Así Sérvulo restablece su relación con el Señor de Luren seis años antes de plasmarlo por primera vez en lienzo, caso que se daría recién en 1957 (fig. VII). A partir de este episodio, Sérvulo empieza a visitar la provincia más continuamente y a participar activamente en la procesión y el culto al Señor de Luren. No sería sino hasta sus posteriores obras continuas e intensas del Señor de Luren de la segunda mitad de la década del 50 que el pintor empezaría a reflejar la comunicación directa, horizontal y familiar que él ya cultivaba con el Señor de Luren desde 1951. Así mismo esas pinturas —tanto las de Santa Rosa como las del Señor de Luren— aportaban de manera indirecta

---

una caricatura costumbrista realizada para sus “Estampas Iqueñas” por el conocido escultor iqueño Víctor Pacheco Cabezudo. En la caricatura se evidencia incluso la frase que pronunciaba Sérvulo: “¡Salud! ... Cholo Grande... Señor de Luren..! no permitas que nunca se termine el dulce “Néctar de los Dioses” ... las lágrimas de las Parras de Uvas de Ica... yo “un todo” Caballero para que se brinde contigo, con un “HUARACAZO” ... Salud” (fig. 31).

<sup>163</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

a la divulgación de la iconografía y del culto a los íconos religiosos criollos. Quizás estas obras han participado en una especie de *revival* del culto a estos íconos. En este sentido las pinturas de Sérvulo acerca del Señor de Luren podían coexistir en el espacio de las personas no como objeto de culto propiamente dichos sino como obras de arte que transmitiesen un profundo contenido simbólico. Al carecer de un discurso oficial propio, las obras transmitían una serie de significados asumidos por la personas de manera más interpretativa que directa. Dichos significados traían como base la propuesta católica de la cual proviene la efigie pero terminan proyectando el mundo interno del pintor y transmiten las sensaciones que éste busca generar a través de su pintura. Esta conjunción de significados inherentes al ícono religioso criollo genera en el espectador una cercanía con otro plano divino pero desconocido.

Así los cuadros del Señor de Luren de Sérvulo eran unos objetos que presentaban un ícono religioso criollo a través de soportes más relacionados a la cotidianeidad lo que permitió su divulgación en ambientes más populares y criollos. Cabe resaltar que Sérvulo realizó tanto Cristos genéricos como Señores de Luren. Para efectos de esta investigación se ha decidido prescindir de todos aquellos Cristos que no reúnan los atributos del Señor de Luren. En ambos casos las composiciones son cerradas, mayormente son retratos y los colores son variables por lo que no se puede apoyar el análisis en el color original característico de su piel. Y como en algunos casos la síntesis se resume a rasgos faciales, cabellera, corona y colores –todos elementos comunes a las representaciones de Cristo en Sérvulo, se ha decidido tomar como atributo principal de diferenciación entre el ambos la presencia de potencias flamígeras en la imagen para poder considerarlo finalmente un Señor de Luren (fig. VII) y no un Cristo (fig. 32).

Esta diferenciación es importante no solamente a nivel plástico sino también a nivel simbólico porque resalta que sus íconos del Señor de Luren son algo específico y especial para el pintor que busca destacarla de otras efigies y advocaciones de Cristo. Y la relación cercana, emotiva y paternal que guarda con el Señor de Luren proviene de una necesidad del pintor de conectar de manera íntima con su entorno, rasgo presente ya en sus huarangos. El elemento simbólico preferido del pintor hasta antes de su reconexión con el Señor de Luren<sup>164</sup>.

De igual forma está la idea del huarango como alimento vital: “Tal vez tú no te acuerdes de mí, yo comía tus semillas/ cuando era un niño tú fuiste bueno conmigo” (Acosta 2008: 220). Y por ende la idea de Ica mismo como tal. Habla del color rojo, un color muy presente en su obra desde el inicio de su etapa expresionista en 1946 y que en este poema lo relaciona directamente al árbol, humanizándolo y añadiéndole cualidades pictóricas a través de la letra (a pesar de que la mayoría de las veces rojo era el entorno y el árbol eran líneas negras simples pero enérgicas)<sup>165</sup>. Y es a través de estos actos de catarsis que Sérvulo se confiesa a en sus poemas y su obra pictórica<sup>166</sup>. En relación a dicho imaginario plástico presente en los huarangos este se presenta como el más liberado de la forma de que Sérvulo es capaz, utilizando los escasos elementos

---

<sup>164</sup> En la poesía que Sérvulo le dedicara a este primer símbolo de su identidad destaca la imagen del huarango como alter ego y vehículo para el desarrollo de su etapa mística “Con esos dos colores yo te siento; uno de los tuyos” (Acosta 2008: 220). Es una imagen que el pintor asocia a los recuerdos de su niñez, sus valores y su mundo onírico. A través de este poema en específico entendemos cómo el árbol se transforma en un ícono que representa un pasado afectivo relacionado a su madre: “Y al salir, mi madre me esperaba con/ una flor del cementerio” (Acosta 2008: 220). También refleja su reencuentro con el mundo de la infancia —que tal vez nunca quiso dejar— con un tono de arrepentimiento y de promesa de no volver a abandonar.

<sup>165</sup> “Con esos dos colores yo te siento; uno de los tuyos/ Es tal vez un rojo, el otro que acaba de morir/ En un niño mío...” (Acosta 2008: 220). Así como lo haría con el Señor de Luren posteriormente, en este caso es con el huarango con quien conversa como si fuera un santo patrono de Ica “Entonces, descubrí, que yo vivía, que tenía tiempo; / la muerte ya era mía. / Árbol extraño, / no te miento. / ¡Déjame arriba!” (Acosta 2008: 220).

<sup>166</sup> “Lo escrito por Sérvulo Gutiérrez nos indica que estos paisajes de huarangos nos encontramos ante un símbolo (el árbol) que resulta una proyección de su ser, como lo fue el Señor de Luren y Santa Rosa de Lima realizados en otras obras, formando todos estos personajes elementos de su imaginario plástico” (Acosta 2008: 221)

figurativos como referentes estructurales o zonas de respiro visual ante la vorágine del color presente en el que se deja sentir la fuerza interior más que en su producción anterior. Características que transmitiría a sus obras dedicadas al Señor de Luren —al cambiar de figura simbólica principal— hasta casi desdibujarlas por completos durante sus años finales.

En este contexto, más allá de la importancia primordial que tenía para el pintor y para la región de Ica, el Señor de Luren no destacaba mayormente fuera de su entorno a pesar de ser un ícono importante para Ica. Así Sérvulo aparece para resaltar al Señor de Luren como el Cristo y padre cómplice que otorga intimidad y sentido personal a lo criollo. Primero a nivel micro-cósmico (local) y luego a un nivel macro-cósmico al trasladarlo a la capital. Un aspecto del que la santa criolla se ocupaba antes como un ente criollo totalizador que asumía en ella los aspectos más resaltantes de Cristo y los transmitía tanto a nivel nacional como local como núcleo de su propio culto. Pero eran elementos que en la década del 50 se encontraban desdibujados debido a la falta de divulgación y renovación de su fe y que el Señor de Luren se encargaría de reforzar en conjunto con Santa Rosa de Lima.

Finalmente ambos íconos religiosos son imágenes que el pintor representará profusamente buscando reflejar su psiquis y el mundo interior que se puede inferir de ellas. Pero con profundo conocimiento de su contexto inmediato al proponer unas obras relacionadas a los íconos criollos cargadas de significados tanto propios como comunes. Así el Señor de Luren saldría de Ica de la mano de Sérvulo para ser reconocido como Cristo (y a la vez divulgar su rol del Señor de Luren) y aportar vigencia y contenido a la fe criolla de la sociedad limeña que pasaba por una crisis de identidad ante el fenómeno de la migración. Este fenómeno tuvo su foco en la crisis nacional, pero fue impulsado

por el progreso característico del siglo XX que facilitó el transporte y las comunicaciones cambiando el panorama criollo definitivamente con respecto al siglo anterior. Finalmente, tuvo que ser Sérvulo el que volviera la mirada de la población hacia Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. El pintor contribuyó a través de su producción artística para ayudar en la renovación del concepto de ícono religioso criollo que no sabía cómo reinventarse dentro de un contexto en que el propio criollismo se veía profundamente afectado.





### **CAPÍTULO III: Propuesta de una nueva etapa “icónica” (1958-1961): un análisis retórico-estilístico**

Una vez establecida la naturaleza del ícono criollo y su relación con la obra pictórica de Sérvulo para entender la constitución de la etapa icónica, se realizará un análisis de las pinturas de la etapa icónica utilizando el concepto de síntesis expresiva. Este nos permitirá entender las características que definen la etapa icónica y explicar formalmente el valor artístico que este periodo tiene.

#### **3.1. Análisis retórico-estilístico de las pinturas de la etapa icónica de Sérvulo Gutiérrez**

Se analizarán las pinturas de este periodo para entender los recursos retórico-estilísticos que utiliza el artista para expresar sus propuestas ideológicas que son el fundamento de su etapa icónica. En este estudio destacamos un corpus de 12 pinturas: seis del Señor de Luren y seis de Santa Rosa de Lima. Sostengo que dichas obras son un ejemplo paradigmático de la evolución pictórica y de la calidad vigente del pintor en su producción final.

##### **3.1.1. Sobre la metodología retórico-estilística**

Stefano Arduini (1956) es un investigador de la lingüística, la retórica, la semiótica y la traducción. Su teoría retórica queda expuesta en la obra *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Su línea principal de investigación recae en el concepto del campo figurativo. Este se entiende como un espacio cognitivo en el que se ubican las figuras retóricas. Existen seis campos figurativos: la metonimia, la metáfora, la

repetición, la elipsis, la sinécdoque y la antítesis. Arduini rechaza la idea de que la figura retórica es una desviación de una norma estándar del lenguaje: “La figura no nace creando un añadido a la palabra, sino por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales. En un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo solo aparentemente, basta con recorrer su historia para entenderlo” (2000: 102-103). Considera que el lenguaje es connotativo por antonomasia y que la denotación es producto de un mentalismo filosófico que no se conduce con la realidad del habla.

A su vez, este teórico establece la categoría del campo retórico, el cual consiste en la representación de un amplio campo de experiencias asimiladas tanto por la sociedad como por los individuos. Los campos retóricos varían en su amplitud, desde los de gran amplitud como la pintura peruana contemporánea, por ejemplo, hasta los de radio de acción restringido como lo podría ser la pintura abstracta peruana. De esa forma Arduini pretende analizar tanto los amplios contextos culturales como el proceso de recepción de los textos. “Un texto se realiza en un hecho retórico preciso en el interior de un campo retórico que hace no arbitraria la interpretación. Interpretar es definir una organización textual y sus relaciones con los productores y los receptores, la estructura del conjunto referencial y el contexto, en relación con el campo retórico en el cual nos comunicamos” (Arduini 2000: 50). Es decir, Arduini entiende el lenguaje en el mundo como compuesto a través de esquemas retóricos. Para su teoría, el hombre entiende el mundo a partir del lenguaje, pero el lenguaje entendido como esquemas retóricos. El autor relaciona los esquemas retóricos con los procedimientos cognitivos. Es decir, para Arduini la retórica trasciende el concepto actual que se tiene de ella como un ornamento del lenguaje y pasa a convertirse en esquemas cognitivos o modos de pensar que tiene el hombre.

Las figuras no son solo un medio de la *verborum exornatio*, sino algo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica que está junto a la lógico-empírica). Nuestro concepto de figura pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida (Arduini 2000: 133).

De ahí procede la importancia radical de su fundamento filosófico-teórico. En él fundamenta que nosotros —el hombre— pensamos de manera retórica. No es que nosotros utilicemos la retórica para embellecer nuestro pensamiento, sino más bien porque nuestro pensamiento es retórico. La concepción de la figura como universal antropológico de la expresión permite una consideración de aquella como gozne textual entre la producción y la interpretación. Cada cultura realiza de manera propia los universales expresivos, una conjunción de lo textual y de lo contextual (Arduini 2000: 11). Los universales expresivos son las figuras retóricas. Por ejemplo, la metáfora es la figura retórica más famosa.

Para Arduini esta figura retórica es un universal antropológico. El universal antropológico es un esquema cognitivo. Es decir, el pensamiento metafórico será parte siempre en la naturaleza del hombre, ya sea en comunidad o de manera individual. El pensamiento metafórico no es simplemente una figura literaria sino es un universal antropológico. A pesar de que el pensamiento metafórico es de carácter universal, es necesario contextualizarlo y en este caso ver cómo Sérvulo se expresa con este recurso y cómo lo vincula a su contexto y a su cultura específica. También, es posible reconducir a unos pocos campos el enorme número de figuras que la tradición nos ha transmitido. En este sentido Arduini hace una síntesis que nos permite prescindir de la totalidad de la

gran cantidad de figuras retóricas existentes. Arduini lo que hace es construir campos figurativos y reunir a todas las figuras en estos. Entonces, ya no es necesario contrastar las pinturas con una gran cantidad de figuras retóricas porque la propuesta del autor se basa en las estructuras de pensamiento, las cuales son reducidas.

La producción, la creación, la recepción y la interpretación de un producto estético como las pinturas de Sérvulo son establecidas por un destinatario que es el receptor del mensaje estipulado por las obras pictóricas. Lo que se sitúa entre el producto estético y el receptor es llamado por Arduini el campo retórico. Este se refiere a la “textualidad cognitivamente inserta en las estructuras pragmáticas de la comunicación. Garantiza una comunicación en la que los procedimientos retóricos establecen vías de relación pragmático-cognitiva” (Arduini 2000: 9). Con esto el autor se refiere a que la retórica está presente en la práctica del lenguaje, en la recepción y en la emisión del este. La retórica no es una estructura hecha para manipular el lenguaje, sino que es su base. Está inserta en la estructura comunicativa pragmática. Es por eso que la retórica es universal. En este sentido no estamos hablando de la retórica únicamente como un recurso poético sino más bien como fundamento comunicativo. Su tratamiento de los mundos como configuraciones referenciales y de los modelos de mundo según los cuales estas son construidas constituye una profundización de los estudios retóricos (Arduini 2000: 10). Nosotros entendemos la realidad más allá del objeto retórico. El mundo retórico o el modelo de mundo implican la parte biográfica, la parte anecdótica e incluso la parte textual para entender el objeto retórico e interpretarlo mejor.

Por último, la producción del material referencial (*inventio*) no ocurre de una vez por todas, sino que continúa en el curso del proceso de construcción textual (*dispositio* y *elocutio*). Construir un texto es en tal sentido una invención continua (Arduini 2000:

47). Se hace necesario resaltar que no se debe ver a los componentes de la retórica del lenguaje (*intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*) como elementos separados o una estructura rígida donde cada uno de ellos tiene un lugar. Sino que más bien se relacionan de manera continua entre ellos. Por ejemplo, si en un cuadro de Sérvulo predomina el campo figurativo de la metáfora se le puede relacionar con el *intellectio* para explicar algún elemento resaltante de la obra. De la misma forma al hablar del *inventio* o del *intellectio* del artista puedo hablar de un recurso que se ve en la obra dentro de un lenguaje pictórico y de esa manera relacionarlo y no verlo como un análisis demasiado rígido de etapas estrictamente correlativas. Más bien estas categorías sirven para verse como parte de una misma unidad y que están interrelacionadas de manera permanente. Es como la ejecución del pensamiento y el habla que a veces se hace al unísono. De igual forma se procede con el análisis que se hace de una forma total, a pesar de contar con categorías, estas no son independientes entre sí, sino que forman un todo. Lo mismo quiere dar a entender, Arduini, con estos elementos retóricos. Así se construye un texto que se analiza de manera continua.

### **3.1.2. Una introducción a los campos figurales y los momentos retóricos en la etapa final de la obra de Sérvulo**

Las figuras retóricas son mecanismos que, aunque se manifiestan en la *elocutio*, se vinculan con diferentes niveles del conjunto de la actividad retórica de producción y también de interpretación. Ello implica la superación de una distinción entre retórica y hermenéutica basada en la adscripción de esta a la interpretación y de aquella a la producción (Arduini 2000: 10). Cuando hablamos de retórica nos referimos a momentos en la retórica. Dichos momentos implican etapas de la comunicación. Ellas comienzan

con el *intellectio* (conjunto), continúan con el *inventio* (tema) seguidas del *dispositio* (orden), y usualmente terminan el proceso comunicativo con el *elocutio* (lenguaje). Aunque existen dos elementos más de la retórica propuesta por Arduini que son la *memoria* (memoria) y el *actio* (acción) pero que son extratextuales y no participan necesariamente del discurso propiamente, sino más bien tienen que ver con lo performático. Es decir, con la presentación del objeto de estudio. En el caso de Sérvulo, aplica cuando hablamos de la memoria en Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en el sentido en el que en el objeto estético se encuentra imbuido el contexto histórico. Y el *actio* se encuentra presente cuando hablamos de que el pintor presentaba sus obras performáticamente. Porque la retórica de Sérvulo no solamente es textual (*intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*), es decir, no está encerrada únicamente en su pintura, sino también en el medio que él creaba para que sea una comunicación retórica. En este caso el *actio* aplicaba a su manera de producir sus obras, que era un acto metatextual, pero que estaba intrínsecamente relacionado con su producción artística.

Cuando se habla del *elocutio*, se refiere al nivel del lenguaje propiamente dicho. La *dispositio* tiene que ver con el orden en que se presentan los elementos del lenguaje. En el caso de la pintura tiene que ver con la presencia de los elementos y su distribución, es decir con la composición. La *inventio* se relaciona con el tema elegido y la *intellectio* tiene que ver con el conjunto de elementos que tiene el autor en su interior y del cual extrae el tema. Para entender la *intellectio* de Sérvulo, se debe intentar configurar su contexto histórico, cultural, sus poemas y sus entrevistas. Es decir, entender todo el panorama de su pensamiento. Entender que, en su última etapa, él selecciona de ese panorama ciertas temáticas, en este caso, las dedicadas a los íconos religiosos criollos. Entonces, se puede entender la *intellectio* como el componente total del interior del autor y del cual este extrae, por medio de la *inventio*, el tema para ciertas obras



pertenecientes a cierto periodo. A su vez también se entiende dentro de la *intellectio* a ciertos temas o conocimientos que han sido rechazados, por la *inventio*, en favor de otros para su representación.

Sérvulo tenía un problema con el Abstraccionismo porque él proponía un arte expresionista que no necesariamente era de vanguardia como lo era el arte abstracto. Sérvulo a lo largo de sus entrevistas atacaba al arte abstracto por considerarlo una moda a la que los artistas se adscribían sin tener una sólida base técnica (Gutiérrez 1951: 338). Sus obras de la última etapa no tienen, en un principio, rasgos abstractos. Sin embargo, en su *intellectio* está el Abstraccionismo en contraposición a su propuesta. En el panorama de su pensamiento, estaba el expresionismo como base, pero también la vanguardia del Abstraccionismo. En sus obras de los íconos religiosos criollos, el opta por una posición, la cual plasma en su obra. Sin embargo, los cristos de sus años finales dejan salir este producto del *intellectio* que no había sido elegido anteriormente por la *inventio* (fig. 4).

A través de las entrevistas que Sérvulo realizó, se puede llegar a esclarecer su posición frente al arte abstracto. Y se podría decir que si bien Sérvulo apoyaba a las manifestaciones del arte en general estaba en contra de las etiquetas y subdivisiones de este por considerarlas innecesarias (Gutiérrez 1951: 338). Entonces Sérvulo decía estar en contra de los abstractos, pero al final algo de abstracto tuvo su obra. En su *intellectio* estaba la presencia de lo abstracto, pero en la práctica pictórica “aparece” negada. Así muchas veces se hace referencia a lo que el pintor dijo sobre el arte o su propia obra, es decir, su poética; pero se analiza lo que el artista desdice en la *praxis* creativa, o sea, en la obra misma. La obra en muchos casos desdice lo que el pintor dice con escritos o palabras. Eso quiere decir que en las operaciones retóricas que denominamos *intellectio*

y *elocutio* existen conflictos. Retóricamente, este fenómeno tiene un nombre que es el de antonimia o la relación de oposición entre los significados. O sea, podemos decir que en la *intellectio* de Sérvulo había un esquema antonímico de pensamiento donde los campos retóricos del Abstraccionismo y el de su propia estética, entre lo que rechazaba y lo que el proponía, estaban en una relación antónimica. Por otro lado, su obra pictórica no obedece esta antonimia, ya que la *inventio* solo elige el conocimiento que tiene de su propia estética icónica religiosa criolla, la cual queda plasmada gracias a la *elocutio* en una obra de estilo propio.

La *intellectio* antonímica de Sérvulo nos permite destacar la diferencia que existe entre el expresionismo europeo (alemán) y el expresionismo que este propone. Hay una diferencia entre cómo utilizaban la metáfora los primeros expresionistas y cómo la utilizaba Sérvulo obedeciendo a ciertas peculiaridades o diferencias culturales. Él conoce una corriente estética extranjera, pero solo para distanciarse de ella. O sea, hay una distancia entre lo que proponía el expresionismo alemán y lo propuesto por Sérvulo. En este sentido no se puede decir que era un expresionista completo, en el sentido en que se le puede vincular directamente a la corriente alemana de inicios del siglo XX. Por el contrario, se puede afirmar que el pintor iqueño era expresionista en el sentido de que su pintura estaba dotada de rasgos particulares provenientes de sus rasgos culturales particulares que subyacían a la ejecución plástica del retrato. En este sentido Sérvulo jamás bebió directamente del expresionismo alemán, aunque se pueden hallar en la pintura de su última etapa ciertos elementos sintéticos de la imagen relacionados a los primeros años de las corrientes alemanas de *Die Brücke* y *Der blaue Reiter*. Sin embargo, su expresionismo corresponde más con el sentir particular de un artista toma elemento de esta corriente dentro de un contexto histórico (fines de los 50) a través de una sensibilidad particular. En este sentido, Sérvulo es expresionista. Es por ello que

Sérvulo no puede ser suscrito a ninguna vanguardia en particular, tanto por lo que él expresaba textualmente acerca de la universalidad del arte como por la naturaleza de su pintura: “también quiero decirle que la pintura tiene que ser Universal ante todo. No se le puede ni se le debe encajonar en países ni en razas” (Gutiérrez 1952: 340). Con la única vanguardia que se le puede contrastar directamente —y de manera antitética— es con la corriente abstracta con la que coexistió. En este sentido el arte de Sérvulo fue un arte de características particulares que se mantuvo de manera aislada en medio de la corriente en boga del Abstraccionismo y fue una producción que no bebió directamente de ninguna vanguardia o fuente reconocible, sino que fue producto del sincretismo tras el transcurrir de sus diversas etapas artísticas. De la misma manera, su arte tampoco configuró un nuevo movimiento ni dejó seguidores de su pintura, solo admiradores de ella. En este caso Sérvulo reunió en sus obras finales una serie de influencias como la restauración de obras, el arte europeo, la academia figurativa, el expresionismo figurativo, el Abstraccionismo y, finalmente, la idiosincrasia criolla limeña y provinciana.

Es un diálogo no fusionado desde que el punto de vista inicial de las propuestas pictóricas particulares, tanto de Santa Rosa como del Señor de Luren. Sin embargo, se vuelve fusionado en un segundo nivel cuando él equipara las dos figuras religiosas y las pone a la par dentro de un mismo contexto capitalino. Así trae al Señor de Luren —no fusionado— para que coexista con Santa Rosa —fusionada en parte— y que ambos se conviertan en un paradigma fusionado para reconfigurar el criollismo. No hay una intención explícita por parte del pintor, pero es un aporte que se da a partir de la exposición de la obra de su etapa final. Ahí sí hay un diálogo fusionante entre Santa Rosa y el Señor de Luren como una unidad de figuras religiosas que vienen a revitalizar la fe y la idiosincrasia de los criollos. En resumen, la unidad que propone Sérvulo es una

unidad que encierra otras unidades. Es decir, no es la fusión propiamente dicha entre lo criollo limeño de Santa Rosa y lo criollo iqueño del Señor de Luren un fenómeno en que ambos se mezclan, sino que en toda fusión siempre va a haber un elemento dominante. Esta es una crítica que se le hace al sincretismo y a la transculturización. Más bien en este querer equiparar o querer unir lo que hace Sérvulo se diferencia de una manera muy clara lo que es Santa Rosa y lo que es el Señor de Luren. Como no sucede en la fusión sincrética propiamente dicha.

En este caso cada uno conserva sus elementos característicos, pero dentro de una unidad que es la llamada etapa icónica y final de Sérvulo en donde hay equiparación por número, por estilo, por calidad, por estética y por recursos retóricos. Así ambos son unidades, pero al mismo tiempo son parte de una unidad más amplia. O sea, no hablamos de una fusión sino más bien de una unidad formada por unidades que se alimentan y se complementan, pero que cada una conserva un lugar. Esta es una propuesta dialógica, porque hay un diálogo ahí aunque no sea fusionante. Todo eso que estamos analizando tiene que ver con el tratar de entender el *intellectio* del autor. Su universo retórico y al mismo tiempo estamos tratando de entender su *inventio* y su *dispositio*.

En resumen, la *intellectio* de Sérvulo tiene todo el conocimiento absorbido por él (así lo exteriorice o no). Su *inventio* selecciona para ser exteriorizado los dos íconos religiosos criollos por sobre cualquier otro motivo para su última etapa. También, ubica referentes alrededor de la obra misma y es a partir de ellos que esta se entiende. Por ejemplo, que se hayan hecho lecturas historiográficas sobre la relación entre Santa Rosa y Doris Gibson en la obra de Sérvulo, responde a una decisión explícita del pintor de presentarla así más que a una interpretación arbitraria. Todo esto ha sido realizado por la *inventio*

del pintor. Sérvulo quiso que su obra sea interpretada así porque el mismo dio los referentes y las claves para establecer determinada lectura de su obra. Mediante la retórica se pueden relacionar las diferentes aristas que componen tanto al artista como a su obra. Por eso, es una herramienta de gran apoyo, sobre todo para esta investigación que es de carácter contextual. La retórica nos permite dar un marco analítico a la última etapa de Sérvulo.

El *intellectio* del autor se construye gracias a que en el mundo en el cual se sitúa —en el contexto de Sérvulo, la década del 50— había unos campos retóricos conformados por hechos retóricos. Estos eran: obras y discursos que constituyen elementos en el cual él construye su *intellectio*. En el caso del pintor iqueño en particular estaba el campo retórico, de la vanguardia en general y de manera más particular el Abstraccionismo. Dentro de estos campos retóricos había hechos retóricos. Estos son productos como discursos, obras, poemas, literatura, pintura, testimonios, artículos periodísticos, etc. Entonces, cada campo retórico está formado por hechos retóricos. Estos constituyen la *intellectio* del autor en la medida en que el contacto que tiene el autor con estos elementos va a constituir su *intellectio*. Asimismo, hay campos retóricos que evidentemente él desconoce, categorías ajenas a su interés o su entorno inmediato. En el caso de Sérvulo, el campo retórico de las corrientes artísticas, a pesar de su cercanía, no le era muy afín porque estas le generaban desdén y establecía que el arte era esencialmente uno (Gutiérrez 1951: 338). Sin embargo, para él eran afines a sus intereses el campo retórico de la poesía, del arte en general, de la bohemia, el humanismo y de la pintura. Entre estos los campos retóricos, quizás el más atípico, pero que era parte integral de su *intellectio*, era el de la política en el sentido de sus relaciones sociales. Como ya se ha podido apreciar, el constructo que desarrolló a partir de estas le permitió que su arte sea creado y circule libremente en base a estas relaciones

con personajes importantes y poderosos de la sociedad limeña de aquel entonces (D'Onofrio, Thorndike, Panizo Soler, Leistenschneider, Orejuela, Moncloa, etc.). Su *intellectio*, en este sentido, estaba involucrado con un campo retórico que se podría llamar de relaciones políticas con las élites y la gente que lo rodea. Este campo retórico tiene que ver con su obra en el sentido en que la *intellectio* —el conocimiento— de este grupo humano y campo retórico a la vez, motiva a que Sérvulo elabore unas obras que se relacionan con elementos ideológicos de este ámbito. Era un grupo que le permitía generar una estética performática en torno a la creación de sus obras, la cual cobra valor como acto performático que le permite generar un aura del artista como tal. Esto le otorga un valor añadido a su obra al ser él quien la ha hecho en estas condiciones específicas y que han sido generadas por su adhesión a este campo retórico. Todo ello comienza en la *intellectio* y termina por trasladarse hasta su *elocutio*. Se puede decir que este campo retórico, al permitirle este estilo de vida, aumentaba su motivación para pintar, ya que podía hacerlo en sus propios términos tal como él lo deseaba sin estar sujeto a condicionamientos de ningún tipo.

Las motivaciones en el caso de Sérvulo pasaban por la solidez económica, la tranquilidad con la que podía pintar y la estética libre que podía ejercer a través de su pintura. Los campos retóricos con los cuales Sérvulo tiene contacto y van a alimentar su *intellectio* —su procedimiento y su manera de estructurar su pensamiento y por ende su obra— tiene que ver mucho con este arte vitalista que viene de la vanguardia donde se resalta al artista marginal que se divorcia del mundo y que se entrega a su arte totalmente. También, influyen en su obra el campo retórico de los literatos y la poesía que tenía relación con esta postura contestataria de los desplazados sociales en la Lima creciente de los 50. Es así que la influencia de este campo retórico le ayudó a formar esta idea del artista vital de estirpe romántica que únicamente vive para pintar a



expensas de todo lo demás, posición que mantenía, aparentemente al menos, porque nunca pasó penurias económicas, pero sí ponía constantemente en riesgo tanto su integridad física como económica. Por otro lado, tenía el sustento de su sólida formación pictórica a lo largo de los años, la cual se inició en el seno familiar. Esta vivencia forma parte del campo retórico de la restauración —y la pintura. También el campo retórico del boxeo le dio temple y tenacidad para llevar a cabo su arriesgado estilo de vida. Esto le daba la confianza y la base para vivir en un aparente estado de precariedad constante, lo que no hacía sino alimentar su relación con sus comandantes de la élite limeña de los 50. Dicho de otro modo, este estilo de vida bohemio no solo le representaba únicamente una forma de ganarse un sustento, sino también de ganar su propio ser en el proceso de creación estética.

### **3.1.3. Análisis retórico-estilístico aplicado a la obra final de Sérvulo**

En primer lugar, se hace necesario realizar un análisis general del corpus. Si analizamos las doce imágenes (seis de Santa Rosa y seis del Señor de Luren) se puede apreciar que todas están elaboradas con el campo figurativo de la sinécdoque, ya que aparece solamente el busto de los personajes. Sérvulo no ha querido reflejar el resto de su cuerpo. Esta recurrencia hace necesario saber el por qué ha utilizado esta figura retórica. Es un fenómeno que es similar en todas las figuras del corpus, tanto las de Santa Rosa de Lima como las del Señor de Luren. Es decir, el pintor ha aplicado un proceso sinecdótico a todo el corpus de su etapa final. Esto se debe a que el referente original para su primer cuadro relacionado a los íconos criollos —la *Santa Rosa de Lima* de 1948— es un fiel reflejo compositivo del retrato original de la santa realizado por Medoro inmediatamente posterior a su muerte. Es por ello que desde ese entonces

Sérvulo se decanta por este encuadre que le otorga la figura retórica de la sinécdoque a todos sus cuadros. Las representaciones tradicionales de Cristo tienden a representarlo más de cuerpo entero, pero Sérvulo también le aplica este tratamiento compositivo del encuadre de retrato a su primer *Señor de Luren* de 1957 y lo seguiría aplicando a todos sus cuadros relacionados a Cristo desde ese entonces. En resumen, se puede considerar que Sérvulo no se quiere alejar tanto del estilo tradicional de representación de los íconos criollos pero no para mantener y continuar la tradición —sino los hubiera pintado de manera más verista— sino más bien para contradecirlos.

En segundo lugar realizaremos un análisis general de la obra dedicada a Santa Rosa de Lima que Sérvulo realizó utilizando el mismo marco conceptual de la tradición, pero cambiando deliberadamente su *elocutio*. Angelino Medoro en el cuadro original de Santa Rosa utiliza una sinécdoque al elegir representarla de busto. Sérvulo de igual manera también utiliza una sinécdoque al elegir dicha parte de su cuerpo para ser representada. Sérvulo así mantiene un elemento en común con la representación clásica de Santa Rosa de manera evidente. Los colores rojo, negro y blanco serán una constante en cuatro de los seis cuadros del pintor iqueño. Su presencia destacará en todos los cuadros salvo en los de 1955 y 1961. En estos dos cuadros predominan por el contrario tonos azules y rojos pintados más con trazos que con manchas de color sobre el fondo del lienzo que se deja ver más que en las otras entregas. En este sentido se da una relación de antítesis entre ambos subgrupos. En cuanto a los cuatro relacionados se da un campo figural de repetición. El rojo se relaciona directamente con Santa Rosa en alusión directa a la rosa y a la sangre que evidencia el sufrimiento, la pasión y el sacrificio de Cristo, el cual fuera la primera advocación de la santa para reflejar su santidad. El blanco y negro tiene que ver con su filiación dominica, aunque el rojo tiende a invadir el hábito. De igual manera el blanco y rojo representan a la nación ya

que son los colores representativos del Perú, haciendo énfasis en el carácter nacional y criollo de la santa. La distribución de los colores se hace también según la bandera: rojo, blanco y rojo en segmentos rectangulares y verticales. Toda interpretación de color tiene que ver con el campo figurativo de la metonimia. La metonimia es el campo figural que nos permite hacer la simbolización de colores: rojo-pasión, blanco-paz, negro-pecado. Todo eso tiene que ver con un proceso metonímico de simbolización. Dicho símbolo se encuentra dentro del campo figurativo de la metonimia.

A continuación exploraremos la relación retórica-estilística en las obras particulares de Sérvulo dedicadas a la santa criolla. La *Santa Rosa de Lima* de 1948 es el primer cuadro de Sérvulo dedicado a la santa criolla. A nivel metafórico, es relevante porque es el primer cuadro en el que se nos presenta la idea de que Doris Gibson es Santa Rosa de Lima y viceversa. Es una propuesta figurativa en la cual el *intellectio* de Sérvulo ha dispuesto este *inventio* compuesto para representar a dos mujeres en una. En ese sentido este cuadro es importante porque es la pintura menos abstraída y con menos licencias en la que se muestra dicha metáfora. Es por ello que sirve como un claro punto de partida en esta intencionalidad del pintor ya que los rasgos de ambos personajes están más claramente definidos que en cualquier otra obra posterior. A nivel metonímico, guardan relación en su rol de mujeres paradigmáticas, cada una de su tiempo. Ambas con rasgos humanistas y de carácter humilde y generoso. Como sinécdoque el cuadro presenta por primera vez la composición de busto que quedará como elemento distintivo de los cuadros dedicados a sus íconos criollos; pero, también, la relación entre ambas guarda matices de antítesis. Un elemento elíptico en este primer cuadro en que se fusionan ambas figuras —de Doris Gibson y Santa Rosa— es la ausencia del rostro y de actitudes de la santa criolla. En todo caso, esta figura retórica evidencia a quién representa realmente Sérvulo: si a Santa Rosa o a Doris Gibson. Parece ser Doris Gibson porque

todos los rasgos personales son de ella. En este sentido la elipsis nos demuestra que no está presente el rostro ni los rasgos de Santa Rosa de Lima. Es así que el cuadro termina evidenciando una Doris Gibson que está vestida como Santa Rosa de Lima más que una real fusión entre ambas a nivel de rasgos y expresiones humanas.

La *Santa Rosa de Lima* de 1955 de Sérvulo Gutiérrez termina de establecer metafóricamente que para Sérvulo Santa Rosa es Doris Gibson al dejar el rostro de Doris Gibson como la parte más clara del cuadro y más bien desdibujar el velo y las guirnaldas de rosas y convertirlas en una profusión de líneas convulsas que escasamente parecen mantener su forma. Incluso esta forma de presentar estos elementos ya es una sinécdoque porque nos remite únicamente a partes de elementos distintivos de la santa para referirnos a ellos. En este caso la antítesis se presenta a través de los colores: el entorno y las flores presentan colores de la gama análoga de los azules que contrastan con la intensidad del rojo del cuadro anterior. La elipsis se da en que el velo parece casi haber sido obviado en su constitución. El aspecto de repetición se ve denotado en el cromatismo en donde los azules invaden profusamente el cuello, el rostro, el velo y las rosas. También la representación metafórica que hace del velo lo convierte en cabello, rasgo que mantendrá en sus siguientes entregas dedicadas a la sana.

Esta obra guarda una relación de repetición con su *Señor de Luren* de 1957. Al igual que con su cuadro del *Señor de Luren* de 1957 este es un segundo ensayo más personalizado de su recreación de los íconos criollos. Tanto para la santa como para el Cristo Sérvulo, hizo un primer cuadro eminentemente formal, pero con toques del artista. En sus segundas entregas, Sérvulo los dota de una animosidad y expresividad sin precedentes, pero que tampoco repetiría. En la tercera entrega de ambos íconos criollos es que Sérvulo logra equilibrar el contenido de lo que desea expresar y logra sus

versiones capitales y más sobrias de sus íconos criollos. Con este hecho demuestra que hay un fenómeno de elipsis en donde se obvia la representación seria para dotarla de rasgos casuales y joviales que contrastan con el hieratismo y la sacralidad de la representación de los íconos religiosos tradicionales revelando también rasgos de antítesis en este sentido.

En la *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958 Sérvulo transforma el rostro de Doris Gibson en una máscara mortuoria aplicando una relación metafórica. También, se puede apreciar una antítesis de colores con una gran presencia de la relación antitética blanco-negro, seguida de la otra relación entre colores opuestos —según el círculo cromático— como lo son el verde y el rojo. El rojo blanco y negro también son los colores característicos de la santa desde su retrato mortuorio evidenciando una relación retórica cromática de metonimia. Por último, el rojo y blanco también se relacionan con el concepto de lo peruano ya que son los colores base de la bandera nacional evidenciando otra relación metonímica. Y la presencia de lo peruano en su obra también se puede leer de manera antonímica considerando la oposición provincia-capital. Este cuadro representa la unión de la divinidad y de las mujeres presentes a lo largo de la vida del pintor a través de una unidad expresiva de carácter sinecdótico en donde una figura femenina representa a muchas.

Este cuadro guarda equilibrio con respecto al Señor de Luren sobre chimenea. Son dos piezas principales y casi equivalentes en el sentido de que son las abanderadas de una nueva época pictórica de Sérvulo y llevan la impronta de lo que será su pintura en sus años finales. Así hay una relación de metonimia entre estos dos cuadros así como de oposición cromática: este es negro sobre fondo claro mientras que la Santa Rosa presenta un contraste cromático inverso generando una antítesis. Su naturaleza de

cuadro realizado contrasta con el repentismo de sus otras obras realizadas en el Karamanduka de manera antitética: “El tema de Santa Rosa va madurando en el marco de esta efervescencia festiva y costumbrista. Algunas imágenes fueron elaboradas in situ, sobre menús del Karamanduka, y denotan la misma prisa caligráfica de sus retratos instantáneos. Sus versiones al óleo, en cambio, adoptan por lo general un tono intimista e introspectivo que parece ir a contracorriente del estereotipo limeñista y del medio en el cual se gestan” (Wuffarden 1998: 53).

En el cuadro de *Santa Rosa de Lima* de 1959, ya queda establecido de manera metafórica que el cabello de Santa Rosa es a su vez el velo. Fenómeno que se inició de manera más explícita en el cuadro anterior dedicado a la santa criolla y que en este no es tan evidente visualmente pero que también guarda una relación metonímica con dicho cuadro anterior. De manera sinecdótica en este cuadro, se escogen los rasgos mínimos representativos de Doris para establecer el rostro más sintético realizado en los cuadros dedicados a la santa criolla. Su cromatismo tiene una relación de contigüidad metonímica con el cuadro de *Santa Rosa de Lima* de 1948. Los rasgos también conservan la rigidez propuesta por el cuadro de *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958.

Los contrastes entre las manchas negras de los flancos y el blanco puro del rostro producen también una antítesis. A nivel de elipsis se puede decir que Sérvulo está dejando de lado cualquier vestigio de representación formal de Santa Rosa de Lima, al elegir plasmar de forma libre tanto la guirnalda de rosas como el velo y el rostro de la santa. A nivel de repetición, destaca la excesiva profusión de rosas que componen la guirnalda distanciándola de su forma original y extendiendo su esta hasta parecer una corona que cubre toda la cabeza. Este cuadro está hecho sobre la misma base iconográfica de la *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958, pero haciendo nuevas



propuestas de síntesis e incorporando nuevas formas que engloben y resuman los rasgos más representativos tanto de Santa Rosa de Lima como de Doris Gibson guardando una relación de metonimia entre sí. Este cuadro sirve como punto de partida para el inicio de la nueva configuración que hace Sérvulo de la santa a partir de la reinterpretación definitiva del cuadro de 1958. Se extiende así la metonimia hasta el final de la producción de cuadros de la santa por parte de Sérvulo, pero a partir de la metáfora que presenta este cuadro de que las guirnalda son manchas rojas, la cara de la santa es la máscara de Doris Gibson y su pelo representa el velo.

La *Santa Rosa de Lima* de 1960 define como metáfora el color rojo como parte integral del rostro que se asemeja más a la sangre. El mismo color rojo funciona como una metonimia en relación al dolor y al sufrimiento. Entre la expresividad del rostro que presenta una sonrisa a medias y la profusión del rojo que representa la sangre se crea también una relación de antítesis entre realidad y expresión. Los ojos demuestran una elipsis al obviar sus rasgos más básicos y remitirlos a dos manchas negras que se asemejan a cuencas vacías. En cuanto al cabello, el rojo de la parte inferior contrasta con el negro base del cabello generando así una antítesis cromática. Se reconoce que es Santa Rosa por las volutas que cubren su cabello y representan Rosas de manera impresionista y evidenciando una metonimia con las volutas ya establecidas como guirnalda en cuadros anteriores. La pintura se enmarca en el penúltimo año de su vida y de su etapa icónica. Esta pintura forma parte de la secuencialización de las máscaras de Sérvulo originada en 1958 con la *Santa Rosa del Karamanduka*, continuando con la *Santa Rosa de Lima* de 1959, con este cuadro propiamente dicho y que terminaría en su *Santa Rosa de Lima* de 1960 evidenciando una metonimia en este conjunto. Este cuadro corresponde con la evolución definitiva y final de la síntesis estrictamente figurativa de la santa presentando una sinécdoque en este sentido. Además, también funciona de

manera antitética con el cuadro de *Santa Rosa de Lima* de 1961 que ya sería una exploración más orientada hacia la abstracción de la figura. Esta obra funciona como continuación y énfasis de la obra anterior de la santa de 1959. En ese sentido continúa aportando de manera metonímica a las representaciones de la santa tras el duro golpe que recibió su fe el año anterior con la cancelación definitiva del proyecto de la basílica dedicada a la santa. Este es un cuadro que destaca como una antítesis en un contexto artístico en donde la abstracción imperaba y el arte peruano no se decantaba por ningún tipo de representación rosista.

La *Santa Rosa de Lima* de 1961 establece de manera metafórica que Santa Rosa de Lima es una mujer pícara y coqueta a través de la evidente expresividad del rostro que la aleja tanto de Santa Rosa de Lima como de Doris Gibson. A nivel de metonimia guarda relación con los demás cuadros dedicados a la santa en la composición del busto, pero presenta una antítesis tanto con sus propios cuadros como con los cuadros de representaciones formales de la santa en busto al hacer un giro ligero de la cabeza hacia la izquierda del cuadro. El rostro está representado únicamente por la mitad de este al estar la otra mitad tapada por el cabello evidenciando una sinécdoque. Lo que se presenta como una elipsis es el color de las guirnaldas que deja de ser rojo para ser presentado deliberadamente como verde. Hay una repetición constante de los colores rojo y azul —en algunos casos llegando a fusionarse en violeta— que demarca el borde la imagen fusionando el rostro con el velo-pelo. El ojo derecho no está dibujado y la figura únicamente posee el ojo izquierdo. El área donde debería estar el ojo faltante no está cubierta y se aprecia únicamente el lienzo vacío y la mejilla está cubierta por una escasa pincelada del rojo base de la frente presentando una elipsis. Este conjunto de volutas ocupa casi toda la parte superior del cuadro y rodean toda la cabeza provocando una repetición. El fondo está limpio y no hay mayor tonalidad que lo complete que la

del blanco del propio lienzo creando una antítesis con la figura en sí. La pintura presenta su más arriesgada metáfora de la santa limeña. Este cuadro también demuestra los rasgos de abstracción con los que Sérvulo dotó a sus obras durante los últimos años de su vida y que su *intellectio* no pudo ocultar a su *elocutio* estableciendo la antítesis definitiva en relación a todos sus cuadros anteriores dedicados a la santa criolla. Es así que, en su última *Santa Rosa de Lima* de 1961, Sérvulo se libera aún más y explora nuevos gestos y colores ajenos al referente y a sus propios planteamientos anteriores llevando la síntesis —y la elipsis— a su máxima expresión y dándole características de isotipo.

A continuación haremos un análisis general de la obra del Señor de Luren. Se puede decir que los cuadros de Sérvulo dedicados al Señor de Luren presentan un cuadro de busto que es atípico para las representaciones de Cristo en general en donde se prefiere usualmente representarlo de cuerpo entero. En este sentido Sérvulo aporta una nueva metáfora al presentar una serie de cuadros en busto del Señor de Luren. Las potencias flamígeras también son un rasgo característico y distintivo de su Señor de Luren y aportan a la creación de la metáfora de que este Señor de Luren es efectivamente Cristo. Esta serie de cuadros guarda una relación de metonimia al presentarnos a un Cristo sufriente, pero que no se sabe si está crucificado o no, debido a la composición cerrada en la que se manifiesta. Estas representaciones van creando un paradigma de representación de manera progresiva salvo el primer *Señor de Luren* de 1957 y el último de 1960 que contrastan grandemente con el estilo figurativo expresivo desarrollado por Sérvulo. El de 1957 es una versión caricaturizada del Cristo queño mientras que el de 1960 es una representación casi abstracta con pocas líneas blancas formando la figura sobre un fondo oscuro creando así dentro de la serie una antítesis en el estilo de la representación. Dentro de la misma serie se ve como progresivamente el cabello del

Señor de Luren se va expandiendo hasta envolver completamente al Cristo y pasar a formar parte de su pecho. Es así como este va desapareciendo y a través de una relación sinecdótica se termina por entender a partir del segundo *Señor de Luren* de 1959 que el cabello del cristo representa parte de su pecho también. De esta forma el resto del cuerpo también termina por ser obviado en un ejemplo de elipsis. Finalmente, a pesar de los cambios estilísticos durante la etapa icónica en la representación del Señor de Luren, el cabello y barba de color negro será un elemento constitutivo general a la serie que se mantendrá como un elemento repetitivo en todos los cuadros. De igual manera, lo harán la corona de espinas y las potencias, aunque estas sí cambiarán su estilo acorde al cuadro la mayoría de las veces.

Para cerrar el análisis exploraremos de manera particular las referencias retórico-estilísticas en el corpus dedicado al Señor de Luren. El *Señor de Luren* de 1957 es el primer cristo de Sérvulo. En este sentido es una metáfora del estilo de representación futuro de los posteriores señores de Luren. En él se presentan por primera vez las potencias y el encuadre en busto del retrato, así como una paleta de colores reducida. También presenta en el rostro unos tonos rojos a manera de sangre en una relación de metonimia. También cuenta con fuertes tonos en amarillo que se asemejan a rayos que salen de las potencias alrededor de su cabeza como una sinécdoque de su divinidad. Los rasgos y la expresión facial de este cuadro son los más antitéticos en relación a toda la serie, ya que presenta al Señor de Luren menos formal. Dentro de la categoría de elipsis se ha decidido únicamente representar la cabeza del cristo e incluso su pelo es relativamente corto y no llega a conformar un cuerpo para el cristo dejándolo sólo como una cabeza flotante. Al ser el primer cuadro del Señor de Luren, Sérvulo se toma más licencias en relación al modelo existente y a sus propios cuadros futuros del mismo tema. Los colores resaltan como elementos de repetición ya que abarcan diversas zonas

del cuadro. El rojo abarca una potencia, el rostro y una parte lateral de la cabeza al lado izquierdo del cuadro. También el amarillo aparece en la parte izquierda del cuadro en donde representa nada en particular sino se repite de forma aleatoria con el rojo. Asimismo, hay una elipsis en la omisión de la corona de espina como tal, ya que está hecha de un color negro puro al igual que el cabello y no logra distinguirse uno del otro. Las potencias son rayos de luz que nacen de la cabeza de Cristo y representan la luz del mundo que estaba representada por el Cristo. De la misma manera, refleja las tres propiedades del alma: entendimiento, voluntad y memoria funcionando como una metonimia.

El *Señor de Luren sobre chimenea* de 1958 es un cristo monocromo que metafóricamente es el cristo más sintético y servirá como pauta estructural para los futuros Señores de Luren. A nivel de metonimia, guarda relación con el manto de Turín considerado la primera representación de Cristo sobre un pedazo de tela. A nivel sinecdótico, su pelo envuelve toda el área del pecho. La figura está contenida en un pedazo de chimenea extraído de una pared, siendo una sinécdoque al ser parte de la casa. Presenta una antítesis al contrastar los dos colores que la componen: el de la pared y el del carbón con que se realizó. Demuestra antítesis al oponerse a los demás cuadros del Señor de Luren que sí fueron realizados sobre lienzo. Antitéticamente contrasta con el primer *Señor de Luren* de 1957 siendo este el segundo cristo realizado tras este. Esta obra representa tanto las características performativas e inmediateistas de la obra de Sérvulo (sustrato improvisado, material improvisado y realización repentista), como la estructura base de la que se desprenderán sus futuros Señores de Luren. Resalta como un ejemplo del *actio* de Sérvulo como un añadido a su *elocutio*. En este sentido —así como por el hecho de haber sido pintado con materiales precarios— este cuadro resulta metafórico, ya que el pintor a partir de este cuadro establece esta condición de pintar

como un *modus operandi* generalizado en su última etapa relacionando al Señor de Luren con la precariedad ejecutora. El cuadro presenta una metonimia al ser este el único de los cuadros de Sérvulo dedicados al Cristo que presenta el Sagrado Corazón de Jesús que representa al corazón de Cristo como fuente de amor divino. Poco antes de este cuadro Sérvulo realizaría su Homenaje a Rouault el mismo año de 1958 en el cual prefiguraría un esquema estructural básico y daría preferencia al dominio de la línea sobre el color. Este cuadro intermedio tiende un puente de manera metonímica entre el arte de Rouault y de Sérvulo y nos permite conocer su proceso creativo sintético a través de la revelación de la estructura de la figura.

El *Señor de Luren* de 1959 es el cuadro del cristo iqueño más figurativo que realizara Sérvulo. Sin embargo, el fondo es rojo en una metonimia del sufrimiento del Señor de Luren que también presenta una profusión de sangre corriendo por su rostro. También, establece sus potencias de manera más definida y están realizados con unos trazos blancos y enérgicos que hacen una metáfora del fuego divino que estas representan. La corona funciona como elipsis más por su ausencia que por su presencia porque está apenas esbozada por pequeños trazos blancos en paralelo sobre la frente del cristo pero es la sangre la que les da su real presencia. La sinécdoque está representada por parte del pecho que se asoma por la parte inferior del cuadro siendo esta la primera representación real del cuerpo de Cristo realizada por Sérvulo. Este cuadro guarda una relación de repetición con el otro Señor de Luren realizado el mismo año. Son cuadros casi idénticos salvo algunas variables estilísticas. El pecho que asoma por debajo de la barba contrasta grandemente con esta. No muestra un diseño anatómico acorde a la estructura humana. Más bien es un conjunto de tonos en forma de una base triangular que sirven como sostén. Esta intenta asemejar una carnación con un tono base compuesto de marrones claros, cremas y ocre con ciertas manchas de color marrón



oscuro. En la parte central, estos tonos forman un conjunto más uniforme con ligeros contrastes, pero a sus extremos abundan los contrastes con la inclusión de tonalidades blancas y negras así como la presencia de algunos pequeños trazos de rojo intenso. Es así que el pecho finalmente es más una metonimia con un cuerpo real que la representación figurativa de uno. Se convierte en la versión figurativa definitiva del Señor de Luren planteando una nueva metáfora en su representación. Este cuadro vendría a ser la representación formal del arquetipo tan buscado por el pintor en años anteriores.

Este *Señor de Luren* de 1959 es la versión del cuadro anterior realizada específicamente por Sérvulo para su amigo Augusto Thorndike. La relación de contigüidad que guarda este cuadro es con el cuadro anterior haciéndolo parte de una metonimia en este sentido. La sinécdoque está representada por los breves tonos encarnados en la parte inferior del cuadro que remiten a un pecho en franca desaparición. Los colores del cuadro forman contrastes entre el blanco, el rojo y el negro que se relacionan como una antítesis entre sí. La repetición se da en este cuadro al ser una copia del cuadro anterior y la elipsis se da en la corona de espinas casi ausente que contrasta con el diseño elaborado del resto de la figura. Las cejas, las pestañas y la sombra de la nariz están realizadas con un tono negro intenso y parejo aunque en los bordes se torna grisáceo evidenciando un mínimo de volumen. Los labios están realizados igualmente con un tono gris afectado al rosa y con detalles de violeta. Contrastan a manera de antítesis con el negro del bigote del personaje y con el rojo intenso de las manchas que cubren tanto los labios como el bigote y la profusa barba negra en forma de punta que baja a lo largo del cuello. Este cuadro es una evolución del anterior, no sólo a nivel esquemático, organizacional y sintético sino también a nivel semántico. Este Señor de Luren pierde el volumen de la barba y parte del pecho para dar un énfasis mayor en el rostro, el cual también gana en

expresividad. En contraste al anterior, sí presenta mayor volumen en el rostro a través de una pequeña cantidad de tonos intermedios basados en grises y violetas. Es decir, Sérvulo utiliza la barba y el pelo como marco para el centro del rostro, el cual comunica gran parte del dramatismo y sufrimiento del Señor de Luren, aunque el elemento común a ambos es la base conceptual en la que sigue primando la expresividad a través del color y la línea en un continuo tránsito evolutivo de su expresividad figurativa justificando la metonimia entre ambos cuadros.

El *Señor de Luren* de 1960 presenta la metáfora de que el pelo y el cuerpo del Señor de Luren son eminentemente azules y quedan establecidos como tales arbitrariamente, hecho inédito en los cristos de Sérvulo hasta ese momento. La metonimia se da en la sangre que corre de su frente que es el único elemento que lo relaciona claramente con los cristos anteriores. Las potencias están casi desaparecidas en este cuadro y apenas se esbozan como textura blanca sobre un fondo plano blanco haciendo una antítesis con las potencias de los cuadros anteriores, asimismo, el hecho de que estén casi obviadas representa una elipsis. La repetición se da en las tonalidades azules que se apoderan de toda la figura. La síntesis de la figura, los colores y las formas guardan una relación metonímica que mantiene con el cuadro siguiente del Señor de Luren en el que se desdibujará la forma casi completamente. Si hay presencia de estas, será de manera esquemática y representada en delgadas líneas blancas que se delatan por su posición más que por su constitución. Sérvulo realizó múltiples y variadas representaciones del Señor de Luren. Pintó en un inicio Señores de Luren tanto eminentemente figurativos y sintéticos y realizó un tránsito hacia aquellos que eran casi abstractos y en los que apenas se aprecian los detalles del rostro. Este cuadro es el punto inicial de ese último viaje pictórico de Sérvulo hacia los rasgos abstractos por lo que el Abstraccionismo también está presente de manera obviada por negación ya desde este cuadro. Este

cuadro del Señor de Luren es el último paso de la fusión progresiva que realiza Sérvulo Gutiérrez de la barba y el pelo para convertirlos finalmente en una única área estructural en este cuadro. Proceso que realizó prácticamente en un año poniendo a este cuadro en una relación de contigüidad progresiva con los cuadros anteriores del Señor de Luren. Se trata de una síntesis que busca la irrealidad en la presencia arbitraria de los azules y la fusión de elementos.

Este *Señor de Luren* de 1960 establece la metáfora de representar las potencias como simples rayos blancos sobre fondo negro, aunque la mancha roja sobre la frente funciona como metonimia de la corona de espinas. La sinécdoque nos presenta un conjunto de rayas tupidas en la parte inferior que representan parte del cuerpo de Cristo o de su pelo que ya desde el cuadro pasado representaba el cuerpo de por sí. La antítesis en este cuadro resalta más a nivel cromático, ya que se nota una fuerte oposición de los colores rojo y azul que predominan en la obra. La elipsis queda demostrada por la ausencia del cabello, elemento tan característico de los Señores de Luren de los cuadros anteriores.

La repetición se da por la multitud de rayas blancas que componen la figura, elemento inédito en este cuadro. El tema desarrollado en la pintura es del Señor de Luren de Ica. Esta obra es la última que el pintor dedicara al Cristo iqueño. En ella se representa una síntesis lineal del Señor de Luren en la que el pintor hace énfasis en el color como medio expresivo dejando las líneas para demarcar netamente los rasgos de la figura. Así esta figura termina siendo una sinécdoque de las figuras del Señor de Luren tal y como la representó el mismo Sérvulo en sus cuadros anteriores. Mantiene una relación de metonimia al ser el punto final de una progresión evolutiva en una serie de cuadros. El único color netamente representativo es el rojo que se haya en la frente del Cristo. Este

representa la sangre que se produce por el contacto de la corona de espinas con la piel del personaje de manera metonímica, corona que se encuentra escasamente visible debido a la profusión de la sangre roja quedando como sinécdoque. En este cuadro, si bien hay un énfasis en el reduccionismo y el minimalismo, el tratamiento informal que se le da a la figura le sustrae el aire solemne del segundo Cristo de 1959 y funciona como antítesis de este. De igual manera, esta esquematización del rostro servirá como el inicio de una descomposición de los rasgos faciales de sus figuras dedicadas al Cristo presentando así una nueva y última metáfora en su representación.

Así mismo, mantenía una relación de metonimia en cuanto al formato, ya que este cuadro así como todos los demás pertenecientes al Señor y de Luren y a Santa Rosa de Lima eran de formato pequeño (aproximadamente 40 x 30 cm). Esto implicaba que la intención de Sérvulo era que estos cuadros colgasen a la manera de los cuadros tradicionales del Cristo y Santa Rosa de Lima que adornan las casas más como protección divina que como placer estético. Sin embargo si consideramos que el retrato sintético del Cristo guarda relación con la efigie que se revela en el Sudario de Turín se comprueba que este tipo de representaciones mantienen una síntesis y un estilo vigentes en el corpus devocional católico y cristiano con el cual se relaciona metonímicamente.

Los únicos trazos que se conservan para generar la figura son las líneas realizadas con espátula o con sus propias uñas raspadas sobre la base de color separando así claramente la función del pincel de la función del raspado ya involucrándose con el actio mismo. Las formas se reducen a su mínima expresión, pero contrastan con el fondo en gran medida, hablando dos lenguajes distintos pero relacionados a través de la antítesis. La teoría de la localización del Señor de Luren y la internacionalización de Santa Rosa de Lima sirve para realizar una interpretación. Este caso puede ser una relación sinecdótica

(la parte-todo) en donde Santa Rosa revela una parte de Cristo al ser su advocación inicial y el Señor de Luren refleja una parte también del Cristo al enfocarse localmente. Es una información vital para explicar la etapa icónica. El análisis en este caso tiene que ver en cómo se manifiesta el ícono en la pintura.

### **3.2. Hacia una redefinición de la producción final de Sérvulo: la etapa icónica**

Desde el inicio de este trabajo he planteado una redefinición de las etapas pictóricas de Sérvulo Gutiérrez. Dichas etapas fueron establecidas inicialmente por el crítico Juan Acha en 1961. El proponer una nueva etapa pictórica nos lleva a redefinir la cronología artística precedente en la obra de Sérvulo Gutiérrez. Es así que a partir del estudio de su obra y de su estilo realizado en el subcapítulo anterior, presento y argumento una nueva cronología para los periodos artísticos de Sérvulo Gutiérrez. Posteriormente presento dicha nueva etapa pictórica que denominamos “icónica”.

“Ajeno a los problemas teóricos y metas sociopolíticas del arte, el Perú le era entrañable de otro modo. Sus habitantes, tierra, cielos y rincones urbanos fueron el factor desencadenante de su creatividad. El valle costeño, los rostros de quienes amó y algunas imágenes caras a la devoción popular fueron los temas con los que expresó, sin retórica ni deliberación alguna, su identificación con el Perú” (Acosta 2008: 219). Así se puede resumir el sentir de Sérvulo Gutiérrez a lo largo de su etapa madura que transcurre desde 1946 a 1961. No obstante, a nivel historiográfico, las etapas pictóricas de Sérvulo empiezan antes. Acha, en el catálogo de la Exposición-Homenaje póstuma de Octubre de 1961 (Sérvulo había fallecido el 21 de julio del mismo año) intenta delinear el perfil pictórico de Sérvulo “a expensas de muy pocos cuadros a la vista y del recuerdo dejado

por obras que se suceden durante diecinueve años (1942-1961)” (Acha 1961b: 2). Acha confía en que dicho recuerdo y su impresión definida ofrezcan un apoyo suficiente para el análisis de su obra por etapas delimitadas por años. Sin embargo reconoce que “si bien esto ya nos preserva de errores garrafales, quedarán siempre muchos aspectos por aclarar y algunas dificultades por superar, pues estas principian tan luego se toma conciencia de que la obra, sobre la cual debemos reflexionar, nos es contemporánea: un punto final apenas acaba de ser trazado en forma prematura y su realización acaba de ser presenciada por todos nosotros“ (Acha 1961b: 2).

Acha acierta en perfilar rasgos generales de la pintura de Sérvulo: “nuestra inmediata realidad peruana y limeña es no sólo la deuteragonista, sino que hasta hace de protagonista algunas veces” (Acha 1961b: 2), resaltando el elemento criollo de la obra del pintor. Y también destaca la profunda relación que Sérvulo mantenía con este medio que habitaba: “Así, encontraremos el tenor temperamental de su obra como el rasgo predominante; cada trazo, cada color lleva el sello inconfundible y elocuente de un sincero estado de espíritu. No en balde Sérvulo tuvo todas las condiciones y dotes para expresarse fielmente y también expresar su contorno que él sentía y amaba como pocos.“ (Acha 1961b: 2).

Posterior a su repaso por estas características que perfilan en líneas generales el pintar de Sérvulo Gutiérrez, el crítico pasa a definir las tres etapas pictóricas de Sérvulo, que son las que han permanecido hasta el día de hoy: “El temperamento de Sérvulo, empero, fue hondamente vital, es decir, no congela la obra, sino que esta transcurre, o sea, tiene su evolución y su destino humanos; de allí la facilidad para determinar en ella tres épocas claramente definidas: la monumental, 1942-1946; la expresionista, 1946-1954; y la mística: 1955-1961” (Acha 1961b: 3). Acha justifica su intención al realizar esta



división por etapas. Lo hace para resaltar la importancia de Sérvulo “en aquel fenómeno llamado pintura peruana, que no es todavía un bien adquirido, sino un transcurrir, lento y atrasado durante mucho tiempo y hoy apresurado para recorrer lo mucho que le falta. En ella, Sérvulo fue su posibilidad más preciada y hoy es su frustración más dolorosa, al fin y al cabo, esta frustración también es nuestra” (Acha 1961b: 3). Finalmente concluye que Sérvulo es un “peldaño” en nuestra pintura “de aquellos que como cima tienen vida efímera, pero cuya existencia es indispensable en el proceso de un pueblo en agraz, de una época en gestación, porque servirá de apoyo a las generaciones futuras para alcanzar mayor nivel artístico” (Acha 1961b: 4). Hasta este punto llega Acha perfilando a Sérvulo, quien en definitiva, para el crítico fue un gran personaje de la pintura peruana pero a quien considera como una etapa a superar en el mejor de los casos, y que tuvo un éxito a medias por no lograr la universalidad. A través de los argumentos expuestos en este estudio se ha demostrado que la corriente abstracta fue un movimiento que también pasó y funcionó como “peldaño” del arte peruano. Es evidente que el arte peruano se encontraba atrasado con respecto al arte internacional, pero es parcializado invalidar la obra de Sérvulo únicamente por este motivo. No era viable entonces comparar a Sérvulo como contraparte del Abstraccionismo en el Perú sino más bien considerarlo un discurrir paralelo, con sus propias características; un nicho con su arte y su público objetivo.

Ahora que ha quedado clara la posición de Acha con respecto a la validez del arte de Sérvulo en el Perú y su justificación para proponer unas etapas (para un mejor entender de una producción no lograda) queda analizar estas etapas propuestas por Acha y contrastarlas con las lecturas que proponemos. Dichas lecturas pretenden analizar las etapas de Sérvulo a través de su producción artística y en relación al pintor y a su contexto. Según Acha la primera etapa de Sérvulo empieza en 1942 y la llama

“monumental”. 1942 es el año en que “Sérvulo retorna al Perú después de un aprendizaje más empírico que académico, más instintivo que racional, y después de haber ejecutado escasa obra, más de aficionado que de profesional. Es una pintura, sin embargo, que brega por alcanzar ideales académicos, para lo cual cuenta con extraordinarios dotes naturales” (Acha 1961b: 4). Para Acha se trata de una pintura en maduración y que se orienta a lo académico. El epíteto de monumentalista se refiere a que las figuras están imbuidas de un aire enigmático y un sentido espacial que les impone una soledad que las “monumentaliza” (Acha 1961b: 4), cualidades resumidas para el crítico en el retrato *Claudine* de 1942 (fig. 1). Para Acha “los ideales de esta época encuentran su culminación en el lienzo *Los Andes* (1943), cuyos grises, azules y verdes suaves han sido aplicados con pinceladas regulares, casi modulando, y una fina línea delimita en forma contrastante la masa, el volumen y el peso de las montañas y del personaje un tanto truculento” (Acha 1961b: 4). Formalmente Sérvulo es claro y definido: conserva una línea franca y segura con un volumen que raya en el relieve, como es su *Autorretrato* de 1945 (fig. 33) (Acha 1961b: 4).

El trazo y hechura de esta etapa en su recta final coinciden con una expresividad en ciernes y tácita pero intuitiva. Acha no lo menciona pero se desea establecer aquí que la última obra perteneciente a este estilo sería el *Retrato de Kuroki Riva* de 1946 a partir del cual Sérvulo abandonaría este estilo formalista para siempre. Este cuadro sería antecesor directo del *Retrato de Doris Gibson* de ese mismo año. (fig. 34). Este cuadro de Doris Gibson ya presentaría una gran diferencia con el anterior de Kuroki Riva, sobre todo en la libertad del color que comienza a independizarse de una forma que todavía mantiene una composición de estudio. Acha efectivamente considera que el retrato de Doris Gibson es el principio de su búsqueda cromática en la que se empieza a inclinar por la fuerza agresiva del color encendido que evoluciona junto con una

acentuación de la línea. En ese sentido también resalta la *Naturaleza muerta* (fig. 35) del mismo año en la que el color comienza a despuntar tímidamente (Acha 1961b: 5). A partir de este punto es evidente el inicio de un nuevo camino pictórico para Sérvulo en donde su expresividad empezará a ganar terreno sobre lo académico.

Coincidimos con Acha en que la etapa “expresionista” de Sérvulo inicia en 1946. Sin embargo, revisando el mismo año, Acha falla en notar que —aparte del inicio de la soltura expresiva del color— ya hay una semilla de lo que serán sus huarangos en el cuadro *La sirena*. A partir de este año la categoría del paisaje tiene un cambio casi tan drástico como el retrato. Si se considera que el paisaje inmediatamente anterior corresponde a los *Techos de Lima* de 1945 en *La sirena* (1946) tienen más protagonismo los colores del paisaje y los árboles que son proto-huarangos más que la misma sirena en sí que parece perderse en un segundo plano junto con otras líneas negras y naranjas que se antojan accesorias (fig. 36). Para Acha la etapa expresionista termina en 1954 con la exposición del pintor en la Galería de Lima. De dicha exposición rescata los cuadros producidos en 1953. Entre ellos menciona *La Española* (fig. 3) y a algunos paisajes de huarangos del mismo año (fig. 37). Acha reconoce que hay en la etapa expresionista un desbordamiento en el color exuberante y sensual, así como una vorágine de trazos espontáneos, casi automáticos (Acha 1961b: 5).

En este punto estamos de acuerdo con el crítico pero con la salvedad de que tanto el desbordamiento del color como de los trazos no es algo automático ni constante en el pintor. Más bien estos rasgos son evolutivos y variables a lo largo de los años en la producción de Sérvulo Gutiérrez. La reconfiguración de la etapa “expresionista” estipulada por Acha se da a partir del planteamiento de la presencia de un proceso de desarrollo de una técnica y de un imaginario por parte de Sérvulo. Proceso que inicia en

1946 pero que a nuestro entender termina en el año de 1951. Es así que proponemos este año como el nuevo fin de la etapa expresionista planteada en su momento por Acha. Consideramos que esta etapa empieza a culminar cuando se desprende de Doris Gibson formalmente en 1949. Durante los dos años siguientes (1950 y 1951) se da un *hiatus* en su continua producción creativa con la presencia de una reducida y aislada producción artística. La principal característica relacionada a los íconos criollos durante esta etapa de pausa es que Sérvulo no pintará ningún Cristo y solamente realizará su primera y única pintura de Santa Rosa de Lima del periodo en 1948 como un favor para su amigo el periodista Alfonso Tealdo durante una entrevista para la revista *Gala*. (fig. I).

Además, pintará cinco paisajes de los cuales ninguno es un Huarango. Lo que si realiza es el cuadro de la *Alameda de los Descalzos* (1949) que es una transición entre los *Techos de Lima* (1945) y su primer *Paisaje* de huarangos de 1952 (fig. 38). Aparte de *Alameda de los Descalzos* que es el único cuadro transicional figurativo del periodo, los demás son paisajes oníricos —también de carácter transicional— donde las escenas justifican el uso de color con presencia de personajes que funcionan más como anécdotas y que posteriormente serán cambiados por los huarangos como elemento vertical (fig. 39).

Esta corta serie de paisajes se ubican entre los paisajes de estudio y los de huarangos. Realiza también dos bodegones: la ya mencionada anteriormente *Naturaleza muerta* de 1946 —que es la que destaca Acha—, y las *Flores* de 1950. Entre un bodegón y otro se da también un cambio de motivos en donde las flores del segundo bodegón sirven de pretexto para ir dejando de lado tanto la línea como la forma. (fig. 40). En cuanto a retratos realiza once en total, el número más bajo en relación a las demás etapas. La cantidad de retratos será una constante importante a lo largo de las nuevas etapas

“expresionista” y “mística” que proponemos, así como de la nueva etapa final de Sérvulo, que será llamada etapa “icónica”. El aumento de retratos realizados por Sérvulo a lo largo del desarrollo de dichas etapas es directamente proporcional a la independencia del artista en relación al circuito artístico oficial. Es decir, a más retratos realizados durante una etapa, más directa es la relación de Sérvulo con sus compradores; y por lo tanto indica una menor suscripción al sistema artístico tradicional. De aquí en adelante la cantidad de retratos por etapa aumentará exponencialmente (51 en la etapa “mística” y 63 en la etapa “icónica”).

De estos once retratos, cuatro serán de Doris Gibson. Estos retratos son importantes porque solamente en esta época fueron realizados retratos de Doris Gibson con ella misma como modelo. Los demás retratos realizados en otras etapas son interpretaciones *a posteriori* del mismo Sérvulo tomando atributos de Doris Gibson para reflejar su psiquis, como se mencionó anteriormente. Aparte tendrá un autorretrato y un retrato representativo de un personaje llamado *El esclavo* (1946). Los cinco retratos restantes serán de personalidades de la sociedad limeña. Por último, realizaría dos desnudos. Uno de ellos es un desnudo de 1947 que es casi un estudio a línea. Y finalmente el más famoso de todos sus desnudos, el desnudo de Doris Gibson de 1949. Por todo lo mencionado anteriormente es que este periodo comprendido entre 1946 y 1951 se pasará a considerar la nueva etapa “expresionista” de Sérvulo para sustituir el planteamiento de la misma dada por Acha y que discurría originalmente entre 1946 y 1954. Ya que consideramos que durante los nuevos años propuestos para esta etapa se dio la transición desde su academicismo estricto a un expresionismo experimental a través de la figura de Doris Gibson en primer lugar, y apoyándose también en sus paisajes y retratos para realizar una evolución hacia su etapa “mística”.

En conclusión esta es una etapa que mantiene el hilo original planteado por Acha del cambio en la expresión del color en Sérvulo, pero que añade otros desarrollos paralelos a este a través de las demás categorías de su pintura. Desarrollos que nos permiten seguir el rastro de la evolución de la pintura de Sérvulo no solamente a través de sus retratos de Doris Gibson sino también mediante sus paisajes y sus bodegones, que son escasos pero esclarecedores. Por último la figura de Doris Gibson como eje central del periodo sirve para delimitar los alcances principales de este y ayudarnos a delimitar su eje principal en el tiempo. Esto nos lleva también a replantear el periodo original dado por Acha para dicha etapa “mística” (1955-1961). Continuando con lo expuesto en este capítulo, proponemos iniciarla en 1952 y finalizarla en 1957.

Al haber redefinido la estructura de la etapa expresionista de Sérvulo se hace necesario delinear la nueva etapa “mística” a través de una revisión de parámetros que permitan reestructurar la anterior etapa “mística” propuesta por Juan Acha que iba desde los años de 1955 a 1961. Dichos parámetros incluyen evidenciar en esta etapa una profusión de pintura de paisajes relacionados a una visión mística relacionada con un panteísmo en base al desierto iqueño. También es notable en esta etapa un cambio en el tipo de inserción en el circuito artístico con exposiciones en restaurantes y bares y un alejamiento progresivo de las galerías de arte.

Se considera el nacimiento de la vocación mística en Sérvulo a nivel espiritual desde 1951, año en que retorna a Ica y reconecta con la ciudad. Entonces se puede hablar del inicio de su mística panteísta a nivel pictórico desde el año de 1952 cuando hace su primer paisaje expresionista en el que claramente se identifica el detalle de un huarango iqueño en primer plano (fig. 30). Entre este año y 1954 Sérvulo pintará 26 lienzos de paisajes basados en Ica. Así mismo pintará 22 paisajes desde el año de 1955 a 1957 que



son los años en donde empiezan a asomar en su producción los íconos religiosos criollos. Desde 1958, año en que empiezan sus profusiones sobre los íconos religiosos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren, sólo pintará 10 paisajes hasta el día de su muerte en 1961. Esto demuestra una profusa actividad de paisajes entre los años de 1952 y 1957. Es por eso que se ha elegido dichos años para demarcar la nueva etapa “mística” de Sérvulo y reafirmarla como una mística panteísta muy presente durante estos años principalmente a través de sus huarangos, llegando a realizar 48 paisajes en total. La mayor cantidad de entre todos sus periodos, sólo superada en esta etapa por sus retratos, con un total de 51. Esto significa un incremento considerable de los retratos en relación a su etapa anterior (en la cual solo realizó 11 retratos). Dicho aumento es un indicador de la creciente independencia de Sérvulo que vendía cada vez más cuadros de manera personal y directa a sus compradores.

En relación a la orientación de su plástica, Acha considera que entre los años 1952 y 1954 (lo que para él es aún la etapa expresionista) los paisajes de Sérvulo “reciben una carga expresionista aún mayor: rojos, negros, verdes y azules intensos son arrojados a la tela en arrebatado delirante” (Acha 1961b: 5). No obstante, en esta etapa también critica a Sérvulo. Esta vez por su falta de claridad mental para imponer una creación artística: “Estas obras nos muestran la fuerza indómita de Sérvulo buscando satisfacción en el color deslumbrante y en el enjambre de pinceladas que instintivamente están guiadas hacia una expresividad, más visceral que de alcances creadores; para esto último hace falta, desgraciadamente, aquel mínimo de dosis mental que la creación artística requiere” (Acha 1961b: 5). Con el término “mínima dosis mental” Acha se refiere a que “las posibilidades de Sérvulo fueron tan grandes, tan extraordinarias que hubiese bastado ese “mínimo” para realizarlas” pero que no las realizó (Acha 1961a: 14). Y ya se sabe que lo que le faltó realizar a Sérvulo —a criterio de Acha— fue un arte

eminentemente abstracto. No se debe confundir la falta de desarrollo de un programa abstracto con la falta de voluntad o la falta de talento en general. Y si nos referimos a programas artísticos, Sérvulo no anduvo en la búsqueda de lo conceptual para sustentar su obra. Entonces su mayor programa durante los años de 1952 a 1954 serían los paisajes, sus retratos de personajes y sus retratos de personajes indeterminados.

Pero si hubiera la necesidad de elegir un “programa” con cierta implicancia de “dosis mental”, tendrían que ser efectivamente los paisajes cuya profusión y variedad es la más notable. Entre pinturas, dibujos y murales divididos en diversas categorías los paisajes son sólo superados —por dos cuadros— por los retratos. Los retratos siempre fueron en la obra de Sérvulo su medio principal de subsistencia y si bien tuvieron siempre un sitio importante en ella, este fue más el de una base sólida para su economía que el de una punta de lanza creativa y personal. En esta época alternaba la venta directa de cuadros con exposiciones, las que se hicieron cada vez más frecuentes en bares y restaurantes como el Karamanduka, el Negro-Negro, el Bar Zela, el Domino, etc. Sobre todo, desde el año 1955 cuando La Galería de Lima (1947-1955) cierra sus puertas y pasa a llamarse Instituto de Arte Contemporáneo. Tras esto la institución iniciaría un programa más abierto al arte internacional, en ese momento representado por el arte abstracto y no figurativo, dejando a Sérvulo como una figura de segundo orden para el discurso del arte peruano.

Continuando con los últimos años de esta nueva configuración de la etapa mística de Sérvulo, se puede ver que Acha fue valorando con cada vez menos aprecio la obra del pintor. Parece por una parte halagar a los huarangos llamándolos “árboles torturados por la sed, y que se retuercen y se arrastran como para evitar que el Sol les arrebatase la poca humedad, también sirvieron a su expresionismo deformante y cromático. Y los

guarangos se visten, entonces, de colores radiante y trágicos” (Acha 1961b: 5). Pero por otro lado, llama a todo este proceso una “profusión eruptiva, donde Sérvulo se da todo entero, los trazos seguían conservando limpieza y seguridad, cualidades que ya en “Fecundidad” (1957) vemos lamentablemente perdidas” (Acha 1961b: 5) (fig. 41).

La crítica que le hace Acha a este cuadro en particular recae en la pérdida del color intenso que se retrotrae por áreas y también en la baja de los tonos fulgurantes. Pero el color sí está presente. Lo que sucede es que Acha debió notar que este tipo de estilo al que se encaminaba Sérvulo lo alejaba cada vez más de las posibilidades de inclinarse hacia la abstracción en su obra. Posibilidades que tuvo a la mano y no supo aprovechar, según Acha. “Hoy, no cabe sino admirar como la obra de esta etapa se acerca a la pintura universal; propiamente está a un paso, pero un paso que requería una ideología que encauzase la clarividencia de este momento hacia términos vanguardistas” (Acha 1961b: 6). Sin embargo, justo este cuadro *Fecundidad*, es tangencial en la nueva propuesta de etapas pictóricas de Sérvulo que se presenta en este estudio, ya que es el último retrato de 1957, es decir, el último retrato de la etapa mística según la nueva cronología propuesta.

Tras esto se dará inicio a la nueva etapa icónica desde 1958 a 1961. Y en cuestión de retratos la transición que hace desde *Fecundidad* hacia el cuadro *Homenaje a Rouault* (1958) refleja la capacidad de síntesis y de reducción hacia la que se dirigía Sérvulo. En el *Homenaje a Rouault* están presentes los mismos colores amarillos, naranja, salmón, rojos y negros pero sintetizados en un nuevo rostro esquemático y con un nuevo encuadre que caracterizaría a la mayoría de sus retratos desde 1958. Es por eso que el puente que se tiende entre ambos cuadros es providencial y refleja muy bien los cambios que se iban sucediendo en su pintura. Parte de estos cambios implicaba dejar la

amplia gama cromática de colores expandidos por una preferencia en el uso de la línea y la presencia de una paleta reducida de colores planos y esquemáticos. Y la relación entre retratos correlativos se completa con la *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958. Cuadro capital de la última etapa de Sérvulo que ya ha sido mencionado por ser el arquetipo de los cuadros de la santa que realizaría Sérvulo a partir de esa obra, además de su valor y calidad intrínsecos como obra de arte.

Como se puede apreciar hay un proceso transicional entre esos tres cuadros —que fueron realizados de manera consecutiva— que implica una transformación del retrato, del uso del color y del uso de la línea a la vez que se demarca el cambio de etapa de la mística a la icónica (fig. 42). Entonces, volviendo a la *Fecundidad*, es un cuadro cuya relevancia está en que es el último de una serie de retratos de características expresionistas partiendo de un retrato formal de medio cuerpo y tratando de recrear una escena de retrato académico con el personaje sosteniendo unos huarangos en sus manos —quizá como una despedida premonitoria ya que desde 1958 la cantidad de paisajes decaería drásticamente a diez. Lamentablemente Acha solo pudo apreciar en el cuadro un alejamiento de las posibilidades abstractas de Sérvulo y nada más.

El replanteamiento de la cronología de la etapa mística de 1952 a 1957 está guiado básicamente por la profusión de paisajes (48 en total), todos con el tema iqueño de los huarangos, el desierto, la laguna, el atardecer o cualquier algún otro elemento representativo del paisaje iqueño. Paisajes que surgen desde 1952 tras la reconexión de Sérvulo con Ica. Y es hasta el año 1957 que dura la etapa mística porque desde el año de 1958 ya la producción de los íconos religiosos criollos aumentará considerablemente mientras los paisajes irán en franco descenso. Aparte de la profusión notable de los paisajes, entre pinturas, dibujos y murales divididos en diversas categorías se puede

encontrar que los paisajes son sólo superados por los retratos. En esta época Sérvulo realizaba exposiciones que eran cada vez más frecuentes en bares y restaurantes (Karamanduka, Negro-Negro, Bar Zela, Domino, etc.). Estas evidenciaban la conexión cada vez más directa con sus compradores quienes tenían preferencia por sus propios retratos realizados por Sérvulo.

En esta nueva etapa propuesta para la etapa “mística” la producción de Cristos es mínima. Hasta el año 1954 apenas produce uno; representado como un pequeño cuadro en una cruz de caminos. Esta cruz fue parte de un catálogo para su exposición de dicho año. Recién en 1957 produce su primer retrato del Señor de Luren con un estilo caricaturesco únicamente usado en este cuadro. En dicha obra el Cristo tiene una expresión sorprendida y las potencias son eminentemente figurativas. La estructura del trazo funciona en sí misma y el color es anecdótico y no parece integrarse a la línea salvo algunos detalles en el rostro que asemejan sangre y unos amarillos en las potencias que pueden interpretarse como luz (fig. 43).

En cuanto a las Santa Rosas realizó un solo cuadro en 1955 (fig. II) en donde la santa ya no está tan definida como en su retrato anterior de 1948. El color cambia arbitrariamente y el rostro gana expresividad. Finalmente en lo que corresponde a bodegones realiza cuatro de ellos y no pinta desnudos. Para entender la importancia que cobraron los huarangos en esta etapa de manera sencilla basta con entender en un inicio que fueron el símbolo de Ica para Sérvulo: de su tierra, de sus recuerdos y de lo maternal. Ica le provocó un renacer inesperado tras su crisis pictórica de 1951 y jamás renunciaría a ella. Esta etapa haría notablemente evidente este hecho a través de las pinturas de paisajes. Incluso a través de la poesía: “si en las arenas te encuentro huarango, dadme esperanzas. Tu tal vez no te acuerdas de mí, yo comía de tus

semillas...” (Gutiérrez 1998: 343). Pero los huarangos fueron para Sérvulo más que un reencontrar. Fueron parte de sí mismo. Como su *alter ego*. Así pudo reconectar consigo mismo. Se representa así mismo como una metáfora del sacrificio y de la lucha existencial a través del árbol. Es una situación premonitrice de lo que sería su posterior asociación con el Cristo como varón de dolores. Así entendemos mejor que Sérvulo siempre se ha estado sacrificando a sí mismo en su pintura para tratar de hallarse y recomponerse.

“José María Arguedas escribió que: “El Huarango le quita fuego al sol”, Esta simple y poética reflexión refleja lo que Arguedas vio en el Huarango: un árbol generador de un ambiente propicio para la vida en las arenas de Ica. La importancia del Huarango en la cosmovisión del poblador de esta región tiene que ver con la supervivencia de su sociedad, su dominio y asentamiento de muchas generaciones. Para sus antepasados este árbol representa una fuente de cura, madera para la construcción y combustible para el fuego dentro de un medio hostil” (Acosta 2008: 218).

Como elemento dador tanto de protección, ternura y cuidados, el huarango también significa una figura materna para Sérvulo. Es su madre, pero también a la vez es una figura sacra: “El Huarango es un santo, un protector con el quien el autor converso y evoca imágenes de sentimientos a modo de confesión. Lo escrito por Sérvulo Gutiérrez nos indica que en estos paisajes de Huarangos nos encontramos ante un símbolo (el árbol) que resulta una proyección de su ser, como lo fue el Cristo y Santa Rosa de Lima realizados en otras obras, formando todos estos personajes elementos de su imaginario plástico” (Acosta 2008: 221). Es así que el huarango es su primer contacto con la divinidad. Luego vendrían el Señor de Luren y Santa Rosa de Lima como elementos divinos más directos y primigenios. De esta forma hemos decidido dividir en dos el periodo que comprendía la anterior etapa “mística” de Acha que se extendía



originalmente entre 1955 y 1961. Dentro de este rango anterior el periodo 1955-1957 forma parte de esta nueva etapa “mística” en donde aún los huarangos eran protagonistas. Mientras que los años de 1958 a 1961 componen la nueva etapa propuesta que hemos denominado “icónica” en donde los íconos criollos se hacen presentes con fuerza.

El inicio de este nuevo periodo se toma en base al abandono de la mística panteísta. La relación anterior de Sérvulo con los huarangos hacía énfasis en una divinidad presente en la naturaleza y en él mismo. En esta nueva etapa su visión interior se decanta por un teísmo basado en su creencia en los íconos religiosos criollos locales: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Esto se evidencia por un decrecimiento drástico de sus paisajes iqueños, así como por un aumento sustancial de las obras relacionadas a estas figuras religiosas. También suelta su trazo enfocándose en el dibujo y reduciendo su paleta de colores, así como jugando con formas que rozan con la abstracción. Es a partir de 1958 que Sérvulo comienza con una profusión de obras relacionadas a estos íconos religiosos. Ese mismo año crea los arquetipos, modelos y obras maestras que guiaran su producción futura con cada vez más énfasis en las dos figuras criollas.

El mural del *Señor de Luren sobre chimenea* (1958) es una muestra ejemplificadora de la ampliación del horizonte pictórico de Sérvulo: el del material experimental y el del acto performativo a la hora de pintar. Sérvulo era una persona impulsiva a la que la pintura le exigía un comportamiento apasionado para poder revelarse a través de él. Él fue una persona que confiaba en sus habilidades artísticas, pero también en su voluntad de crear cosas nuevas a través de esta base sólida aunada a la experimentación de motivos y materiales. Es a través de este impulso que logra llegar a la síntesis monocroma presentada en el mural mencionado. Y a partir de esta síntesis es que el

pintor iqueño se libera hacia nuevas formas que trascienden lo figurativo, pero sin inscribirse totalmente en lo abstracto, tachista, informal o no figurativo. Este mural es la representación definitiva y más sintética del Señor de Luren: recurre a los trazos más básicos pero mantiene el nivel de representación esencial de este ícono religioso criollo a través de la presencia de la corona de espinas, el rostro sufriente y las potencias flamígeras. La presencia de estos rasgos característicos del Señor de Luren — sintetizados a su máxima expresión en este caso—, permiten tomarlo como paradigma y modelo para diferenciarlo de otras representaciones del propio Sérvulo en las que se realizan Cristos, mas no señores de Luren.

Esta etapa “icónica” se caracteriza por los cambios de temas, la sustracción del circuito artístico oficial y la finalización de sus exposiciones artísticas (incluso de las exposiciones en restaurantes). Esta situación devino en la dependencia total hacia la venta de su obra por vía directa partir de 1958. Nuestra nueva propuesta, que presenta una adicional, cuarta y última etapa de Sérvulo Gutiérrez (1958-1961), se caracteriza por presentar un arte más espiritual ligado a lo religioso. Esta etapa replantea la concepción de dos íconos religiosos tradicionales vigentes, sin hacerles perder su esencia, pero arrojando nuevas luces y matices sobre ellos.

Dentro de su contexto, contrastan con la corriente abstracta limeña de aquellos años que pretendía —con Szyszlo como abanderado— rescatar el espíritu del tiempo anterior a la conquista española. Asimismo los abstractos propugnaban por una búsqueda de una identidad pictórica peruana basada en la fusión de las vanguardias modernas con motivos tradicionales prehispánicos. El lienzo *Santa Rosa del Karamanduka* (1958) por su lado, incluye y fusiona la figura de la mujer con la divinidad y marca un cambio definitivo de técnica, así como un ingreso a una nueva etapa pictórica. Los gestos de

Doris Gibson siguen presentes, pero acentuados por la gestualidad de máscara mortuoria que presenta la santa. Esto puede ser leído como la ausencia de las mujeres de su vida y la incapacidad de Doris Gibson de representarlas a todas ellas.

Ante esto Sérvulo pinta un rostro más indeterminado que en otras representaciones donde la relación Doris-Santa Rosa es más evidente. El tener la imagen de la santa muerta también remite a la pérdida irreparable que significó la muerte de la verdadera Santa Rosa de Lima y como su efigie fue rápidamente perennizada por Medoro en un intento por asir su presencia. Del mismo modo Sérvulo con sus trazos veloces y enérgicos busca mantener viva la memoria de las mujeres ausentes de su vida de manera sincrética. De aquellas la única fallecida para esos momentos es su madre Lucila, mientras que Doris Gibson si estaba viva pero con una presencia muy esporádica en la vida del pintor. Por último su hija —también llamada Lucila en honor a la madre de Sérvulo— está presente únicamente en la fotografía que el pintor portaba a todos lados.<sup>167</sup> Es así que esta Santa Rosa termina representando a una mujer amorosa pero ausente.

Es curioso que Sérvulo no decidiera representar a la Beatita de Humay (la otra patrona de Ica, segunda en importancia después del Señor de Luren). Pero si se tiene en cuenta que al Cristo iqueño recién lo redescubrió fortuitamente en 1951, cabe concluir que si no tuvo una relación con la santa iqueña desde niño (como si la tuvo con el Señor de Luren) fue porque no formó parte de su contexto directo. Esto es comprensible si se considera que Humay es uno de los ocho distritos de la provincia de Pisco y no forma parte del vivir diario de la ciudad capital homónima del departamento de Ica como si lo hace el Señor de Luren, su patrón natural. Por último la naturaleza de beata la ubica en una categoría inferior a los íconos religiosos criollos. Aunque Santa Rosa tampoco

---

<sup>167</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

formó parte de su vida desde un inicio, pero al estar en Lima Sérvulo terminó adoptando a la santa que sabía que lo podía proteger ahí, porque el Señor de Luren ya lo protegía en Ica. Entonces con estos dos personajes se siente cuidado y amado donde sea que se encuentre.

En esta etapa hay un aumento en la cantidad de retratos con relación a la anterior. Esto se explica en razón de que la compra-venta directa se convirtió en su principal fuente de ingresos al encontrarse sustraído de las exposiciones, desde el año 1958. La cantidad de los cuadros de *Señores de Luren* y *Santa Rosas* aumentan considerablemente en la producción del pintor con relación a la anterior etapa. Así mismo los paisajes se reducen casi a la mitad. Esto demuestra un giro de Sérvulo hacia obras artísticas en base a la religión, la fe y el amor a través de la síntesis icónica y la reinterpretación de dos iconos religiosos criollos en dos obras capitales de este periodo: *El Señor de Luren sobre chimenea* (1958) y la *Santa Rosa del Karamanduka* (1958). (fig. III). De ahí la nomenclatura propuesta hacia esta nueva etapa determinada como “icónica”.

De esas dos figuras se desprenderían los sucesivos *Señores de Luren* (fig. IX, fig. X, fig. XI y fig. XII) y *Santa Rosas de Lima* (fig. IV, fig. V y fig. VI) respectivamente. En esta etapa las obras del Cristo iqueño (incluyendo al Señor de Luren) ascienden a una cantidad considerable de 32, mientras que las Santa Rosas, llegan a ser 11. Esta profusión no se manifiesta sólo a nivel pictórico con cuadros de caballete sino que también en obras improvisadas sobre diverso formato. Los paisajes se redujeron a 10 y los bodegones a 2. Los retratos llegaron a ser 63, la cantidad máxima jamás registrada en Sérvulo lo que indica que ya recurría al retrato como medio básico para sustentarse, aunque también podía vender obras del Señor de Luren o Santa Rosa de Lima, entre otras cosas. Estas categorías comprendieron el grueso de su producción durante el

periodo. Aparte solo realizó un desnudo y tres obras varias (un retrato de un Torito de Pucará y dos biombos). Las dos categorías preeminentes en su obra (los íconos criollos y los retratos) son un indicador del estilo de vida que tomó el pintor durante este último periodo. Principalmente producía obra para subsistir. Dicha obra estuvo compuesta por los mencionados retratos pero también por algunos cuadros dedicados sobre todo al Señor de Luren que era más requerido por sus compradores que sus cuadros de Santa Rosa de Lima. Esta situación se dio tal vez por la mayor jerarquía de este sobre la santa limeña y porque era ante todo un Cristo antes que un Señor de Luren. También debido a que la efigie de *Cristo* ha estado presente desde siempre y hasta el día de hoy en los hogares de las familias de la capital (y del Perú) como parte de su fe católica en mayor medida que las representaciones de la santa limeña.

Finalmente Sérvulo realizaba estos cuadros sin consulta previa con sus compradores, que por lo general le adquirían lo que él producía de antemano. Esto le permitió desarrollar libremente una producción en base a sus propios criterios y que posteriormente podía vender, generando así un circuito en donde su libertad artística no se veía menoscabada por el mercado del arte. Dichos criterios pasaron por liberar su psiquis a través de estas figuras redentoras. Coincidentemente esta catarsis fue muy bien aceptada por sus compradores quienes vieron en los íconos criollos algo más que simples representaciones artísticas de las efigies en las que se inspiraron. Algo que sigue vigente a 56 años de la partida de Sérvulo Gutiérrez. Tal vez hayan visto al mismo Sérvulo –y quizás a sí mismos- dentro de ellas.

## CONCLUSIONES

La intención de la presente investigación fue proponer una nueva lectura de la producción final de Sérvulo Gutiérrez en base a un análisis a profundidad de su obra entre los años 1958 y 1961; si bien no es consensual, la opinión generalizada de la crítica es que se trataba de una época contaminada por un consumo excesivo de alcohol, producto de una vida descontrolada y sin un programa pictórico coherente. Esto, aunado al hecho de que la crítica consideraba que su calidad técnica era inferior respecto a sus épocas anteriores, dio como resultado una imagen sombría y poco favorable de sus últimos años de vida. Por ello la intención de esta investigación fue echar luces sobre esta etapa. Nuestra investigación ha logrado crear un perfil más agudo del pintor durante sus años finales de producción artística. Ahora se cuenta con un espectro más amplio y menos sesgado sobre su último periodo artístico.

Durante los últimos años del pintor el Abstraccionismo se convertiría en una corriente en franco ascenso, aunque dicho fenómeno estuvo polarizado a pesar de su éxito debido a un discurso difícil de digerir por el gran público. Este requería de un conocimiento previo enfocado en el mundo interior del artista para lograr su cabal comprensión. En este contexto Sérvulo —y su abierta oposición a esta corriente— significaron una polaridad excluyente ante la hegemonía del abstracto durante este periodo. Dentro de esta oposición arte-público la obra de Sérvulo terminó funcionando como un agente conciliador entre lo foráneo y lo local con su temática en el cual esgrimió un arte peruano sin recurrir a los símbolos recurrentes. Aun así ante la crítica oficial su discurso plástico pasó a un segundo plano y dejó de ser relevante para el debate artístico de la época.



Aunque su producción artística nunca se detuvo al ser su obra requerida y alentada por un sector de la sociedad peruana, así su obra fue impulsada por un mecenazgo tardío que estuvo compuesto por sus amigos y conocidos. De esta forma Sérvulo se mantuvo como un personaje marginal dentro del circuito artístico oficial peruano al ser apoyado en la ejecución de un arte libre en el que no se le hacían imposiciones y se alentaba su espontaneidad. Esta relación le permitió a Sérvulo producir una estética relacionada íntimamente a la forma de producción de la obra de arte así como cambiar de estilo pictórico —y de estilo de vida— independientemente del contexto artístico de la época así como vivir con holgura a pesar de no formar parte del *establishment* artístico. Así mientras el medio artístico local pasaba por una etapa de reafirmación y apertura al arte abstracto Sérvulo se dedicó con profusión a sus motivos de Santa Rosa de Lima y El Señor de Luren. En este contexto Sérvulo supo defender el carácter independiente del arte —más allá de su naturaleza— resaltando que su belleza trasciende cualquier ideología. Entre sus mecenas se encontraban destacadas personalidades artísticas, culturales y políticas en el medio local presentes durante sus últimos años de vida. De entre estos personajes destacó Doris Gibson quien ayudaría a configurar la producción final del pintor al ser utilizada para la representación de Santa Rosa de Lima, evidenciando así ser la mujer más relevante en la vida del pintor a nivel plástico.

Ante la irrupción definitiva de la corriente migrante en la década del 50 se desdibujan las líneas que conforman lo criollo y se generan así nuevos focos de discusión sobre la permanencia de determinadas costumbres que se desarrolla más en el ámbito socio-político que en el plástico. Es en este contexto que Sérvulo

aporta con un nuevo impulso pictórico al tema del ícono religioso a través de sus obras dedicadas a Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Así estos íconos religiosos criollos durante este periodo fueron utilizados por Sérvulo para aportar con su imaginario a la edificación de un concepto criollo basado en la religión y el arte. De igual forma la plástica propuesta por Sérvulo fue el único aporte destacado dedicado a los íconos religiosos criollos durante dicho periodo. Este fenómeno contribuyó a la divulgación de su imaginario plástico a través de sus efigies. En resumen se puede decir que el pintor terminó presentando —paradójicamente a través de su arte de corte anticapitalista— un elemento integrador de lo criollo como nación y sociedad, y no únicamente como una idea costeña que era esgrimida desde la metrópoli. Aunque su repentina muerte trajo una serie de especulaciones en la que su imagen se vió profundamente afectada —sobre todo ante su repentino fallecimiento— llegándose a perfilar una imagen artística incompleta y sesgada del pintor en base a una conexión superficial entre vida y obra.

Aun así hemos logrado recoger que la expresión de los ideales del pintor se vió manifestada durante esta época a través de los íconos religiosos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren y que estos terminaron por ayudar a generar una renovada identidad criolla. De igual forma se ha establecido que, ante la oposición entre lo figurativo y lo abstracto, el arte de Sérvulo discurría como un relato paralelo y de características propias. Se ha definido que el pintor realizó una producción pictórica tardía basada en la libertad expresiva. Esta se caracterizó por la presencia de un trazo grueso, una paleta libre y reducida y un desdibujamiento progresivo de la forma —manteniendo una base figurativa— que terminó rozando con lo abstracto en sus obras finales. Estos elementos confluyeron finalmente en la

ejecución de la temática libre de los íconos religiosos criollos en los cuales se inserta la impronta propia del artista. Al hacer su obra dedicada a los íconos religiosos criollos Sérvulo no tuvo la intención explícita de generar un programa pictórico a conciencia, aunque esta obra dedicada a los íconos religiosos termina configurándose como un expresionismo figurativo criollo que ha podido ser agrupada en un corpus definitivo que evidencia la calidad de su obra artística. Aunque a nivel contextual estos íconos religiosos no fueron el elemento criollo y plástico por antonomasia que significaron en siglos anteriores. En la época de Sérvulo el nivel artístico se encontraba centrado en el individuo y la plástica orientada a discursos totalitarios no era bien recibida. Sin embargo Sérvulo pudo transmitir una identidad criolla a través de una reinvención de ambos símbolos criollos tradicionales. Es por ello que su propuesta resulta certera y apropiada al llenar el vacío icónico que el criollismo no supo llenar cuando más lo necesitaba. En la profusión de su arte influyó la música criolla y la poesía como elementos esenciales de las manifestaciones culturales asociadas a lo criollo con las que el pintor convivió y que confluyeron con su obra final, potenciándola.

Sérvulo aportó así elementos para el desarrollo de un imaginario colectivo que se fundaba en el redescubrir de lo natural, el origen y un arraigo telúrico como elementos insignes de la nueva identidad criolla de la mitad del siglo XX. Sérvulo a través de sus obras transmite un contenido íntimo y personal, pero de lectura y asimilación común con sus congéneres para aportar a la generación de una idiosincrasia criolla unificadora. En este sentido las obras desacralizadas de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren mantienen una naturaleza criolla como elemento destacado y dejan de lado los discursos religiosos oficiales y políticos, tan caros a

los íconos criollos durante los siglos anteriores. Con esto el pintor devuelve los íconos al espectador y le deja a este la interpretación final de su significado. De esta forma estas obras dedicadas a los íconos religiosos criollos se convierten en los paradigmas de su etapa final (1958-1961) al representar a dos figuras locales —urgidas de una reinvención— a través de un lenguaje artístico moderno y sintético.

Ellas reafirman la postura criolla del pintor en un contexto internacionalizado en el cual se da preferencia a lo extranjero a nivel artístico. Además cuentan con el añadido de ser realizadas con materiales atípicos, ajenos a la plástica tradicional, y de manera performática. Estas características les otorgan a sus cuadros una impronta particular que a la vez refrendaba su estilo de vida como paradigma del hombre criollo y bohemio de la época, mientras devuelve a Santa Rosa de Lima y al Señor de Luren al primer plano a través de su pintura. Así los cuadros de Sérvulo dedicados a los íconos religiosos son un símbolo de reafirmación de la identidad criolla limeña de fines de los 50, sumándose a un constructo que llevaba en formación desde los orígenes mismos de la Colonia.

Puede decirse que Sérvulo les dio a los criollos de su época un ícono reinventado que estuvo adelantado a su tiempo y cuyas características iconográficas —síntesis y explosión cromática— no podrían ser apreciadas en toda su dimensión sino hasta 30 años más tarde. Estos códigos serían recién aceptados en la figura de Sarita Colonia cuya fe se nutrió de estampas cada vez más sintéticas y coloridas. En este sentido Sérvulo otorgó un nuevo símbolo, no solo para los criollos sino también para los nuevos migrantes que se perfilarían a futuro como los nuevos criollos mestizos contemporáneos. Así Sérvulo parece haber presentido los rasgos semánticos que conformarían lo criollo tanto en su época como posteriormente.

De manera particular cabe mencionar que figura de Santa Rosa oculta una subjetividad femenina que es representada por Doris Gibson pero que contiene una carga semántica más amplia en este sentido. Esta nueva presentación icónica de la santa no engloba únicamente a Doris Gibson sino que también refleja de manera tácita a la mujer en general como presencia fundamental en la vida de Sérvulo. Esta carga la presencia tácita de muchas mujeres las que marcaron al pintor a lo largo de su vida, entre ellas destacan: su madre perdida prematuramente y su hija con la que nunca logró entablar una relación. Sin embargo es finalmente Doris Gibson quien aporta como modelo de personaje al ser un elemento sustancial de la obra dedicada a Santa Rosa de Lima. La primera —con su rol como personalidad paradigmática de la mujer de la época— se integra con Santa Rosa de Lima para acercar a la santa limeña al criollismo contemporáneo de mitad del siglo XX sumando su carga semántica particular a los significados inherentes a la santa criolla. Por último ambas fueron mujeres representativas de sus respectivas épocas que confluyeron finalmente en la obra de Sérvulo.

En cuanto al Señor de Luren se puede decir que este ayuda a Sérvulo a reencontrarse con su pintura tras su abrupta ruptura con Doris Gibson. Sérvulo encuentra en la presencia paternal del Cristo iqueño la paz necesaria para poder dedicarse nuevamente al arte y abrirse a una nueva etapa plástica durante su última etapa. De igual forma Sérvulo acercaría al Señor de Luren a la capital a través de su obra dedicada al Cristo iqueño. Este representaba la conexión con su propio mundo interno y lo ayudaría a cambiar la temática expresiva relacionada a Doris Gibson por su panteísmo expresado a través de sus huarangos. A manera más personal el Señor de Luren le permitió a Sérvulo expresar de manera sintética

y empática sus propia psiquis ya que es él quien se relaciona directamente con las vivencias del pintor iqueño, mientras que Santa Rosa guarda menos relación íntima con él pero más bien esta le abre las puertas a la capital para facilitar su integración y la de su arte. Ya a nivel general tanto el Señor de Luren como Santa Rosa de Lima fortalecieron el imaginario de los íconos religiosos criollos en la consciencia de la población, aportando a la preservación y reinención de la tradición criolla y religiosa.

Finalmente las obras de los íconos criollos son el resumen y síntesis de su carrera como pintor y se puede decir que Sérvulo expresó su arte sin la intencionalidad particular de acercar sus íconos religiosos criollos al gran público —aunque sí se nota su intención de influir en su círculo inmediato. Sin embargo con su particular propuesta logró hacer salir a Santa Rosa de Lima y al Señor de Luren de sus altares y ponerlos al alcance de la población criolla de su época. Es así que las obras de su último periodo dedicadas a los íconos criollos terminan siendo apreciadas tanto por su calidad artística como por su presencia, respeto y devoción, demostrando así que la nueva propuesta estética de Sérvulo era necesaria para reafirmar e integrar una sociedad criolla en plena reconstrucción.

La obra final de Sérvulo también puede ser entendida a través del estudio de los universales expresivos manifestados tanto en su proceso de producción como en su pintura en la que la retórica permite relacionar las diversas aristas que componen tanto a Sérvulo como a su pintura. Así se utilizan los componentes de la retórica textual del lenguaje —*intellectio, inventio, dispositio y elocutio*— como elementos que se relacionan de manera continua para un mejor entendimiento de la obra del pintor iqueño. En consecuencia estas categorías forman parte de una



misma unidad y se relacionan permanentemente, construyendo un sistema de relaciones que intenta perfilar el perfil artístico de Sérvulo. En este sentido se puede decir que la retórica de Sérvulo es tanto textual como metatextual ya que no está presente únicamente en su pintura, sino también se encuentra en el medio en el que él creaba al manifestar un *actio* metatextual a través de sus actos performativos. De igual forma conservó en su *intellectio* un conocimiento del arte abstracto que decidió finalmente ignorar en su *dispositio* pero que reapareció ocasionalmente en su *elucutio* produciendo un esquema antonímico en relación al propio arte abstracto. De esta manera las figuras retóricas representan una herramienta valiosa para esta investigación de carácter contextual al ofrecer un marco analítico de la última etapa del pintor.

A partir de estas relaciones podemos concluir que las motivaciones de Sérvulo para continuar durante su último periodo de vida fueron una solidez económica, así como la tranquilidad para poder pintar los temas de su elección a través de una estética libre y particular que era manifestada mediante una pintura expresionista. Sérvulo también mantuvo contacto con diversos campos retóricos que continuamente nutrían su *intellectio*, moldeando tanto su pensamiento como su manera de proceder en relación a su vida y su obra. Pero finalmente terminó perfilándose como un artista marginal que se sustrajo del mundo y se entregó íntegramente a su arte vitalista, que se relacionaba elípticamente con la vanguardia pero que no se asocia con ningún movimiento en específico. De esta forma su arte manifiesta una posición extrema que lo distancia del común denominador de su época. Esta posición pasaba por una propia exaltación a su estilo de vida bohemio que le representaba tanto una forma de ganarse la vida

como una manera de alcanzar su propio ser en el proceso. De igual manera se concluye que el exceso de color y de trazos en su etapa final no es algo automático ni netamente impulsivo en su obra. Más bien son características evolutivas y variables desarrolladas a lo largo de los años en su producción de manera constante y que encuentran su cenit en su etapa final dedicada a los íconos religiosos criollos. Esta última etapa pictórica propuesta —y que hemos llamado “icónica”— presenta diversas características particulares que la aíslan como una etapa independiente. La primera de ellas es el aumento progresivo y constante del uso del retrato que hace Sérvulo a lo largo de sus etapas previas para terminar con una cantidad máxima de retratos realizados en 1958, hacia el inicio de su etapa “icónica”. Esta decantación por el retrato evidencia una ascendente y marcada preferencia por este género que contrasta su última etapa y la distingue de sus etapas anteriores. Por último el retrato define su particular modo de vida y se convierte en su marco compositivo definitivo. En 1958 Sérvulo inicia su etapa icónica al abandonar definitivamente los huarangos para inclinarse por los retratos de los íconos religiosos criollos hasta su muerte. Estos cuadros evidencian que Sérvulo terminó realizando retratos que podían estar emparentados con lo *fauve*, tachista, informal e incluso con lo abstracto pero que al mismo tiempo fueron figurativos, sintéticos y expresionistas. Su etapa icónica presentó un arte espiritual y ligado a lo religioso pero con un enfoque secular. Sérvulo terminó replanteando a los dos íconos religiosos tradicionales sin alterar su esencia, lo que facilitó su adopción plástica. Estos destacaron dentro de su contexto y le permitieron liberar su psiquis hacia un arte nacido de su voluntad que tuvo una gran aceptación comercial dentro de un círculo exclusivo de poder criollo y con igual aceptación semántica y plástica para la población, tanto en su tiempo como hoy.

## ÍNDICE DE CATÁLOGO

<b>Fig. I. <i>Santa Rosa de Lima</i></b> (1948).....	167
<b>Fig. II. <i>Santa Rosa de Lima</i></b> (1955).....	173
<b>Fig. III. <i>Santa Rosa del Karamanduka</i></b> (1958).....	180
<b>Fig. IV. <i>Santa Rosa de Lima</i></b> (1959).....	187
<b>Fig. V <i>Santa Rosa de Lima</i></b> (1960).....	192
<b>Fig. VI. <i>Santa Rosa de Lima</i></b> (1961) .....	198
<b>Fig. VII. <i>Señor de Luren</i></b> (1957).....	204
<b>Fig. VIII. <i>Señor de Luren sobre chimenea</i></b> (1958).....	209
<b>Fig. IX. <i>Señor de Luren</i></b> (1959).....	218
<b>Fig. X. <i>Señor de Luren</i></b> (1959).....	224
<b>Fig. XI. <i>Señor de Luren</i></b> (1960).....	229
<b>Fig. XII. <i>Señor de Luren</i></b> (1960).....	234

## CATÁLOGO



Fig. I. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa de Lima*. 1948. Óleo sobre papel. Dimensiones desconocidas Paradero desconocido.

## **Fig. I. *Santa Rosa de Lima* (1948)**

### **Bibliografía**

*Caretas*, 1967, p. 28; *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961/ Telefónica del Perú*, Luis Eduardo Wuffarden y Élica Román, 1998, pp. 52, 323.

### **Procedencia**

Esta *Santa Rosa* fue un encargo de la revista *Gala* como parte de una entrevista realizada al pintor por su amigo el periodista Alfonso Tealdo. Las circunstancias en que fue realizada la obra de *Santa Rosa de Lima* de 1948 establecen que “fue un apunte que hizo en un minuto de Santa Rosa de Lima para el gran periodista Alfonso Tealdo”<sup>168</sup>.

Al ser una obra improvisada y parte de un momento distendido como fue la entrevista, es posible que la pintura haya quedado en manos del mismo Alfonso Tealdo como un regalo de Sérvulo para luego formar parte de su archivo personal, archivo que lamentablemente no ha llegado hasta nuestros días. Tal vez esto se deba a que si bien el periodista era muy amigo de Sérvulo no se le reconoce por ser un entusiasta coleccionista de su obra. “Por confesión propia, solo coleccionó clips y enemigos” (*Caretas*, 29 de Agosto del 2013). Alfonso Tealdo nació el mismo año que Sérvulo (1914) pero falleció mucho después que este, en 1988. Diez años después de la muerte del periodista se realiza el catálogo razonado de 1998. Para entonces, y a pesar del esfuerzo de los organizadores por reunir la obra de Sérvulo, esta pintura ya se consideraba desaparecida.

### **Descripción**

Esta obra fue realizada al óleo, sobre papel de no menos de 200 gramos para poder soportar la textura del óleo que fue aplicado profusamente en colores planos sobre toda

---

<sup>168</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

la superficie. La *Santa Rosa de Lima* de 1948 es una imagen en representación de busto. La santa viste un hábito que le cubre toda la cabeza más una guirnalda de rosas sobre esta. Estos detalles no volverán a ser repetidos por Sérvulo de manera tan realista en sus obras posteriores sobre la santa. El encuadre abarca desde la parte superior de sus clavículas hasta la punta de su cabeza dejando ver parcialmente uno de sus trapecios pero no sus hombros. El fondo es de un tono azul marino oscuro el cual llega a los bordes del cuadro aunque casi no hace contacto con la efigie de la santa, y solamente lo hace en la parte posterior de la cabeza de esta.

Toda el área alrededor de su cabeza está rodeada por un color blanco de grosor variable que es delgado en ciertas áreas y grueso en otras. La base del color del hábito es negra con detalles en rojo formando pequeñas manchas en la base del cuello generando una sensación de alto contraste. Los lados de la cabeza son eminentemente negros. En la parte superior de la cabeza también hay un sector rojo. La guirnalda de flores está compuesta por los mismos tonos rojos y negros. La complementan algunos bordes blancos en ciertos extremos para despegarlas del hábito. Viste una toca blanca la cual cubre la cabeza totalmente dejando al descubierto solamente su rostro. Dicha toca está compuesta mayoritariamente por tonos blancos con toques de negro y unos semitonos que van del blanco al azul marino, pero sin llegar a hacer demasiado evidente a este último tono. El rostro está realizado en un color crema afectado al salmón el cual contrasta con un tono negro. Con este tono negro se dibujan las formas del rostro y los altos contrastes de algunas sombras como la de la frente y la de la parte derecha del rostro. La boca está pintada de rojo con pequeñas tonalidades y pasos hacia el negro. Por último, el rostro presenta pequeñas áreas blancas que asemejan zonas sin pintar y algunos pequeños trazos marrones derivados del rojo predominante en el cuadro.



Su pincelada es enérgica por partes (en las zonas de la toca, el aura y las rosas), mientras que es más acabada, definida y pareja en otras (en el fondo azul marino, en el rostro y en el velo). Los trazos del rostro demuestran una pintura dibujada en la cual no hay volumen. Hay una confluencia de tonos cálidos (el azul marino y el rojo) con predominancia sobre los fríos (el color crema). Son en general colores planos, sin modelado.

Su factura es de pincelada pastosa y enérgica en las zonas de la toca, el aura y las rosas. Mientras que es más acabada, definida y pareja en el fondo azul marino, en el rostro y en el velo. Los trazos del rostro demuestran una pintura dibujada en la cual no hay volumen. El azul marino y el rojo son cálidos mientras que el color crema es frío. Son en general colores planos, sin modelado y con alto contenido simbólico. La luz es de procedencia ambiental y genérica, por lo cual no produce contrastes. No hay interés por el espacio tridimensional, ni perspectiva pero si tiene la representación del retrato un contenido iconográfico. El eje de simetría es roto por la diagonal que forma la cabeza rompiendo el equilibrio entre la parte superior e inferior del cuadro y entre los cuatro cuadrantes del mismo. El rostro se encuentra en una posición de tres cuartos mirando hacia la derecha. La boca se encuentra entreabierta y los ojos entrecerrados fusionándose las pestañas superiores con las inferiores. La apertura de la boca no deja entrever si se trata del inicio de un grito o un sollozo. En líneas generales la expresión es seria y doliente.

La técnica al óleo sobre papel implica que este debe aplicarse sin demasiado diluyente. Afortunadamente este cuadro tiene pocos tonos y son casi puros, lo que indica que no se ha colocado muchas capas sobre él. De igual manera no se especifica qué tipo de papel se ha usado pero debe haber sido un papel de un gramaje grueso. Probablemente

superior a 200 gr lo que lo convierte casi en una cartulina. Un papel de estas características puede absorber la composición aceitosa del óleo (aún sin diluir) de manera eficiente. De igual manera la pincelada directa y en la medida justa ha permitido una fusión eficiente del material con el sustrato sin que el resultado final comprometa a la estructura de la obra.

### **De la obra**

En el caso de esta pintura de Sérvulo el tema surgió como un pedido más que una idea original del mismo pintor y su función inicial fue más bien anecdótica al servir como imagen referencial de una entrevista. Sin embargo el pintor aprovechó la oportunidad para incluir en ella una fuerte carga simbólica. En este cuadro de Santa Rosa de Lima, Sérvulo realiza un cuadro figurativo en donde le otorga a la Santa los rasgos de Doris Gibson, entonces su pareja en 1948. Es así que el motivo de Santa Rosa de Lima presentado en este cuadro se puede someter a una serie de significados otorgados por el pintor por primera vez en su obra plástica. Dichos significados pasan por considerar a la santa limeña como una madre sustituta del pintor al pertenecer a Lima y acogerlo en su seno tal como lo hizo la ciudad que significó el éxito y la consagración del pintor. La elección por representarla a través de Doris Gibson se debe a que ella fue una de las mujeres que más amó. Doris Gibson —Limeña y paradigma de la mujer de su época— fue una figura que se mimetizó adecuadamente con la santa limeña.

Esta obra se encuentra inscrita casi a la mitad de la etapa expresionista de Sérvulo. En ella el pintor iba abandonando la forma y el volumen formales por una búsqueda más personal de representación. Dentro de esta etapa, a pesar de estar caracterizada por la síntesis de la forma, la línea y el color, también se ve una evolución en la manera de amalgamar el estudio y la expresión. Otra de las características particulares durante este

periodo comprendido entre los años de 1946 a 1951, es que Sérvulo no pintará ningún Cristo y solamente realizará esta única obra dedicada a la santa limeña. Es así que con este cuadro inician tímidamente las representaciones de estos íconos desde el año 1948 y van evolucionando con cada etapa del pintor hasta alcanzar su maduración a partir de 1958, con su preeminencia desde ese momento y en adelante en la producción de Sérvulo.

Todas estas características plásticas se encontrarán presentes —con mayor o menor medida— en la obra posterior de Sérvulo relacionada a la santa limeña. Este es un cuadro iniciático y de conjunción de patrones de lo que será la última etapa de Sérvulo. La importancia de este cuadro para la historia del arte radica en que es la primera vez que se realiza una obra de la santa en un estilo expresionista. Sobre todo si se considera que la última representación de la santa anterior a Sérvulo fue la *Aparición del niño Jesús a Santa Rosa de Lima* de Daniel Hernández, obra de corte academicista realizado en 1920, cuando Sérvulo apenas tenía seis años. Se puede concluir que este fue un encargo particular que implicaba la realización de un cuadro de rápida ejecución para su amigo el periodista Alfonso Tealdo para la revista *Gala* en 1948 pero que terminó convirtiéndose en el primer arquetipo de su imaginario dedicado a los íconos criollos.





Fig. II. Sérvulo Gutiérrez *Santa Rosa de Lima*. 1955. Técnica mixta sobre papel. 33,5 x 23,5 cm. Colección Soldi-Anaya, Lima.

## **Fig. II. Santa Rosa de Lima (1955)**

### **Bibliografía**

*Sérvulo Gutiérrez*, 1980, Carlos Rodríguez, p. 91; *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961/ Telefónica del Perú*, Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, p. 187; *Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, 2012*, Gabriela Lavarello de Velaochaga, p. 15.

### **Procedencia**

La obra es una pintura cuyo nombre es *Santa Rosa de Lima*. Fue realizada en 1955 y actualmente pertenece a la colección original de Pablo Soldi heredada por su esposa. Esta obra fue originalmente un obsequio que Sérvulo le hizo a su hermano. “Este cuadro Sérvulo se lo regaló a su hermano Máximo, mi padre. Está dedicado en la parte de atrás. “A Máximo” dice. Y después probablemente se lo pidió prestado y le dijo “después te doy otro” y por supuesto no ocurrió. Estos gestos eran muy comunes en Sérvulo”<sup>169</sup>. Finalmente el cuadro terminó en las manos de Pablo Soldi. Conociendo las funciones de administrador que Pablo asumía con Sérvulo es probable que Sérvulo tomara el cuadro que originalmente había pensado para su hermano con la finalidad de pagar alguna deuda y se lo dio a Pablo quien terminó conservándolo.

Con respecto a la firma de Sérvulo Gutiérrez estas han sido distintas a lo largo de sus diversas etapas pictóricas. A Sérvulo también se le puede reconocer por su firma. “Hasta ahora no he visto una buena firma sobre una pintura falsa de Sérvulo”<sup>170</sup>. Es así que Sérvulo tiene tres firmas que realiza indistintamente, aunque con énfasis en alguna

---

<sup>169</sup>169 Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

<sup>170</sup>170 Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

de ellas según la etapa desde el año 1941<sup>171</sup>. Esta firma corresponde a al inicio de su etapa mística. Los retratos siempre fueron en la obra de Sérvulo, su medio principal de subsistencia. En la época de la realización de este cuadro Sérvulo alternaba la venta directa de cuadros con exposiciones, las que se hicieron cada vez más frecuentes en bares y restaurantes como el Karamanduka, el Negro-Negro, el Bar Zela, el Domino, entre otros. Es por ello que a pesar de regalarle este cuadro inicialmente a su hermano Máximo, rápidamente se lo tuviera que pedir para dárselo a Pablo Soldi. De igual manera esta obra da inicio a su producción libre y expresionista de los íconos religiosos criollos aunque tímidamente, siendo esta la única santa pintada hasta 1958. Desde este año y en adelante es recién que empezarán sus profusiones pictóricas sobre Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren.

### **Descripción**

Se aprecia el retrato de una mujer con un corte de busto. La posición de su rostro es en tres cuartos. Tiene el ojo derecho cerrado y el izquierdo abierto. Con el ojo abierto mira directamente al espectador. Sobre su cabeza hay unas volutas hechas con trazos de línea de diversas valoraciones. Por los lados de su cabeza caen líneas paralelas y ondulantes que representan su cabellera. La base del rostro es de color blanco con ligeras tonalidades cremas. Tiene dos rayas rojas debajo de los ojos. Así mismo su boca también es de color rojo. El rostro es eminentemente plano y no tiene volumen. Los rasgos se definen por la línea negra que dibuja unas cejas gruesas, un ojo abierto que mira con intensidad y una boca cerrada pero esgrimiendo una suerte de media sonrisa. La boca es del mismo color rojo que las líneas que se encuentran debajo de los ojos. A la derecha hay una línea que delimita el pómulo y a la izquierda una línea negra más

---

<sup>171</sup> En el año de 1941 Sérvulo expone por primera vez una obra suya en la muestra organizada por la Sociedad de Bellas Artes. Es un artista recién empezando a ascender en la escena Limeña. (Wuffarden 1998: 366).



gruesa que prefigura el borde del rostro. En los bordes del rostro y en el cuello se ven dos líneas celestes que demarcan el lado derecho del rostro así como el mismo cuello. No otorgan volumen pero sí cierto contraste con respecto al rojo que es básicamente blanco con trazos negros y toques de rojo. Los trazos que forman el cabello a los lados también sirven de marco para el rostro aunque no tienen mayor color que este. Por el lado derecho cuenta con tres rayas rojas en la parte inferior del cabello y por el izquierdo una raya roja, una turquesa pastel y otra azul marino muy oscuro que se confunde casi con las mismas rayas negras del pelo.

El color azul marino también sirve para crear un ligero contraste entre el cabello y el fondo porque se usa también (aunque en menor medida) a la derecha. Solo que en este caso no se interconecta con el cabello sino que hace únicamente de fondo. Como fondo el azul marino se fusiona con un celeste claro. Cabe resaltar que el tono celeste es el mismo que el utilizado para el cuello. Los tonos azul marino dentro del personaje aparecen con trazos cortos, tenues y redondeados en las volutas de la parte superior de la cabeza. En las volutas superiores hay dos manchas rojas pasteles y unas pequeñas manchas celestes que, así como el azul están con trazos con poco óleo por lo que no llegan a pintar con toda su intensidad y se hace difícil diferenciar unas de otras. Los colores son planos y rara vez se fusionan mientras que la línea más intensa está en el rostro y el cabello. Por su parte la línea de las volutas tiene mayor variedad de ritmo pasando por un grueso máximo (comparable al del cabello y el rostro) hasta tenues pinceladas a manera de manchas. La mayor presencia de color la hallamos en el celeste y el rojo, seguidos del azul marino con pequeños toques de turquesa. La tonalidad crema del rostro es producto del rojo aplicado a su mínima expresión. Los tonos turquesas los celestes y los azules se aplican también en escasa medida muy tenuemente para generar una segunda paleta en tonos pasteles casi grises.

Finalmente en la parte inferior izquierda hay una firma de color negro que dice “Sérvulo 55”. En este cuadro (el único dedicado a la santa desde 1948) Santa Rosa ya no está tan definida como en su retrato anterior. El color cambia arbitrariamente y el rostro gana expresividad. En esta pintura la ejecución de Santa Rosa dista de ser tranquila y pasiva. Si bien tiene una gama de colores fríos que pasan mayormente por los azules y el blanco —con el negro como línea— se puede decir que es pasiva únicamente en la composición. Por lo demás la actitud que Doris Gibson le aporta con su personalidad al cuadro le añade bastante energía y dinamismo. Así se demuestra la diferencia entre los cuadros que retrataban a Doris Gibson con un estilo académico y los que la reflejan como Santa Rosa de Lima.

### **De la obra**

El tema es el de Santa Rosa de Lima pero conservando los rasgos de Doris Gibson. Para esta ocasión hace una apropiación del rostro de Doris Gibson y le otorga una expresión pícaro con una media sonrisa y un guiño del ojo. En este cuadro Sérvulo se toma más libertad y reinterpreta las formas y los colores libremente, alejándose sobre todo del referente rosista. En el Sérvulo sigue manteniendo los rasgos de Doris Gibson con atributos mínimos de la santa como la guirnalda de rosas estilizada<sup>172</sup>. Sin embargo, lo demás sería libre interpretación del pintor en donde se distancia del programa formal y libera el elemento femenino para plasmarlo en su obra. Desde ahí y en adelante, solamente las guirnaldas de rosas serían incluso —en ciertas ocasiones— el único elemento atribuible a Santa Rosa de Lima. El resto estaría compuesto por la presencia

---

<sup>172</sup> “Para comenzar diremos que hay consenso universal sobre la primacía de la rosa entre las flores. Por otro lado, en la antigüedad esta flor era tenida como símbolo de purificación y era la Rosa Hermética de la ciencia alquímica. Según Bormas los musulmanes admiraban la rosa como imagen de divinidad. También es símbolo de la gracia, la alegría y la belleza” (Flores 1995: 247).

de la libre representación de lo femenino por parte de Sérvulo en donde confluyen las mujeres de su vida en la figura de Doris Gibson.

Sólo a partir de 1955, la santa limeña alcanza verdadero protagonismo en la producción de Sérvulo. Sus atributos de santidad suelen entremezclarse con la búsqueda de aquellos arquetipos ideales que subyacen a sus mejores retratos femeninos. Esto se evidencia en una pintura sobre papel del año indicado, donde el rostro de la santa es construido con la misma soltura efectista y apelando a los acentos cromáticos contrastantes que caracterizan a ciertas imágenes femeninas contemporáneas de carácter netamente profano (Wuffarden 1998: 52).

El lienzo parece ser un material no muy aprovechado en esta ocasión ya que el pintor utiliza sobre él trazos de colores planos para generar esquemas más que volúmenes. La diferencia de planos se produce por combinación de color por capas. También sirve como un receptor adecuado de la constitución aceitosa del óleo. Finalmente la obra parece adaptarse a su sustrato y aprovecharlo en su justa medida. El óleo sobre el lienzo aparece casi directo en la pintura. La única dilución es producto de la poca cantidad de óleo sobre el pincel y de la mínima presión de este sobre el cuadro. El uso del diluyente parece ausente o al mínimo en el mejor de los casos. Hay escasas áreas de colores y casi todo el cuadro está compuesto por una conjunción de líneas. Las pocas manchas que hay se forman por esta extrema confluencia de líneas que forman pequeñas áreas de color. Los colores se mantienen hasta ahora con una intensidad cercana al original lo que nos permite observar las diferencias entre los colores intensos y los pasteles utilizados en primer y segundo plano respectivamente. Esta pintura marca la pauta del progresivo pero franco ingreso de los íconos religiosos en el programa del pintor. Esto se debe a que la *Santa Rosa de Lima* de 1948, si bien fue su primer esbozo, también fue un producto aislado y aún inscrito en plena etapa expresionista del pintor.

Dentro de la producción de Sérvulo el cuadro estudiado representa a la única Santa Rosa realizada durante 1955. Y desde ese año pintará únicamente 10 paisajes hasta el día de su muerte en 1961. Es así que esta obra marca el cambio definitivo de rumbo de la obra de Sérvulo de los paisajes —representados profusamente desde 1952— hacia las representaciones de Santa Rosa y el Señor de Luren. El año de 1955 también implicaría una gran participación de Sérvulo en los medios en donde sostiene su postura frente al arte de su época así como a su perfil artístico. En este año hace un llamado a mirar al mundo artístico como un todo en el cual el contexto forma parte de la creación artística misma, no pudiendo concentrarse esta únicamente en el mundo interior del hombre como pretendían los abstractos (Gutiérrez 1955: 341). Así mismo reconoció la integración de las artes a través de la poesía y la pintura.

Declara a ambas como herramientas valiosas en la generación de una identidad basada en la realidad. Por último eleva a la pintura a una categoría más elevada, superior a las ideologías políticas y la cual maneja sus propios códigos para sostener su discurso. (Gutiérrez 1955: 342). Este año es entonces vital para Sérvulo en la sustentación de su discurso ligado al arte y a su relevancia como generador de un contexto en el que el arte supera toda limitación ideológica. Este cuadro es un paradigma iniciático de estos ideales al nutrirse del contexto social (al partir de Santa Rosa de Lima) y generar un discurso artístico renovado (que trasciende la ideología impuesta). Finalmente su cuadro mantiene lazos mínimos pero vitales con Santa Rosa.



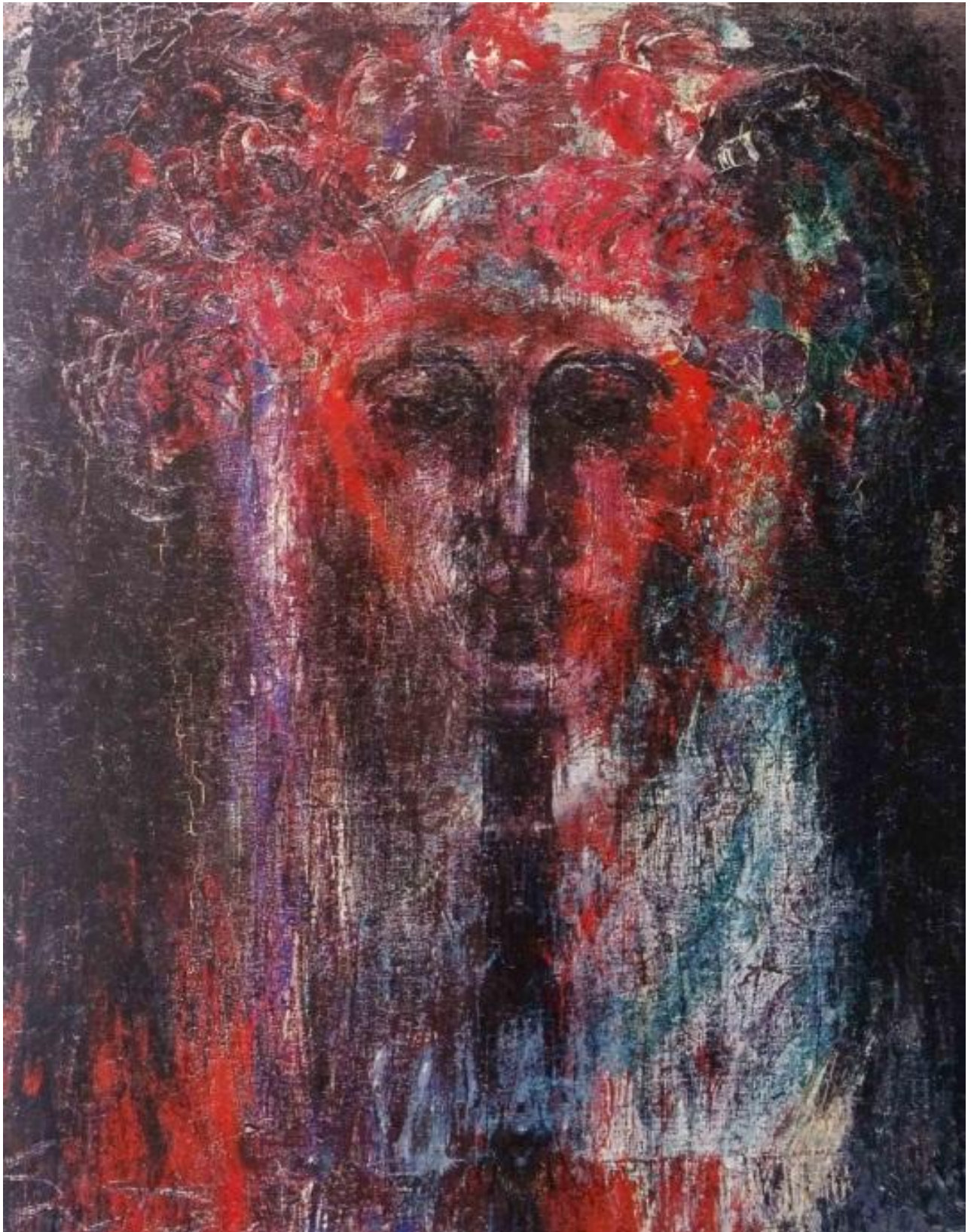


Fig. III. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa del Karamanduka*. 1958. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm.  
Colección Club Nacional, Lima.

### **Fig. III. *Santa Rosa del Karamanduka* (1958)**

#### **Bibliografía**

Mario Belaunde, 1961, *Caretas*, p. 45; *Caretas*, 1962, *Caretas*, p. 36; José Antonio De Lavalle y Werner Lang, 1980, "Sérvulo". *Pintores peruanos*; 2, p. 67; Antonio Machado, 1986, *Kantú*, p. 6; José Flores Araoz, 1995, *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, p. 324; Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez 1914-1961*, p. 223; Élide Román, 1998, *Rumbos*, p. 12; Alejandro Romualdo, 2007, *lecarte*, p. 10; Raúl Pérez Castro, 2010, *Maestros de la pintura peruana*, p. 88; Gabriela Lavarello de Velaochaga, 2012, *Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*, p. 18.

#### **Procedencia**

Esta obra es una pintura hecha en óleo sobre lienzo. Se llama *Santa Rosa del Karamanduka* y fue realizada en 1958. Actualmente esta obra es propiedad del Club Nacional ubicado en la Plaza San Martín. Sérvulo se lo regaló a Piedad de la Jara porque pasaba necesidades económicas. Tiempo después "Pirulo", el hijo de Piedad de la Jara lo vendió al Club Nacional<sup>173</sup>. Este último hecho sucedió con posterioridad al año 1998 ya que en el Catálogo razonado de dicho año figura todavía como parte de la colección de Piedad de la Jara.

#### **Descripción**

El cuadro tiene un retrato de busto de una mujer. Está realizado en tonos claros sobre fondo negro. Sobre dicho fondo hay escasas tonalidades rojas y turquesas en la parte inferior de la figura que se fusionan en parte con esta. Obviando estos detalles el fondo se mantiene de un color negro puro, solo interrumpido por unas áreas blancas que parecen producto del craquelado de la pintura. Este es un efecto que más allá de ser producto del paso del tiempo parece más haberse originado tempranamente debido al

---

<sup>173</sup> Max Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.



uso casi puro del óleo negro sin disolvente. Aparte de dicho craquelado también hay áreas blancas que parecen producto de un pintado disparejo y del mismo paso del tiempo sobre el mencionado óleo casi puro sobre el lienzo. En la figura de la mujer priman los colores fríos como el blanco, azul, celeste, rosado, rojo, violeta y morado. Cuenta con dos filas de volutas sobre el rostro pintadas mediante trazos circulares y ovoides. Es una figura de alto contraste con forma y contraforma. Esta última es negra con algunos rayones blancos, mientras que la forma es más colorida dentro de una gama de colores fríos y vecinos en la paleta de colores. La boca, la mitad de la nariz y los labios se forman del fondo oscuro en un contraste que irrumpe el ritmo de las manchas agresivas que conforman el rostro. Alrededor de su cabeza en la parte superior el fondo negro esta desprendido por partes (sobre todo en la central y en las esquinas) confundiéndose por partes con la punta de la cabeza de la mujer.

El rostro es rojo intenso salvo la mejilla izquierda, la nariz y el mentón que son blancos. Las cejas, las cuencas de los ojos y la línea que delimita la nariz, así como los labios son negros. Los párpados son mitad negros (y mitad blanco el izquierdo y rojo el derecho). El rostro se forma por dos áreas de color negro que parece ser una zona de separación entre este y el cabello que es de color blanco. Bajo el mentón surge una larga línea negra del ancho de los labios que baja casi ininterrumpida hasta la parte baja del cuadro. Solo está cortada por unas líneas turquesas al centro. El cabello es eminentemente blanco con tonos turquesas por el lado derecho y violetas por el lado izquierdo contrastando con el fondo negro. En ambos casos de los extremos inferiores del cabello hay intensos tonos rojos que sirven como base del busto. Es así que el cuadro se compone de un fondo negro con una fuerte presencia de tonos rojos en el rostro y la parte superior de la cabeza (en las volutas). Esto contrasta con la base que también tiene fuertes tonos de rojo. El rojo se encuentra sobre el blanco que forma el cabello y una

pequeña parte del rostro. La parte blanca superior más parece corresponder a un desprendimiento de la pintura con el paso del tiempo. Esas son las tonalidades principales en el cuadro. Los tonos turquesas y violetas son secundarios en el cuadro y aparte del pelo aparecen brevemente en la parte derecha del fondo (el turquesa) y en menor medida en las volutas (violeta). La pincelada es gruesa y con un óleo poco o nada diluido. Esto permite apreciar la dirección de los trazos que conforman la figura. La línea como dibujo no está presente y lo más cercano a ella son los detalles de las cejas y la nariz extraídos del mismo fondo.

El proceso de interiorización de la santa por parte del pintor pasó por añadirle una serie de significados propios al arquetipo ya existente de Santa Rosa de Lima. Es así que la santa es la representación de una virgen, su papel de madre sustituta y su pertenencia a Lima, ciudad que acoge y presencia el desarrollo del pintor proveniente de Ica. El lienzo *Santa Rosa del Karamanduka* incluye y fusiona la figura de la mujer con la divinidad y marca un cambio definitivo de técnica, así como un ingreso a una nueva etapa pictórica. Los gestos de Doris Gibson siguen presentes, pero acentuados por la gestualidad de máscara mortuoria que presenta la santa. En este sentido también se relaciona con la efigie post-mortem de la Santa Rosa de Angelino Medoro (fig. 19).

Para este cuadro Sérvulo se toma bastantes libertades interpretativas e incluso el rostro de Doris Gibson se pierde grandemente como expresión de su persona. Queda su rostro como máscara y su cabello se torna blanco y casi pétreo. La efigie gana una impronta casi escultórica. Ante esa transformación la corona de rosas permanece como elemento identificativo determinante. Como tal, la corona de rosas es apenas diferenciable de la figura y sus rasgos son más de carácter impresionista que literal. Destaca principalmente por las volutas de la pincelada ya que los colores no hacen distinción entre su pelo (que

incluso por momentos parece ser la toca) y su guirnalda. Esta es una Santa Rosa estrictamente frontal que está enfrentada al espectador mientras trata de descifrarlo desde sus cuencas vacías. Sus rasgos guardan relación con Doris Gibson, sobre todo en las cejas, nariz y boca. Si se quiere simplificar la composición se verá que es una obra compuesta de estructuras diagonales y cuadradas, así como triángulos. Aunque esta Santa Rosa conserva los rasgos de Doris Gibson, Sérvulo parece querer esconder la imagen de Doris Gibson dentro de la máscara que está generando para su Santa Rosa.

### **De la obra**

Esta es la tercera Santa Rosa en la producción de Sérvulo y demarcará “el inicio de uno de los temas alrededor del cual girará su producción en adelante” (Wuffarden 1998: 51). La *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958 es un cuadro que representa la divinidad y el sincretismo de las mujeres a lo largo de la vida del pintor a través de una unidad expresiva con el que demarca el inicio de su nueva etapa pictórica conocida como “icónica”. Su frontalidad, el hieratismo del rostro, el vacío de su mirada y las rosas de su corona componen una iconografía que nos remite al único retrato auténtico de la santa criolla hecho por Medoro. Pero en este caso aquel rostro original del retrato póstumo se encuentra a contraparte de este, que parece emanar de la oscuridad de su fondo mientras genera sus propias luces para hacerse distinguir entre a penumbra. “Por su carácter de impronta, el resultado final podría asociarse también con la “santa faz” de *Cristo*, generando una suerte de identificación ambivalente” (Wuffarden 1998: 54).

Esta Santa Rosa es la más imponente y distante de las realizadas por Sérvulo hasta ese entonces (y también de las que realizaría después). Así Sérvulo en su *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958, reduce los gestos y expresiones a una máscara con un retorno a los colores clásicos de la santa: rojo, negro y blanco con un añadido personal de

turquesas y violetas. A partir de estos rasgos sintéticos este cuadro se convertiría en la base y prototipo para sus siguientes cuadros de la santa. El lienzo *Santa Rosa del Karamanduka* marca un ingreso a una nueva etapa pictórica. Representa el alejamiento definitivo del circuito artístico del pintor y su última obra en ser expuesta al gran público. A la vez fue la cabeza de serie de esa última exposición en el restaurante Karamanduka.

“Entre las piezas de esta exposición se incluía una “Santa Rosa” que bien podría considerarse como cabeza de serie. Esta pintura sería posteriormente obsequiada a la misma Piedad de la Jara quien fue la anfitriona y promotora de la exposición. Una poderosa carga de misterio y cierto sentido de trascendencia emanan de esta pintura, quizá la obra religiosa más lograda del Perú contemporáneo. Su complejidad deriva, sin duda, de la multitud de referencias que se superponen o se entrecruzan en ella” (Wuffarden 1998: 54).

La obra se enmarca en el inicio de la etapa icónica de Sérvulo Gutiérrez. Este estilo está caracterizado por el cambio definitivo de programa del pintor hacia un expresionismo de rasgos abstractos enfocados en los íconos religiosos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Es precisamente este cuadro el que da inicio a esta etapa luego de una maduración del imaginario sintético de Sérvulo Gutiérrez dedicado a la santa limeña que pasó por dos lienzos previos: la *Santa Rosa de Lima* de 1948 y la de 1955. Dentro de la producción de Sérvulo este también es un cuadro que lidera la última exposición individual del pintor, lo cual refleja su relevancia como hito en su pintura al marcar su retiro del circuito de exposiciones, tanto a nivel galerístico como informal.

El arquetipo generado en esta obra permanecerá como estructura base de sus *Santa Rosa* hasta el final de sus días, en donde dichos andamios plásticos se expresaran en su forma más cruda en las paredes del Bar de los Valientes. La realización de la obra sucede en

un contexto de resurgimiento criollo en el que hace su apertura el local “Karamanduka”<sup>174</sup> (1956) como parte de esta movida. Es una peña y restaurante criollo ubicado en Lince al que acuden turistas y la élite social limeña. Sérvulo se verá inmerso en este escenario de la mano de su amiga —y dueña del local— Piedad de la Jara. En esta peña concurren políticos, periodistas, empresarios e intelectuales. Fue un local de un criollismo de cierta alcurnia. En este restaurante Sérvulo desarrollaba sus improvisaciones pictóricas. Esta peña vio surgir murales de Sérvulo pero también dibujos del artista sobre el menú. Los murales se han perdido definitivamente y la demás obra se ha dispersado anónimamente en su mayoría, salvo algunos ejemplos puntuales. “Algunas imágenes fueron elaboradas *in situ*, sobre menús del Karamanduka, y denotan la misma prisa caligráfica de sus retratos instantáneos. Sus versiones al óleo, en cambio, adoptan por lo general un tono intimista e introspectivo que parece ir a contracorriente del estereotipo limeñista y del medio en el cual se gestan” (Wuffarden 1998: 53).

---

<sup>174</sup> El nombre “Karamanduka” proviene del cantante y compositor criollo Alejandro Ayarza cuyo sobrenombre era “Karamanduka” al ser su rostro redondo similar al panecillo del mismo nombre. Fue uno de los miembros fundadores de “La Palizada” el primer grupo criollo y bohemio del Perú netamente de clase alta. Grupo que si bien era jaranero y alegre también era pendenciero y violento. Gracias a ellos fue que el término criollo se empezó a acuñar de manera peyorativa para designar al peruano avisgado y sinvergüenza que era trasgresor de las normas. En: “Alejandro Ayarza “Karamanduka” y La Palizada”. Extraído de: <http://www.lostroverosciollos.com/historias.cronicas.alejandro-ayarza.php> Consultado: 11 de febrero de 2018.





Fig. IV. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa de Lima*. 1959. Óleo sobre nórdex. 60 x 50 cm.  
Colección particular, Lima.



#### **Fig. IV. *Santa Rosa de Lima* (1959)**

#### **Bibliografía**

*Caretas*, 1967, p. 1; Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez 1914-1961*, p. 233.

#### **Procedencia**

Esta obra es una pintura realizada al óleo sobre nórdex. El nórdex es un tablero hecho de fibras de madera prensadas a altas temperaturas. Su espesor es delgado pero resistente a la humedad. Usualmente su color es café claro. Su superficie es lisa y homogénea. Esta pintura fue realizada en la Avenida Julio C. Tello (Lince) en la casa de su sobrino Máximo Gutiérrez, cuando Sérvulo estuvo viviendo con él varios meses. Fue una época productiva, en la cual Sérvulo “pintaba muchos cuadros de manera continua, preferentemente en las mañanas”<sup>175</sup>.

#### **Descripción**

En la pintura se aprecia el retrato de busto de una mujer con rostro totalmente blanco y plano. Al lado izquierdo del rostro se puede observar una pequeña mancha color salmón que funciona como una segmentación sintética de la parte lateral del rostro. En su cara las cejas están dibujadas con gruesa líneas negras que se adelgazan al centro para formar la nariz en una sola línea continua. Los ojos son dos óvalos totalmente negros con unos pequeños puntos blancos al interior que parecen haber sido dejados intencionalmente. De igual manera los labios son eminentemente negros y planos salvo dos pequeñas líneas, una de color crema y la otra carmesí. El área del rostro está formada por los límites de este con el cabello por las partes laterales, por unas volutas rojas que se superponen a este encima de la frente por la parte superior y finalmente por una línea

---

<sup>175</sup> Max Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

negra que configura el mentón. En la parte del cuello justo bajo el mentón se encuentra un trazo de color blanco y plano del mismo color del rostro. Bajo este se halla otro trazo blanco pero menos notorio y que empieza a convivir con un conjunto de trazos enérgicos de color rojo con pequeños toques de blanco. Estos se prolongan en una forma sinuosa y diagonal hacia la parte inferior central del cuadro en donde aparece nuevamente el color blanco con líneas prolongadas y toscas que parecen delimitar e pecho de la figura a unos centímetros del límite inferior del cuadro.

El tono rojo del cuello se ve de una intensidad baja ya que está superpuesto al color negro de fondo que compone casi toda la forma central piramidal de la figura. Esta forma negra compone tanto el cuello, en la parte lateral de la cabeza a ambos lados, como los hombros que sobresalen del formato cortándose abruptamente en los límites laterales e inferior del cuadro. Esto provoca que prácticamente todo el tercio inferior del cuadro sea de color negro. Dicha forma negra que conforma el cuerpo de la figura solo se ve interrumpida en sus límites por unos trazos delgados de color rojo y negro en el lado izquierdo. Dichos trazos provenientes del fondo parecen invadir la parte del hombro izquierdo de la figura. El fondo en cuestión, por su lado izquierdo, está formado por una alternancia de pinceladas casi cuadradas que van del blanco al salmón formando un ligero degradado en el centro de la transición de un color a otro.

En la parte superior izquierda el color salmón se va esfumando y aparecen unos ocre pasteles en escasa medida. El fondo del lado derecho es eminentemente blanco con un segmento inferior en tonos rojo y vino. La figura alrededor de sí parece estar rodeada por un borde blanco grueso que corta los colores del fondo. Dicho fondo se divide en dos ya que la parte superior central del cuadro sobrepasa los límites del lienzo, cortándolo. La cabeza está coronada por una serie de volutas que se inician en la frente

y en las partes laterales de la cabeza cubriendo la totalidad de esta hacia arriba. La cabeza está cubierta principalmente por el cabello negro pero sobre este se arremolinan una gran cantidad de volutas rojas que lo cubren casi en su totalidad. Estas volutas negras únicamente están adornadas por pequeños trazos blancos así como líneas del mismo color. Es así que la figura, aparte del negro predominante cuenta con el blanco como segundo color principal junto con el rojo. En menor medida hay ciertos trazos de ocre intensos y pasteles. También se encuentran pequeños trazos celestes: uno en el ojo izquierdo y otro en la frente. Finalmente bordeando el hombro derecho, partiendo del negro y en tránsito hacia el blanco se ubica un azul marino como color intermedio. Este se repite únicamente en la parte central de la cabeza en medio de todas las volutas pero de manera casi imperceptible. Esta obra cuenta también con una firma que casi no se nota en rojo sobre negro en la parte inferior izquierda. En ella se lee “Sérvulo 1959” que corresponde con el segundo tipo de firma que realizara Sérvulo Gutiérrez.

### **De la obra**

El tema principal es Santa Rosa de Lima pero con una apropiación del rostro de Doris Gibson reflejado en los rasgos mínimamente representados del rostro de la santa, dando una idea de máscara. La fuerte presencia de Doris Gibson en cuadros previos también se halla en este, pero ya convertida en una máscara completamente y desprovista de todo gesto. Su expresión es menos espectral que en el cuadro de la santa de 1958 pero termina siendo más fría y distante. El origen de dicha máscara utilizada por Sérvulo parece encontrar su origen en la *Marzella* de Ernst Ludwig Kirchner de 1910 (fig. 44). El cuadro estudiado es ejemplo paradigmático del arte de Sérvulo de fines de los 50. Esta obra se aproxima al énfasis cromático y a la luz espectral que modela el rostro de sus retratos por ese mismo año. En los dibujos la preeminencia lineal se orienta más bien

hacia una síntesis que trae a la memoria ciertos momentos clasicistas del diseño picassiano. En este sentido se puede decir que esta *Santa Rosa* de 1959 representa el entendimiento y la maduración de su síntesis mediante el empleo de tres formas básicas: la máscara, las volutas rojas y la cabellera negra.

La obra fue realizada en 1959, el año de los incidentes de la frustrada Basílica de Santa Rosa de Lima. Este cuadro está hecho sobre la misma base iconográfica de la *Santa Rosa del Karamanduka* de 1958, pero haciendo nuevas propuestas de síntesis e incorporando nuevas formas que engloben y resuman los rasgos más representativos tanto de Santa Rosa de Lima como de Doris Gibson. Este cuadro sirve como punto de partida para el inicio de la nueva configuración que hace Sérvulo de la santa a partir de la reinterpretación definitiva del cuadro de 1958. Es así que la búsqueda de elementos sintéticos de representación finaliza en 1958 para volverse parte de un programa activo y conclusivo desde 1959 con este cuadro. De esta manera estos rasgos serán replicados en su *Santa Rosa de Lima* de 1960 y llevados hasta los límites de la abstracción figurativa en su *Santa Rosa de Lima* de 1961. El año de realización del cuadro fue significativo tanto para este cuadro como para Santa Rosa de Lima ya que se pospuso definitivamente la realización de la Basílica de la santa, quedando esta sin un homenaje definido. Esta obra sería el único elemento alusivo a Santa Rosa durante dicho año.



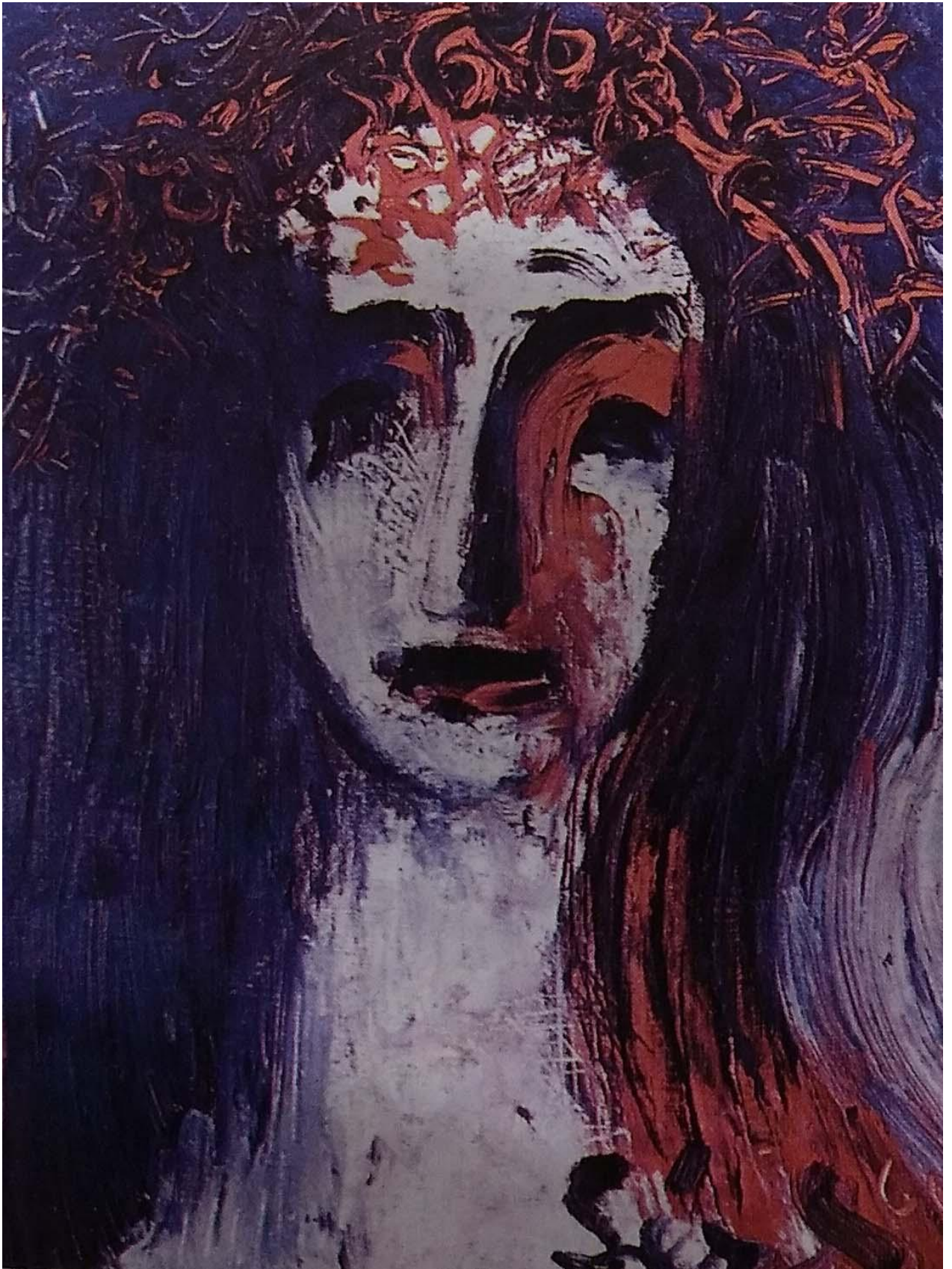


Fig. V. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa de Lima*. 1960. Óleo sobre cartón. Paradero desconocido.

## **Fig. V. *Santa Rosa de Lima* (1960)**

### **Bibliografía**

Carlos Rodríguez, 1980, *Sérvulo Gutiérrez*, p. 107; José Flores Araoz, 1995, *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, p. 331; Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 328; Raúl Castro Pérez, 2010, "Sérvulo Gutiérrez". *Maestros de la pintura peruana*, pp. 2, 89; Jorge Bernuy, 2012, *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*, p. 54.

### **Procedencia**

Esta *Santa Rosa de Lima* fue realizada en 1960 y actualmente se desconoce su paradero. No ha sido ubicada desde el año 1980 aproximadamente, aunque su fotografía es la segunda más reproducida en medios después de la *Santa Rosa del Karamanduka*.

“Este cuadro de Santa Rosa lo pintó en mi casa cuando vivió varios meses conmigo en Julio C. Tello en Lince. Justo a la vuelta del local del Karamanduka de la cuadra 22 de arenales. Esta pintura la pintó en la mañana, sin un trago encima. Sérvulo empezaba a pintar a las 12 del día. A las 3 o 4 de la tarde ya se había pintado dos cuadros. Y así fue con ese cuadro y ahí mismo lo vendió. Apenas Sérvulo sacaba un cuadro había ya tres personas que se lo peleaban<sup>176</sup>.

### **Descripción**

La pintura está realizada en óleo sobre cartón. El cartón está fabricado por diversas capas de papel superpuestas. Al ser el cartón de mayor grosor, dureza y resistencia que el papel sirve como buen sustrato para el óleo, que en el caso de este cuadro ha sido usado con profusión pero sin mucho diluyente ya que la mezcla entre colores es mínima. El cuadro es un retrato de busto que representa a una mujer. El rostro y el

---

<sup>176</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.



cuello de la mujer son de color blanco puro. Los únicos detalles del rostro son unas manchas de color. La principal es una mancha curva de color rojo realizada en pocos trazos que cubre la parte izquierda de este desde la ceja hasta la boca, pasando por las mejillas. Debajo de la ceja izquierda hay dos manchas: una pequeña de color rojo pegada a la nariz y otra azul marino que se fusiona con el pelo. Los labios también cuentan con color rojo en el labio inferior. Dichos colores están escasamente matizados hacia tonalidades ligeramente más oscuras pero no hay signo de una intención de volumen. Los detalles del rostro están compuestos por líneas negras planas que conforman las cejas. La ceja izquierda es un pequeño trazo negro mientras que para la ceja derecha y la nariz utiliza un solo gran trazo negro y curvo que las unifica. Son representaciones esquemáticas que reflejan unas cejas pobladas y la sombra de la nariz del lado derecho.

La boca está delineada con mayor detalle pero es igualmente plana. El borde del rostro está conformado por dos líneas negras entrecortadas y curvas que no llegan a encontrarse en el mentón. Sin embargo gracias a la presencia de ligeras manchas rojas por el lado derecho así como de azules por el lado izquierdo la diferencia entre rostro y cuello termina siendo evidente sin mezclarse entre ambos por la tonalidad blanca que comparten. El trazado del cuello está hecho por pinceladas uniformes que lo vuelven un solo bloque blanco pero sus bordes están interrumpidos por el pelo que ha sido superpuesto con trazos descendentes tanto por el lado derecho como por el izquierdo. Si bien el pelo es eminentemente oscuro con preeminencia de tonos negros y azules marinos oscuros, la parte de este que hace contacto con el cuello torna de colores más evidentes como el rojo por el lado derecho y el azul marino claro por el lado izquierdo. El pelo está conformado por líneas descendentes, rectas para el lado derecho y ligeramente curvas por el lado izquierdo. El cabello de la izquierda conserva una

tonalidad azul marino claro que permite ver los trazos más oscuros que conforman las hebras del pelo. Hacia el final del cabello y en la base del cuadro este se vuelve a tornar negro puro sin percibir detalle alguno.

Por el lado derecho el cabello inicia más bien de un color negro puro sin detalles de hebras en su interior. Recién en los límites externos de este se ven trazos continuos que forman largas hebras curvas que descienden de manera natural. En el extremo inferior del cabello de la derecha se aprecia una continuación del tono rojo intenso que empezó en la ceja, pasa luego por el rostro y se entrecorta ligeramente en el mentón para continuar su recorrido en el cabello y hacia la parte inferior derecha del cuadro. Por último en cuanto al cabello el rojo de la parte inferior contrasta con el negro base del cabello y se notan los trazos largos rojos superpuestos sobre este. De igual manera contrastan con un segmento de fondo blanco que lleva la misma dirección de trazos del cabello y —a excepción del color— parece una continuidad de este.

En la parte superior de la cabeza el cabello continúa con su tonalidad negra plana. Sobre este —e incluyendo la parte superior de la frente— se encuentran volutas de un color rosa que abarcan tanto verticalmente como horizontalmente toda la extensión de la cabeza. Dichas volutas incluso sobresalen de la cabeza y hasta del lienzo en la parte superior. Por el extremo derecho las volutas antes hechas de trazos se convierten en rayones blancos sobre el fondo azul. Para completar el cuadro en la parte inferior derecha, sobre el cuello y el cabello, hay una firma de gran tamaño de color negro que dice “Serv”. La única expresividad que se puede extraer de la figura es una ligera sonrisa casi imperceptible extraída de la comisura del labio derecho. Esta *Santa Rosa* tiene el perfil y la boca de Doris Gibson pero es la imagen que menos guarda semejanza con ella. Se reconoce que es Santa Rosa por las volutas que cubren su cabello. Las

volutas rosas forman parte de la corona de flores que caracterizan a Santa Rosa de Lima. En este caso también evolucionan con relación a sus formas precedentes de cuadros de la santa. Pasan de un impresionismo casi literal, con un rojo carmesí sobre negro de la *Santa Rosa* de 1948, a estas tenues líneas de color rosa más esquemáticas pero también más definidas del cuadro estudiado. Salvo las libertades técnicas del cuadro de 1955 la corona de rosas recorre un camino propio hacia la síntesis figurativa. En este cuadro será la última vez que Sérvulo las represente con un referente directo hacia la realidad ya que para la *Santa Rosa de Lima* de 1961 pasarían a ser simples trazos verdes. El cuadro fue realizado con pinceladas largas de un grosor relativo en la mayoría de la obra. Para el rostro y parte del pelo la pincelada se pierde en capas uniformes de color plano. Esta cambia drásticamente es en las volutas en las que se usan trazos cortos, delgados, enérgicos y de gran ritmo que contrastan con los demás usados en el resto de la pintura.

El último tipo de trazo que complementa la pintura es el de los raspones blancos sobre el fondo azul que parece formar un segundo plano de las guirnaldas de rosas dando un ligero efecto de profundidad, único en el cuadro. La firma mostrada en este cuadro corresponde con la tercera y última firma desarrollada por el pintor que empezaría a utilizar desde el año 1955 (posterior la *Santa Rosa de Lima* de 1955 en la cual sería la última vez que utilice su segunda firma), esta vez no incluiría el año en ella.

### **De la obra**

La pintura se enmarca en el penúltimo año de su vida y de su etapa “icónica”. Esta pintura forma parte de la secuencialización de las máscaras de Sérvulo originada en 1958 con la *Santa Rosa del Karamanduka*, continuando con la *Santa Rosa de Lima* de 1959, con este cuadro propiamente dicho y que terminaría en su *Santa Rosa de Lima* de

1960. Este cuadro corresponde con la evolución definitiva y final de la síntesis estrictamente figurativa de la santa. Este hecho se hace evidente al acercarse el rostro más que en los otros cuadros y al ser la obra que presenta mayor contraste cromático de todas. Además el cuadro de 1961 ya sería una exploración más orientada hacia la abstracción de la figura con sumas libertades representativas y el abandono del *riktus mortis* por una expresividad más natural pero tenue. Este cuadro continúa con la reducción de la paleta a tres colores básicos: el rojo, el negro y el blanco, preferencia que empezó a despuntarse con el cuadro de 1959 dedicado a la santa y cuyo cromatismo y estilo se mantuvo casi intacto para este cuadro de 1960, pudiéndose considerar casi gemelo con el cuadro del año anterior. Es así que dentro de sus series de la santa limeña, Sérvulo cuenta con dos cuadros casi iguales entre sí, fenómeno que también repetiría en sus *Señores de Luren*. Esta obra funciona como continuación y énfasis de la obra anterior de la santa de 1959. En ese sentido continúa aportando a las representaciones de la santa tras el duro golpe que recibió su fe el año anterior con la cancelación definitiva del proyecto de la basílica dedicada a la santa. Este cuadro destaca en un contexto artístico en el cual la abstracción imperaba y el arte peruano no veía surgir ningún tipo de representación rosista. Desde este cuadro de la santa de 1960 en adelante, dicha continuidad cromática sobre la base del rojo, blanco y negro se seguiría transmitiendo a los demás cuadros de Sérvulo (independientemente del tema) hasta el día de su muerte. Esta obra corresponde a su etapa icónica, entrando a sus años finales. A través de ella se demuestra la maduración definitiva y máxima alcanzada en este estilo propuesto por Sérvulo dentro del marco de su expresionismo figurativo. En esta etapa Sérvulo ya había definido sus formas y colores sintéticos. Además logró el máximo sincretismo de la figura femenina en su obra. Esta pintura evidencia que la capacidad de pintar de Sérvulo Gutiérrez permanecía intacta durante los últimos años de su vida.





Fig. VI. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa de Lima*. 1961. Técnica mixta sobre papel.  
43,5 x 29 cm. Colección particular, Lima.



## **Fig. VI. *Santa Rosa de Lima* (1961)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 250;

Gabriela Lavarello, 2012, *Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*, p.22.

### **Procedencia**

Fue realizada entre los meses de enero y junio (mes en que fallece Sérvulo) en la casa de su sobrino Máximo Gutiérrez.

### **Descripción**

Esta obra es una pintura realizada con una técnica mixta que incluye témpera y óleo sobre papel. El papel debe haber sido de un grueso gramaje, probablemente más de 200 gramos para poder aguantar el espesor de la pintura. La pintura se titula *Santa Rosa de Lima*. Fue realizada en 1961, año del fallecimiento de Sérvulo. La figura cuenta con un solo ojo mirando provocativamente hacia la izquierda. El ojo está realizado con cortos trazos de color negro. Uno más grueso para el párpado superior y otro con un tono negro menos definido producto un trazo realizado con menor presión del pincel. El iris del ojo es de un tono azul oscuro, apenas diferenciable de la pupila de color negro.

El conjunto es completado por una ceja apenas perceptible que está cubierta por una mancha roja que desciende desde la frente. Dicha mancha es principalmente roja combinada con ligeros tonos de negro que le dan ciertas áreas carmesí. La nariz tiene un trazo rojo que procede del mismo tono rojo de la frente pero realizada con una menor presión del pincel lo que ocasiona que el color no haya sido pintado de forma pareja combinándose con el blanco de la base del lienzo. Para ayudar a conectar esta área roja de la nariz con las cejas hay ligeras líneas delgadas negras tanto a la izquierda como a la derecha formando una estructura sólida del rostro a pesar de lo precario de la línea. Aun

así el ojo derecho no está dibujado y la figura únicamente posee el ojo izquierdo. El área donde debería estar el ojo faltante no está cubierta y se aprecia únicamente el lienzo vacío y la mejilla está cubierta por una escasa pincelada del rojo base de la frente. A pesar de la falta de ojo la figura parece configurada correctamente por el ángulo de tres cuartos que deja el lado de la cara en donde no hay ojo casi imperceptible al espectador. La parte baja de la nariz tiene una pequeña línea negra que asemeja un orificio nasal. Los labios están delineados por pequeños trazos horizontales de color rojo con algunos toques de negro.

Bajo la nariz hay pequeños hilos de color azul bastante diluidos que chorrean hasta el cuello el cual es también del color blanco del lienzo. En paralelo a estas tenues líneas azuladas hay un trazo grueso de azul eléctrico que baja de manera intermitente por el lado derecho del cuello. En la parte final de este se fusiona con los hilos de color descendentes para volverse violeta en la base del cuello y el principio del hombro que se insinúa por este tono violeta de la base. Si bien en este retrato el rostro se encuentra fusionado con el cuello, la inclinación de la cabeza y su ya mencionada posición en tres cuartos permite visualizar la diferencia entre rostros y cuello.

En este caso el cuello si está delimitado en su base por una línea negra que conecta con el tono violeta de la parte derecha del cuello y un tono rojo intenso (el más intenso del cuadro) que delimita el lazo izquierdo del cuello y le da estructura a la base de la figura. Esto demarca la parte final del cuadro que consiste en el tono violeta que forma parte del hombro y la base del cuello más un par de líneas paralelas azules de mediana intensidad que prefiguran el otro hombro. Todo este conjunto forma una diagonal que da indicios de que la posición del cuerpo está apuntando a la derecha del cuadro mientras que el personaje voltea la cabeza como observando a una persona que llama su

atención desde el lado izquierdo de este. La parte inferior del cuadro tiene un intento de firma casi imperceptible. Flanqueando el rostro, a la izquierda del cuadro, se ubican gruesos trazos azules oscuros que representan el cabello, estos descienden en paralelo al rostro y continúan también paralelo al cuello tornando en dirección diagonal pero cambiando a una tonalidad roja oscura. Esta se produce al estar combinada con trazos negros que aumentan en intensidad hasta volverse morados oscuros y casi negros. Por el lado derecho del cuadro —flanqueando el rostro— se nota la presencia de una línea azul tenuemente delineada por el ligero trazo del pincel. Baja de manera paralela al rostro hacia la base de la mandíbula donde toma una ligera torcedura que ayuda a perfilar la base y la dirección del rostro. Su textura irregular permite ver parte del lienzo. Cierra el conjunto una tenue línea roja que baja desde la punta de la cabeza y se convierte en la línea gruesa de la base del cuello.

Dicha línea azul que se fusiona con el lienzo desnudo y con la delgada línea roja forman un conjunto que perfila tanto el lado lateral izquierdo como derecho del rostro y dan énfasis en la vuelta de la cabeza hacia el lado derecho a la vez que representan el velo de la santa mostrando un primer indicio de la relación de la pintura con esta. Bordeando todo el conjunto de trazos antes mencionados que componen el rostro hay un grupo de volutas tupidas realizadas en verde oscuro que se superponen unas a otras y forman bloques de color puros en algunos casos. Finalmente este conjunto de volutas ocupan casi toda la parte superior del cuadro y rodean toda la cabeza. El fondo está limpio y no hay mayor tonalidad que lo complete que la del blanco del propio lienzo.

El tema presentado en la pintura es el de Santa Rosa de Lima. Esta imagen tiene rasgos de Doris Gibson pero con una expresividad característica que le da un toque de picardía. Este retrato es una representación virginal y onírica del ideal de la mujer de Sérvulo.

Las volutas verdes representan la guirnalda de rosas solo que en esta ocasión pierde definitivamente su referencia con la realidad para pasar a formar puramente una representación arbitraria del propio Sérvulo. Sin embargo se entiende finalmente su condición de guirnalda a partir de las formas redondeadas que conformaron las rosas en sus anteriores representaciones dedicadas a la santa. Sobre todo en una ilustración previa realizada en tinta, cuyos trazos esquemáticos permiten inferir la estructura tras los trazos profusos y compactos que componen dicha guirnalda de la última pintura formal de la santa (fig. 45). Es esta característica la que termina de darnos la pista acerca de su naturaleza de Santa Rosa ya que es versión más libre realizada hasta ahora y en donde el pintor explota los límites de las referencias.

La presencia del rojo en zonas donde no debería estar como la frente, la nariz y el pelo reflejan la presencia de un índice de dolor a pesar de la alegría del rostro. Aun así la sonrisa tampoco es amplia y franca sino más bien a medias y esquiva. Es un cuadro de contrastes de colores cálidos y alegres (como el azul eléctrico enfrentado al rojo encendido) donde el dolor pasa de manera muy soterrada. Es un cuadro realizado con trazos apresurados y trepidantes y parece ser una pintura más repentista que de costumbre. Esto se nota por la presencia de trazos largos para realizar áreas importantes como la nariz y el borde del rostro. De igual manera las volutas parecen estar realizadas con más premura y con una ejecución más pobre y menos detallada, sobre todo si las comparamos con las volutas más finas y delicadas del cuadro dedicado a la santa de 1960. Incluso la propia firma del pintor parece acabada con extrema premura y se hace casi ilegible (se lee "Serv 61") si la comparamos con la firma que Sérvulo acostumbraba hacer en aquella época lo que evidencia el ímpetu y el frenetismo de sus cuadros de aquella época.

## De la obra

Este cuadro es el que cierra la temática de Santa Rosa en la producción de Sérvulo Gutiérrez —un cierre abrupto con la partida prematura del pintor, debido a complicaciones por una enfermedad hepática. Esta obra es así el último testimonio pictórico dedicado a los íconos criollos ya que en el año de 1961 Sérvulo no realizó ninguna pintura dedicada al Señor de Luren. Este cuadro sintetiza de manera simbólica a las mujeres de Sérvulo a través de una representación juvenil y jovial de Doris Gibson. Este cuadro también muestra la presencia de ciertos rasgos de abstracción con los que Sérvulo dotó a sus obras durante los últimos años de su vida.

Es así que en su última *Santa Rosa* de 1961, Sérvulo se libera aún más y explora nuevos gestos y colores ajenos al referente y a sus propios planteamientos anteriores llevando la síntesis a su máxima expresión y dándole características de isotipo. La apertura hacia lo abstracto de Sérvulo queda evidenciada en un testimonio temprano del pintor en el que expresa que él considera lo abstracto (así como otros rasgos de estilos diferentes) inherente a la pintura, aunque en diversas y menores proporciones:

“Yo no creo que haya necesidad de dividir el arte en estilos. Lo que pasa es que los pintores se han equivocado conceptualmente. Han tomado únicamente una parte de un todo y lo han proclamado como si fuera un todo. En las obras de los grandes maestros hay fragmentos que son realistas, impresionistas, abstractos, etc. Estimo que la clasificación que se hace de las pinturas es puramente convencional y que tiene como único objetivo encasillarlos, ubicarlos debidamente” (*La Prensa*, 9 de junio de 1951).





Fig. VII. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1957. Témpera sobre papel. 64 x 50 cm.  
Colección Banco de la Nación, Lima.

## **Fig. VII. Señor de Luren (1957)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 207.

### **Procedencia**

La obra se titula *Señor de Luren*. Actualmente la obra se encuentra en la colección del Banco de la Nación en Lima. Este es un cuadro que se conserva en óptimas condiciones a pesar de la naturaleza aparentemente precaria de sus materiales.

### **Descripción**

Esta pieza es una obra pictórica realizada en témpera sobre papel, materiales relativamente precarios con los que Sérvulo pintaba sus cuadros más inmediatistas y sus apuntes rápido. La témpera se puede trabajar adecuadamente sobre un papel de 200 gramos. Así que es posible que Sérvulo haya usado un papel de este tipo. El cuadro representa el rostro de un hombre barbado con tres elementos proyectados que salen de su cabeza, uno hacia arriba y dos laterales. El pelo y la barba del hombre son de un color negro plano. El rostro está prefigurado con líneas negras que perfilan las cejas, los ojos, la nariz y la boca de manera s ntetica. Los ojos cuentan con un color blanco para la esclerótica. El color del rostro es de un amarillo plano con unos tonos rojos intensos que descienden por los ojos y cubren toda la boca. La nariz es de un color ocre claro producto de la base amarilla con tonos rojizos. El pelo negro está compuesto de grandes manchas continuas salvo el área sobre la cabeza en la que se notan algunos trazos independientes de forma corta y recta. Del pelo nacen unas líneas negras paralelas que se expanden en forma de abanico. Dichas líneas son largas, curvas y de una intensidad moderada producto de una menor presión del p ncel.

El trazo de ellas es negro casi en su totalidad salvo dos líneas sinuosas de color verde en la forma ubicada en la parte superior de la cabeza. Dichas formas están compuestas básicamente de líneas salvo algunas áreas de color amarillo compuestas de líneas gruesas pero que cubren únicamente la parte central de las formas y no la totalidad de su área. De manera específica la forma del lado izquierdo, aparte de la base de color amarillo cuenta con pinceladas blancas que no cubren totalmente el área del lienzo que termina siendo visible. Esta contrasta con la pincelada blanca en que es de un color crema claro.

En la forma superior la base de color amarillo coexiste con las líneas sinuosas verdes y con unas líneas de color rojo oscuro producto de la combinación del rojo con toques de negro. El resto del fondo de la forma es del color del lienzo sin toques de blanco. En la forma de la derecha no se ubica una base de color amarillo ni de color blanco. El único color es el un rojo afectado al marrón producto de su combinación con toques de negro. Este color cubre únicamente la parte central inferior de la forma lateral. La cabeza ocupa la parte central del cuadro y no tiene cuello ni cuerpo. Alrededor de la cabeza en la parte inferior derecha de esta se encuentra un área de color amarillo y rojo ligeramente oscurecidos. En la parte inferior delimitando con la barba hay un área roja con trazos rectos y largos que descienden con algunos toques de amarillo pero no llegan a formar un cuello. El resto de la pintura que compone el fondo son trazos gruesos y unificados de pintura de color blanco intenso sobre el lienzo de color crema creando un ligero contraste con el fondo. Esta pintura es la primera representación formal tanto del Cristo como del Señor de Luren. En adelante se dedicará a hacer representaciones de ambos. El Cristo estará representado por una figura de Jesús doliente con corona de espinas pero sin potencias. Y el Señor de Luren estará caracterizado por la presencia de rayos de luz o potencias que nacen de la cabeza de Jesús.

Su presencia le otorga dignidad a Jesucristo<sup>177</sup>. En el caso de Sérvulo este se toma muchas libertades para representar las potencias de sus *Señores de Luren* si se toma en cuenta el referente icónico escultórico de su efigie. En todas ellas las realiza con una conjunción de trazos que asemejan fuegos saliendo de la cabeza en algunos casos. En el caso particular de su *Señor de Luren* de 1957, sus potencias serán las más detalladas de todas las que realizaría, pero sin guardar igualmente semejanza con su referente directo. En esta obra el Cristo tiene una expresión sorprendida y las potencias son eminentemente figurativas. La estructura del trazo funciona como un generador de la forma en sí misma y el color es anecdótico. De igual manera no parece integrarse a la línea salvo algunos detalles en el rostro que asemejan sangre y unos amarillos en las potencias que pueden interpretarse como luz. La figura contrasta fuertemente con su fondo que es blanco o crema (el color del lienzo).

### **De la obra**

El *Señor de Luren* de 1957 es el primer cuadro que pinta Sérvulo. Este es un Señor de Luren dedicado al Cristo en donde sus rasgos son excesivamente expresivos y la línea no se fusiona totalmente con los colores del fondo salvo en algunas áreas del rostro. En esta etapa, Sérvulo está en la búsqueda de una manera de representar al Señor de Luren. Y si bien este es su primer intento en realizar al señor de Ica, es un cuadro que se ubica en un momento en el que Sérvulo todavía se encuentra en proceso de sintetizar sus formas, labor que viene realizando desde su *Santa Rosa de Lima* de 1955 y que comparte el mismo tipo de ejecución particular y representativa pero con bastantes

---

<sup>177</sup> De igual manera simboliza su estatus divino y lo diferencia de otras representaciones divinas que portan aureolas sobre sus cabezas. Cada rayo refleja a un elemento de la santísima trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. De igual manera simbolizan la luz del mundo que estaba representada por el Cristo. También refleja las tres propiedades del alma: entendimiento, voluntad y memoria. En: "Las potencias de Cristo". Extraído de: <http://www.alcielocofrade.com/2016/04/las-potencias-de-cristo.html> Consultado: 09/04/18.



libertades cromáticas que contrastan con su intento de realizar una figura verosímil. Esta obra pertenece al final de la etapa mística de Sérvulo en la cual el artista está en búsqueda de nuevos lenguajes representativos para la ejecución de sus cuadros dedicados a los íconos criollos, en su próxima etapa icónica que comenzará en 1958, al año siguiente de la ejecución de este cuadro. Este cuadro marca el final de una fase dedicada básicamente a los paisajes. Es un periodo que también implica ya la convivencia de sus íconos criollos con su mística panteísta en un proceso transicional en donde convive un estilo maduro del uso del color presente en los huarangos con una síntesis incipiente presente en sus Santa Rosas y en especial en este Señor de Luren. Es así que este cuadro resume su tránsito desde 1952 a 1957, periodo en el cual Sérvulo redescubre Ica, su tierra natal a la que incluso dedicó muchos poemas (la poesía era su segunda pasión). A partir de ahí empezará a expresarse con gruesos y arrebatados trazos, en rojo, verde, azul y negro. Así mismo pintará solitarios y cálidos paisajes donde el huarango iqueño será el protagonista central. Hacia el cierre de este periodo sus retratos se vuelven reduccionistas en su paleta y se sacrifican los volúmenes aún más por la expresión. Los colores resultantes de estas reflexiones serán parte de su paleta definitiva que utilizará en sus obras de los íconos criollos. Se muestra así como un precursor de una estética libre y fuerte, no tan conocida ni promovida por entonces en el medio limeño, una estética de la que el *Señor de Luren* de 1957 es el paradigma.



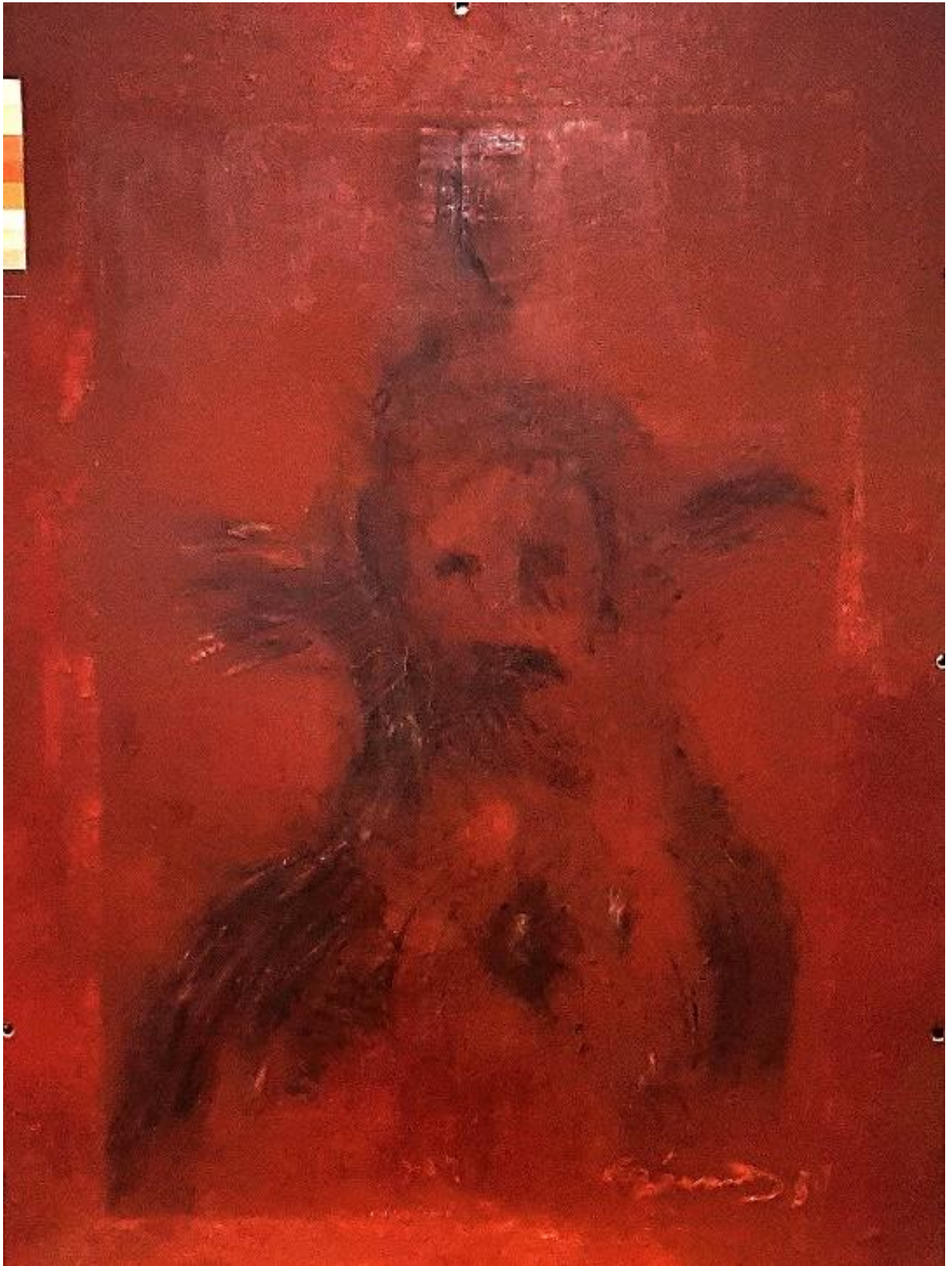


Fig. VIII. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren sobre chimenea*. 1958. Pintura y carbón sobre muro.  
124 x 81 cm. Colección Mali, Lima.

## **Fig. VIII. Señor de Luren sobre chimenea (1958)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 305.

MALI, 2016, *Ruta MALI*, p.1.

### **Procedencia**

La figura está contenida en un pedazo de muro extraído de una pared. Esta obra es un mural realizado sobre la pared de una chimenea. Por ello, se ha decidido llamarla *Señor de Luren sobre chimenea* y distinguirla de los lienzos al óleo o témpera dedicados al Cristo iqueño. Actualmente la pieza se encuentra en el Museo de Arte de Lima (MALI) en la sección central del área dedicada al arte moderno peruano. Para su traslado al MALI desde la casa donde originalmente se encontraba se tuvo que realizar un desprendimiento de la pared. La técnica de desprendimiento lo hizo la familia D'ónofrio y la familia Soler por medio de Helena Soler, viuda de Panizo Soler y actual dueña de chocolates *Helena*. Lamentablemente cuando se sacó el cuadro, se rajó levemente una de sus esquinas pero el MALI logró restaurarlo<sup>178</sup>.

Sérvulo Gutiérrez realizó el *Señor de Luren sobre chimenea* en la casa de su amigo y comprador Luis D'ónofrio. Lo hizo rápida y únicamente con carbón de la chimenea. Finalmente lo retocó con lápiz labial (desaparecido actualmente). Este es un dibujo eminentemente esquemático que le servirá para sintetizar al Señor de Luren en su obra futura a través de la estructura lograda en esta obra. En la entrevista que nos concedió por Pedro D'ónofrio —hijo de Luis D'ónofrio— el 11 de setiembre del 2016, este describe el proceso de creación de la obra: “En 1958, dos días después que murió mi mamá, Sérvulo hizo ese cuadro. Lo hizo rápido con el estilo que él tenía. Hizo primero

---

<sup>178</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.

la cruz y luego una redondela. Pintó con el mismo carbón de la chimenea y luego subió al baño y bajó con lápices labiales para marcar más los labios e incluso arañó la pared, finalmente hizo su firma”<sup>179</sup>. Se trata entonces de un cuadro realizado en un promedio de tiempo de entre 5 a 10 minutos aproximadamente. Aunque que Pedro D’onofrio habla de un lápiz labial, este ya es imperceptible hoy en día. Lo que sí se observan son principalmente el carbón y algunas marcas claras que corresponden con los arañazos. Todo sobre el color marrón rojizo de la pared que le otorga la contraforma y el contraste a la vez que hace de tonalidad de piel. Coincidentemente este color de piel morena se relaciona con el mismo que el Señor de Luren adquirió tras el incendio de 1918.

Acorde a la descripción dada por Pedro D’onofrio de la casa donde se realizó el cuadro, podemos agregar que se trataba de un lugar que funcionó como peña criolla: “Los jueves en la casa se juntaban Humareda, Chabuca, Sérvulo y otros más a hacer peña. Lo hacían un jueves cada 3 o 4 meses. Eso era en la casa de San Isidro, de donde proviene el mural”<sup>180</sup>. Es un cuadro nacido entonces en pleno seno criollo y una figura representativa de esta idiosincrasia. “La intención de donar el cuadro partió de mi hermana Bianca y de mí. Pensamos que lo mejor para que la gente del Perú es que sepa de los cuadros de Sérvulo al cual consideramos uno de los más grandes pintores del país. Existían unas técnicas de separado a través de una lámina de plástico a la cual se le transfería el diseño y luego pasaba a otro sustrato, pero era riesgoso por la alta posibilidad de alterar el contenido de la obra. Es así que con un equipo —liderado por Alayza— serrucharon la chimenea de campana y la trasladaron al MALI. La casa demolida se encontraba en Ugarte y Moscoso 598, a la altura de la cuadra 30 de la avenida Salaverry. Fue demolida en la década del 80, aproximadamente en 1989.

---

<sup>179</sup> Pedro D’onofrio. Comunicación oral 11/09/16.

<sup>180</sup> Pedro D’onofrio. Comunicación oral, 11/09/16.

Posteriormente la obra donada ha permanecido en el MALI donde estuvo en el almacén hasta su reinauguración en agosto del 2015. Previamente se realizó una restauración que estuvo a cargo del grupo Nestlé del Perú. S.A.<sup>181</sup>. Desde entonces permanece como pieza central que divide en dos el área de arte moderno, además de ser el único mural en este espacio.

### **Descripción**

Sérvulo pinta este Señor de Luren con materiales improvisados (carbón y lápiz labial) y de manera rápida en la casa de su amigo Luis D'ónofrio. El material base para la creación de este mural es la pared de la chimenea recubierta con varias capas de pintura sucesivas de diversos colores, siendo la última la de rojo oscuro que sirve de fondo para el trazo. Sobre dicha pared se ha realizado el dibujo con carbón de la propia chimenea. Para darle detalles el pintor realizó rasguños con sus uñas a la pared además de darle ciertas tonalidades rojas con lápiz labial, hoy desaparecidas por la acción del tiempo.

El color rojo oscuro del cuadro sirve como fondo para la imagen que está pintada con trazos largos y sinuosos en un tono completamente negro. El tono de la pared no es uniforme y por algunas zonas se muestra más claro, producto de la caída paulatina de la pintura. En el extremo superior izquierdo del cuadro se ubica una barra de colorimetría con ocho tonalidades distintas que van desde el blanco, pasando por el color crema, tonos ocres y terminando con el tono rojo oscuro de la pared misma. La figura de busto contenida en esta pared es la de un hombre con barba. De la punta y los extremos de su cabeza surgen tres líneas negras. En el caso de la línea que sale de su extremo derecho esta alterna los trazos negros con delgadas líneas blancas.

---

<sup>181</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral, 06/09/16.



Los hombros y la cabeza están compuestos por un conjunto de líneas negras sinuosas que suben contorneando la figura pero con tanta profusión de la línea que se forma un bloque de color negro bastante grueso que se puede considerar como parte de la forma interior de la figura por partes. Por el lado derecho de la figura se aprecian unas líneas blancas, más largas que las del extremo de su cabeza, que forman ligeros contrastes de color con el negro de la figura. Es una figura realizada básicamente en síntesis y alto contraste. Su rostro está representado únicamente por dos trazos negros que asemejan los ojos. El derecho es simplemente una pequeña línea negra horizontal mientras que el izquierdo tiene una forma casi cuadrada con dos líneas que salen hacia abajo, una recta y la otra diagonal dando el efecto de una incipiente nariz que más allá de estos detalles se muestra inexistente.

La barba está representada por una línea negra rectangular gruesa perpendicular al rostro. Debajo de ella se encuentran bloques negros de color que van difuminándose hacia abajo terminando de dar el efecto de barba del personaje y haciendo contraste con la pared marcando la diferencia con un posible cuello no perfilado. En la parte central del cuerpo de la figura se halla una forma ovalada que termina en punta en su parte inferior. Esta es totalmente negra salvo una pequeña blanca al centro de esta que genera un gran contraste entre ambas. La parte de los hombros cuenta con trazos continuos y ondulados que dan forma al cuerpo. El hombro izquierdo inicia con una tonalidad bastante oscura en la parte inferior que va ascendiendo y aclarándose hasta desaparecer cuando se acerca al inicio del cuello. Por su parte el hombro derecho cuenta con un área de color negro más amplia y oscura que sube de manera continua fusionándose con el cabello largo del personaje. El grosor de dicha línea va decreciendo de manera continua hasta alcanzar la mitad de su tamaño cuando llega a la altura de la cabeza para representar la cabellera.



Contrastando con esta secuencia progresiva la línea duplica su grosor durante la parte del hombro que corresponde con el trapecio derecho del personaje. A pesar de que los trazos fueron intencionalmente largos, sinuosos, decididos y fuertes se notan áreas donde el color se ha ido desprendiendo con el paso del tiempo quitándole hasta cierto punto su efecto de alto contraste basado en formas orgánicas. Esto revela la presencia de unos tonos intermedios que se fusionan con el rojo oscuro de la pared dando algunas tonalidades amarronadas que enriquecen el cromatismo del mural en contrapeso al decaimiento del contraste de este. Las áreas que han resistido mejor al paso del tiempo en cuanto a pureza cromática son los hombros, la figura central del pecho y la parte baja del rostro del personaje. Finalmente en la parte baja derecha se evidencia una firma tallada sobre la pared que dice “Serv 58”. En cuanto a los significados tras esta representación del Señor de Luren, el Cristo que Sérvulo Gutiérrez suele pintar es el Señor de Luren, que representa la imagen de Dios como padre así como hijo. El Señor de Luren pertenece a Ica y representa la figura paterna para el pintor ya que es el lugar de su nacimiento y al cual retornará repetidas veces en busca de inspiración y sosiego. Este es el cuadro más representativo del Señor de Luren realizado por Sérvulo. Este Cristo se presenta como criollo, debido a su importación de España y su posterior adaptación al valle bajo de Luren (Hurin en quechua) en Ica. En este cuadro Sérvulo lo reduce al mínimo de su expresión, pero manteniendo su fisonomía y características originales.

El cuadro representa un Señor de Luren que aparece en un marco que le da un aspecto de busto más que de retrato enfocado en el rostro. La síntesis es extrema en el caso de los ojos y la barba. Estos se representan mediante gruesos trazos; aunque los ojos presentan ciertos efectos que asemejan lágrimas. La corona de espinas como tal es casi inexistente y se fusiona con el pelo; pero resalta de igual manera por un cambio en el

trazo. Los restos de la cruz estructural que Sérvulo confeccionó para ejecutar la estructura del rostro yacen imperceptibles. Es así que dicho rostro termina siendo casi inexpresivo con las “lágrimas” como única expresión de dolor. Las potencias sí sobresalen nítidamente —sobre todo las laterales— y están remarcadas por los rayones que realizara Sérvulo con sus propias manos. El pelo se fusiona con los hombros en una suerte de línea descendente continua y en la parte del pecho permanece la contraforma, interrumpida únicamente por una mancha central de carbón y rayones que representa el Sagrado Corazón de Jesús. Una firma se ubica en la parte inferior derecha del cuadro en un tono claro no empleado en el resto del dibujo. De igual manera una escala de colores se ubica en la parte superior izquierda realizada por el equipo de restauración para medir las capas de color del muro. Este *Señor de Luren sobre chimenea* es el único de los cuadros de Sérvulo dedicados al *Cristo* que presenta un corazón central. Dicho detalle representa el Sagrado Corazón de Jesús el cual hace referencia al corazón de Cristo como fuente de amor divino. El origen de esta creencia se basa en la percepción del propio Jesucristo quien veía al corazón como su núcleo vital y la expresión de su entrega y amor incondicional (Schwaiger 1998: 440).

### **De la obra**

El tema reflejado en la obra es el *Señor de Luren* de Ica. Sirve como ejemplo no tradicional de representación de la imagen de *Cristo* y contrasta con la obra pictórica y escultórica circundante a su área e incluso con el resto de obras presentes en el mismo museo. Es el segundo Señor de Luren que realiza desde que empieza con su profusión pictórica del ícono. Este primer Señor de Luren representa los ojos abiertos jamás repetidos en posteriores obras —sean éstas Cristos o Señores de Luren— ya que desde el *Señor de Luren sobre chimenea* de 1958 en adelante se mantendrían cerrados.

Esta obra representa tanto las características performativas e inmediatistas de la obra de Sérvulo (sustrato improvisado, material improvisado y realización repentista), como la estructura base de la que se desprenderán sus futuros Señores de Luren (y los Cristos también). Es así que desde 1958 en adelante los íconos criollos invadirían sus dibujos partiendo del arquetipo prefigurado en el *Señor de Luren sobre chimenea*. Durante dicho año Sérvulo dibujaría al Señor de Luren profusamente y a Santa Rosa de Lima, hasta alcanzar su prototipo ideal de representación que se reflejará en sus obras icónicas del *Señor de Luren sobre chimenea* y *Santa Rosa de Lima del Karamanduka* ese mismo año. Durante 1958 él dedicará 14 dibujos a los íconos criollos mientras que una vez alcanzada la maduración de su síntesis esta cantidad decaerá dramáticamente. En 1959 realizará únicamente un dibujo del Señor de Luren y uno de Santa rosa de Lima. En 1960 dibujará tres Señores de Luren y en 1961 (el año de su muerte) haría solamente un dibujo dedicado al Señor de Luren. Este fenómeno evidencia como los dibujos de Sérvulo estaban directamente relacionados con una búsqueda estilística del pintor y que al alcanzarla pudo lograr que el tema de los íconos criollos se trasladara principalmente al lienzo, sin boceto.

Así los dibujos de Sérvulo se insertan en su producción con una intencionalidad creativa tácita que se refleja como su producto final en el *Señor de Luren sobre chimenea*. Este mural es la representación definitiva y más sintética del Señor de Luren: recurre a los trazos más básicos pero mantiene el nivel de representación esencial de este ícono religioso criollo a través de la presencia de la corona de espinas, el rostro sufriente y las potencias que lo diferencian del Cristo tradicional. Esta obra está inscrita en los inicios de la etapa “icónica” de Sérvulo Gutiérrez que inicia en 1958, el mismo año en el que se realizó el mural.

Si bien este Cristo criollo siempre ha sido un objeto de fe contemporáneo para la población iqueña, también ha trascendido su imaginario programático inicial para generar una renovada atracción hacia un ícono iqueño en Lima a través de la obra de Sérvulo. En este sentido el *Señor de Luren sobre chimenea* de 1958 es un cuadro que representa la divinidad y la adopción de un imaginario europeo a través de una unidad expresiva con el que demarca el inicio de su nueva etapa pictórica. Finalmente se puede decir que el mural del *Señor de Luren sobre chimenea*, es una muestra ejemplificadora de la ampliación del horizonte pictórico de Sérvulo: el del material experimental y el del acto performativo a la hora de pintar.





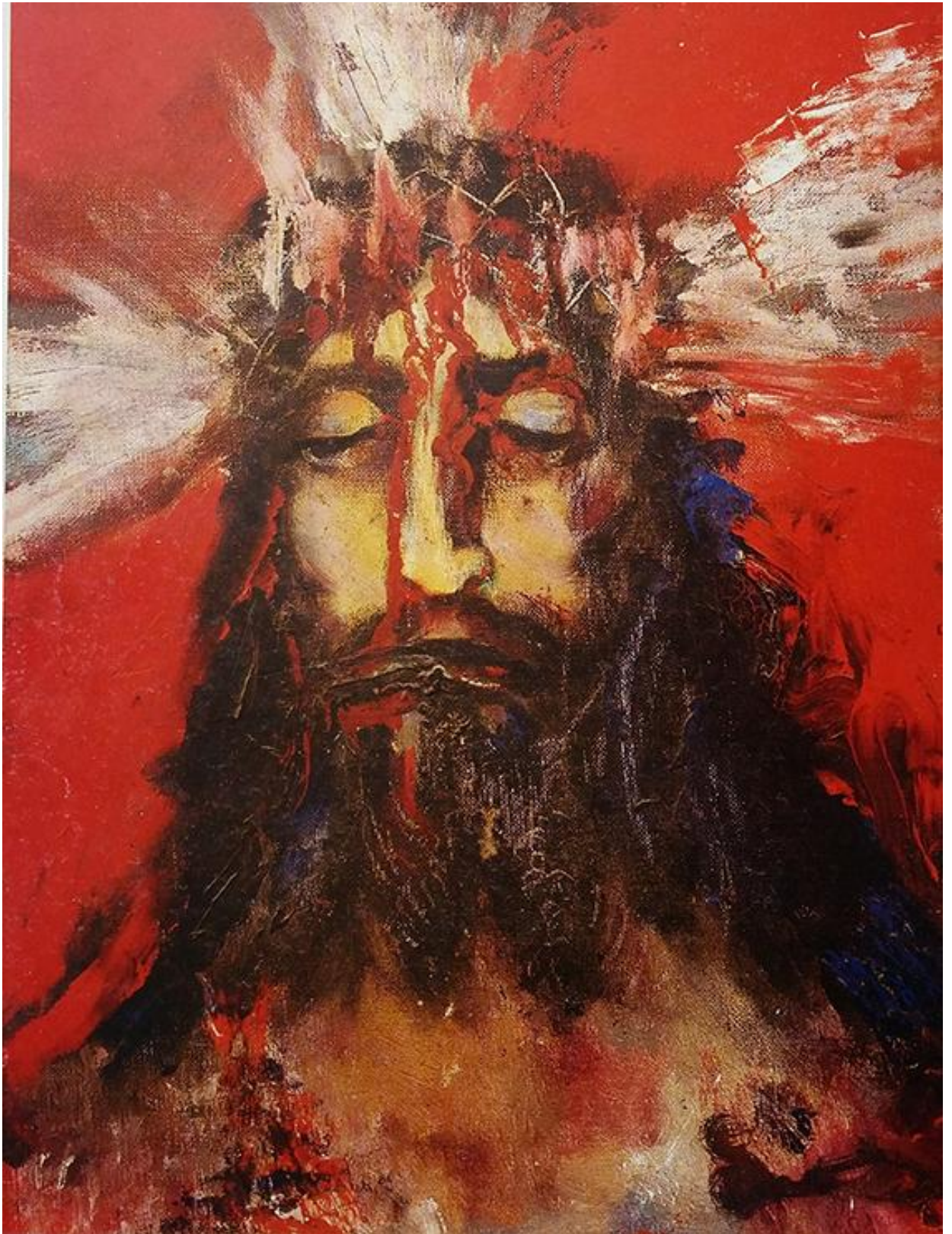


Fig. IX. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1959. Óleo sobre cartón entelado.  
45 x 35 cm. Colección Luis D'Onofrio, Lima.



## **Fig. IX. Señor de Luren (1959)**

### **Bibliografía**

Maria Elena Cornejo, 1998, *Somos*, p. 1; Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 230; Sebastián Salazar Bondy, 2003, *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, p. 12; Gabriela Lavarello, 2012, *Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*, p. 19; Enrique Sánchez, 2014, *Somos*, p. 63.

### **Procedencia**

Esta obra forma parte de la colección de Luis D'ónofrio, Fue una pintura realizada por iniciativa propia del pintor que fue inmediatamente adquirida por su amigo y comprador Luis D'ónofrio. Dos personas quisieron comprar este cuadro: Eran dos empresarios que estaban dispuestos a pagar lo que hiciera falta por el cuadro. Se trataban del empresario heladero Luis D'ónofrio y el Ministro Augusto Thorndike, ambos grandes amigos de Sérvulo. Finalmente fue Luis D'ónofrio quien se hizo con el cuadro al verlo y elegirlo primero.

### **Descripción**

Esta obra es una pintura al óleo realizada sobre cartón entelado. Se titula *Señor de Luren* y fue realizada en 1959. Esta pintura está realizada en óleo sobre cartón entelado. Usualmente se usa tela de algodón preparada con látex y posteriormente pegada con cola sobre madera. En este caso el óleo ha sido utilizado profusamente. Tanto diluido para crear una capa uniforme en el fondo y la barba como con mayor espesura para crear áreas de color texturadas como en las potencias. En el cuadro se aprecia el retrato de busto de un hombre barbado con el torso desnudo. Tres líneas blancas salen de su cabeza en tres direcciones: izquierda, derecha y arriba. El fondo tras la figura es de

color rojo plano. La figura presenta una tez blanca y clara con los ojos cerrados y una expresión pasiva. La piel del rostro está expresada por una base de color crema con trazos blancos que apenas expresan volumen y le dan un aspecto pálido y naturalista. Las cejas y las pestañas son de tonos marrones oscuros yendo hacia el negro con trazos curvos y firmes de naturaleza expresiva que no reflejan mayor textura. El rostro se visualiza únicamente en la parte superior la cual está interrumpida por delgadas y sinuosas líneas rojas que descienden desde la cabeza bajando por la frente. Bordean el ojo y discurren a lo largo de la nariz así como de la mejilla derecha. Continúan por la boca hasta los labios y descienden por la frondosa barba del personaje. Esta se compone de trazos de marrón claro y oscuro dándole cierto efecto de volumen y frondosidad mínimos.

Sobre este fondo oscuro se encuentran unas líneas blancas delgadas a manera de rayones sobre la pintura. El bigote cubre parcialmente los labios cuyas formas se dejan apenas entrever pero la barba es tan frondosa que cubre todo el cuello hasta el final del mismo. Dentro de su cuerpo y espesor se puede observar que la barba se divide en tres segmentos diferenciados que terminan en tres puntas paralelas y equidistantes. El pecho que asoma por debajo de la barba contrasta grandemente con esta. No muestra un diseño anatómico acorde a la estructura humana. Más bien es un conjunto de tonos en forma de una base triangular que sirven como sostén. Esta intenta asemejar una carnación con un tono base compuesto de marrones claros, cremas y ocre con ciertas manchas de color marrón oscuro. En la parte central estos tonos forman un conjunto más uniforme con ligeros contrastes pero a sus extremos abundan los contrastes con la inclusión de tonalidades blancas y negras así como la presencia de algunos pequeños trazos de rojo intenso.

Esta base de colores tierra cálidos está bordeada por un conjunto de trazos negros que forman una unidad piramidal ascendente formando el pelo del personaje. Este pelo es largo, negro y se fusiona con la barba cayendo naturalmente de una manera desbocada, hecho reflejado en los bordes que presentan algunas volutas mediante trazos convulsionados pero fusionados con el fondo. Los rayos que salen de la cabeza son eminentemente blancos con ligeros tonos de crema, gris y marrón en los bordes. Están realizados con trazos en diferentes direcciones plenamente identificables que parten del centro hacia afuera.

En el caso del rayo superior, este está cortado a la mitad por el lienzo. El rayo que parte de la parte derecha de la cabeza está cortado en un tercio y el que parte de la parte izquierda entra casi en su totalidad en el área del cuadro excepto por una pequeña parte del extremo de este. Finalmente en la frente del personaje se alternan los trazos rojos y sinuosos en paralelo con trazos más cortos y rectos de color blanco. Ambos hacen contrastes con el tono claro de la piel y con el oscuro del pelo.

Es un Cristo doliente pero estoico en una actitud antinatural ya que se encuentra sin la cruz, aparentemente de pie pero sangrando. Sin embargo la forma triangular de su estructura lo hace ver sólido y firme como una presencia telúrica y perenne a pesar de los embates. Incluso las potencias y sus chisporroteos enérgicos parecen hacer una celebración a este sufrimiento. Se trata de un *Señor de Luren* sufriendo con los ojos cerrados y cuya sangre fluye por su rostro. Las potencias flamígeras fluyen como verdaderos halos de luz y se siente su fuerza como un fuego potente a través del trazo intenso, largo y multidireccional. Hasta su piel —debido al tono rojo que presenta en algunas áreas— parece haber sido cubierta por la sangre en una exacerbación del sufrimiento del Cristo.

## De la obra

Este *Señor de Luren* representa la primera obra formal de Sérvulo Gutiérrez desde sus conclusiones sintéticas reflejadas en el *Señor de Luren sobre chimenea* de 1958. Esta obra vendría a ser la representación formal del arquetipo tan buscado por el pintor en años anteriores. En esta pintura Sérvulo ya tiene delimitados los símbolos que compondrán a su *Señor de Luren*: potencias flamígeras, ojos cerrados y cabellera frondosa que se fusiona con su barba. Además de la reducción de colores a una base de negro y rojo con toques blancos y carnaciones en tonos tierra cálidos.

Esta es una pintura madura, que refleja los resultados de la búsqueda estilística de Sérvulo. El rojo del fondo, encendido y trágico, confirma el dolor inherente a la pintura pero también reafirma la fuerza y la energía que acompañan a esta obra, haciendo énfasis en su valor icónico dentro de la producción de Sérvulo dedicada al Señor de Luren. Esta obra está inscrita en la parte central y más madura de la etapa icónica de Sérvulo Gutiérrez.

En ella el pintor hace un tránsito progresivo pero constante hacia una representación casi exclusiva de los íconos religiosos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Dentro de esta etapa esta obra se enmarca como una representación definitiva del estilo que el pintor buscaba para su *Cristo* iqueño, logrando una obra de gran presencia, síntesis cromática y un trazo enérgico pero limpio con rasgos bastante definidos dentro de la línea del expresionismo figurativo que proponía Sérvulo Gutiérrez. Los colores base planteados en este cuadro (rojo, negro y blanco) serán repetidos por Sérvulo a lo largo de sus Cristos y Señores de Luren hasta el final de su producción. A su vez es la pintura en la que sus colores se asemejan más a la paleta prehispánica propuesta por los abstractos en la búsqueda de su telurismo autóctono. Aun así Sérvulo convierte la

combinación de los colores tierras y los rojos más en una pasión encendida y viva que en una nostalgia meditativa basada en un pasado interior. Este paralelismo tanto sintético como cromático y de contraste también ayuda a evidenciar los límites que se puso Sérvulo a la hora de tomar de los abstractos tanto la desfiguración de la forma como del cromatismo análogo y nostálgico.





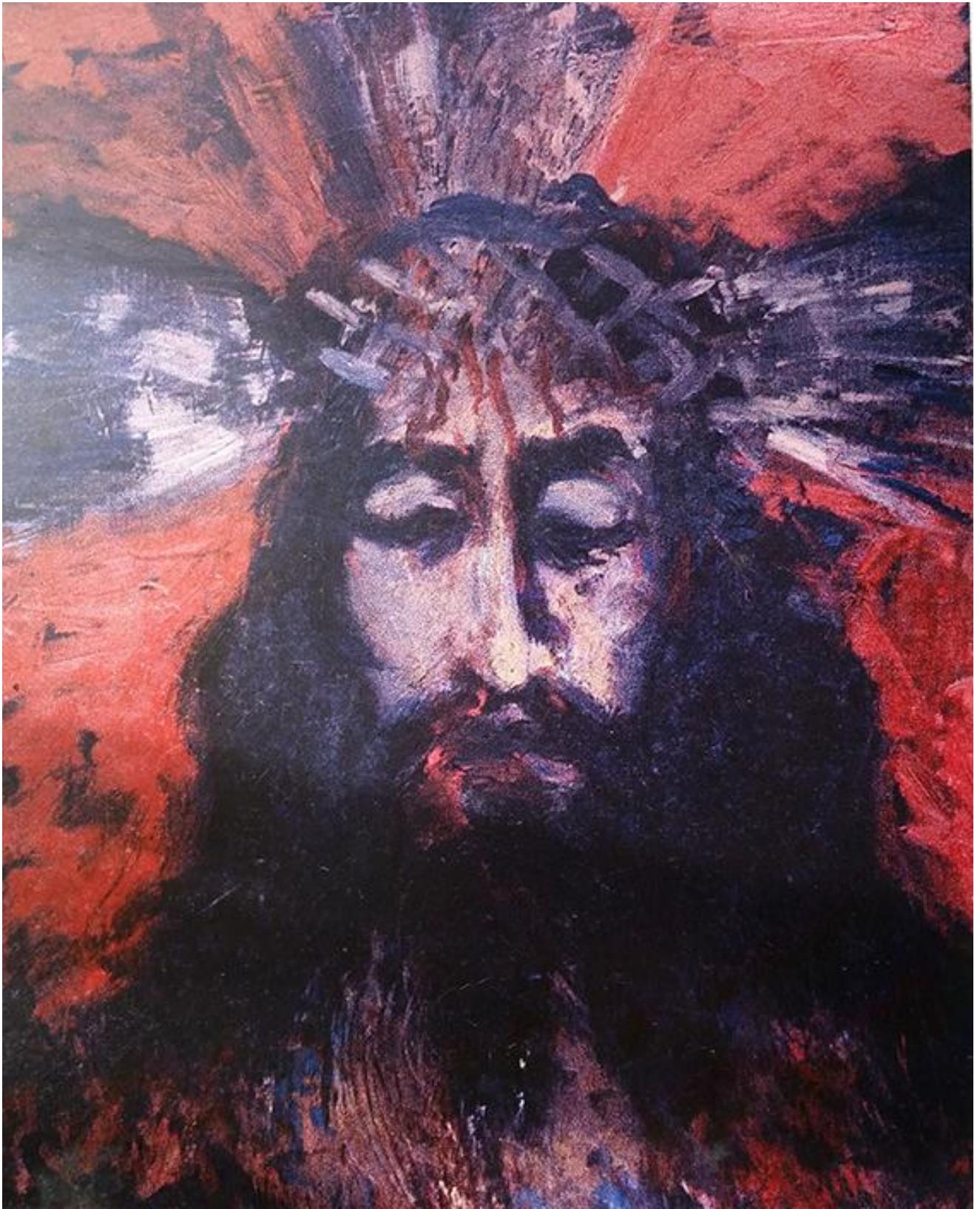


Fig. X. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1959. Óleo sobre lienzo. Dimensiones desconocidas.  
Paradero desconocido.

## **Fig. X. Señor de Luren (1959)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 326.

### **Procedencia**

Este *Señor de Luren* fue realizado en 1959. Hasta 1998 pertenecía a Augusto Thorndike. El pedido oficial de este cuadro lo llevó a tomarse el cuidado de prepararlo de una manera más profesional para su amigo Augusto Thorndike. Sérvulo pintó este cuadro tratando de emular al primer *Cristo* de 1959. No copió literalmente el cuadro anterior sino que hizo de nuevo otro Cristo similar pero con algunos detalles y afinamientos, aunque guardando el espíritu inicial, tal como lo quería Augusto Thorndike, que quiso llevarse en un inicio el cuadro anterior. Estos dos cuadros del *Señor de Luren* de 1959 fueron realizados por Sérvulo de manera continuada. Máximo Gutiérrez los denomina de manera humorística “los cristos de los dos millonarios” ya que tanto Luis D’onofrio como Augusto Thorndike se pelearon por el primer cuadro, conduciendo a que Sérvulo realizara el segundo.

### **Descripción**

Esta obra es una pintura al óleo sobre lienzo. A diferencia del cuadro anterior del Señor de Luren que fue hecho sobre cartón entelado, el óleo sobre bastidor le permitió a Sérvulo manejar un soporte más formal. En este cuadro de busto se aprecia la figura de un hombre barbado con el torso desnudo y con tres rayos blanco saliendo de su cabeza, uno a la izquierda otro a la derecha y el tercero hacia arriba. La tez del hombre es blanca con marcados contrastes oscuros que asemejan un ligero volumen. La piel es de tonalidad crema y las sombras de un gris oscuro afectado al color crema. Se nota el volumen de los pómulos, los párpados inferiores y superiores así como una sombra al

lado izquierdo de la nariz que ayuda a perfilarla. Los ojos del personaje permanecen cerrados mientras unas líneas rojas bajan por su rostro. Descienden desde la parte superior de su cabeza cinco líneas rojas por su frente que confluyen en su nariz. Las cejas, las pestañas y la sombra de la nariz están realizadas con un tono negro intenso y parejo aunque en los bordes se torna grisáceo evidenciando un mínimo de volumen. Los labios están realizados igualmente con un tono gris afectado al rosa y con detalles de violeta.

Contrasta con el negro del bigote del personaje y con el rojo intenso de las manchas que cubren tanto los labios como el bigote y la profusa barba negra en forma de punta que baja a lo largo del cuello. Igualmente a los lados de la cabeza discurre una cabellera frondosa y negra que se fusiona con la barba en la parte del mentón. El pelo largo cubre los hombros totalmente a la altura de los trapecios. La única parte visible del cuerpo es el pecho que cuenta con una base de tonos cremas claras y oscuras afectados al azul con trazos verticales sinuosos.

Únicamente unas pequeñas manchas azules parecen cubrir parte del pecho en la parte inferior y en la parte baja de la cabellera. Esta tonalidad de piel únicamente se ubica en la parte central del pecho. A los extremos se presentan tonalidades rojas que parten desde debajo de la cabellera del personaje. En su frente se presentan cruces hechas con trazos cortos diagonales cruzados en tonalidades grises oscuras y claras. Las formas que salen de los extremos de su cabeza se expresan en líneas rectangulares blancas que van hacia lo gris. Se forman a través de trazos cortos y rectos que parten de un punto central de la cabeza y se abren diagonalmente hasta tocar los límites del cuadro saliendo mínimamente del área de la composición. Finalmente el fondo es de un rojo encendido con toques de manchas negras.



## De la obra

Para esta pintura Sérvulo Gutiérrez ya tenía clara la impronta que quería darle al *Cristo* iqueño desde su anterior cuadro dedicado al Señor de Luren realizado con anterioridad el mismo año. En esta obra Sérvulo reafirma que ha alcanzado un estilo definitivo al repetir las características que fueron sus conclusiones del cuadro anterior. La mayor diferencia entre ambos cuadros es que en este el Cristo está de una posición más frontal mientras que en el cuadro anterior muestra una ligera inclinación hacia un ángulo de tres cuartos. En el primer Cristo el color del pelo es eminentemente marrón oscuro mientras que aquí es de un negro bastante plano y puro. Las potencias del primer cuadro también están ligeramente inclinadas, para este, Sérvulo parece haber resuelto de mejor manera la simetría y esquematización del personaje al hacerlo más rígido, frontal, proporcionado y geométrico. La corona de espinas de este cuadro, está compuesta por cruces, logrando un acabado más resaltante de la corona. En relación a la obra previa, el primero parece más un Cristo maquillado o escenificado y el segundo parece más un Cristo realmente golpeado y abatido. Es decir, entre un cuadro y otro Sérvulo ha sabido plasmar mejor la psiquis del personaje y lo que desea transmitir. Este cuadro es una profundización del anterior, no sólo a nivel esquemático, organizacional y sintético sino también a nivel semántico.

Este Señor de Luren pierde el volumen de la barba y parte del pecho para dar un énfasis mayor en el rostro el cual también gana en expresividad. En contraste al anterior, presenta mayor volumen en el rostro a través de una pequeña cantidad de tonos intermedios basados en grises y violetas. Es decir Sérvulo utiliza la barba y el pelo como marco para el centro del rostro el cual comunica gran parte del dramatismo y sufrimiento del Señor de Luren. Elemento común a ambos es la base conceptual en la

que sigue primando la expresividad a través del color y la línea en un continuo tránsito evolutivo de su expresividad figurativa. Esta obra se encuentra en la etapa madura de su etapa icónica. Demuestra una mejora y una postura sintética ya desarrollada en el cuadro anterior pero con una evolución dramática y esquemática que busca hacer énfasis en lo emotivo. Es un cuadro más controlado y un segundo ensayo más seguro de su propuesta definitiva sobre el Señor de Luren.







Fig. XI. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1960. Técnica mixta sobre papel.  
59 x 48,5 cm. Colección particular, Lima.

## **Fig. XI. Señor de Luren (1960)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élide Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 243.

### **Procedencia**

Este cuadro fue realizado tras finalizar su serie de murales en el bar del Hotel Salvatierra en Ica. Originalmente perteneció a la colección de Pablo Soldi que este empezó a acumular en dicha provincia a la par que le manejaba sus asuntos personales<sup>182</sup>.

### **Descripción**

Esta obra es una pintura cuya nomenclatura reza “técnica mixta”. Esto para identificar que se ha realizado con óleo, témpera y los rayones que son un añadido posterior al pintado. El papel sobre el que ha sido realizada es de un gramaje superior a 200 ya que de otra manera no hubiera podido aguantar la cantidad de pintura empleada sobre él. La obra se llama Señor de Luren y fue realizada en 1960. El fondo es de color blanco proveniente del papel. Resalta la inclusión de tres texturas blancas que sobresalen de su cabeza y que son apenas diferenciables del fondo. La que sobresale del lado derecho de la cabeza del personaje es más nítida en cuanto al color ya que cuenta con ciertas tonalidades rojas y rosas pastel producto de la mezcla del tono rojo con el blanco. Las otras dos texturas si son blanco sobre blanco. Pero la textura aplica un ligero elemento diferencial. En cuanto a la efigie el rostro del Señor de Luren también mantiene el color blanco del fondo del lienzo. Sus rasgos están realizados con trazos negros puros. Estos delimitan las cejas y la nariz a través de una línea continua. De igual manera hay dos pequeñas líneas que forman los párpados superiores cerrados y las pestañas de los mismos. El bigote, la boca y la barba son también de tonos negros. Sin embargo bajo las

---

<sup>182</sup> Máximo Gutiérrez. Comunicación oral: 06/09/16.

líneas del bigote, las cejas y la nariz pasa una línea azul que se superpone a la negra dando un ligero tono secundario. Sobre el párpado del ojo izquierdo también hay un tono rojo intenso. Ese mismo tono cruza a lo largo de la frente del personaje y discurre a través de tres líneas pegadas hacia abajo por el lado izquierdo del rostro.

La parte superior de la cabeza está compuesta por líneas negras entrecruzadas que la cubren a lo largo de toda la frente. Tras ellas hay un cabello de color azul que en la parte superior de la cabeza es apenas perceptible por la profusión de líneas negras. Dicho cabello azul se nota más a los lados de la cabeza en donde alterna su intensidad desde el azul marino casi negro hasta un celeste claro pasando brevemente por los tonos intermedios del lado derecho de la cabeza del personaje. Al lado izquierdo de su cabeza la línea es el doble y ancha. Cuenta con la misma intensidad de degradado pero está entrecortada por líneas blancas a manera de raspones sobre el color. Los trazos para ambas líneas azules son largos, continuos y sinuosos, El degradado que presentan discurre en dirección horizontal pero a medida que discurren en forma descendente se van oscureciendo de manera general hasta volverse azul marino y finalmente negro.

A medida que descienden las líneas se convierten en manchas de color y luego en áreas ya de color negro que se fusionan en el medio y se anchan hasta configurar una forma sólida piramidal de color negro que viene a ser la base de la figura en busto. Dentro de esta área general de color negro matizada con algunos tonos de azul marino oscuro se encuentran líneas blancas delgadas, paralelas y sinuosas que bajan por los lados de la figura. Al centro de esta bajo el mentón hay líneas blancas rayadas sobre la pintura pero tienen un ritmo más intenso, son más quebradas y se encuentran en mayor cantidad que las líneas laterales. Dichas líneas buscan diferenciar el área negra central bajo el mentón para identificar la barba del personaje y separarla del pelo (que se fusiona con los



hombros) y que tiene las líneas blancas más largas y espaciadas. Finalmente la base del dibujo se encuentra interrumpida por un área dejada en blanco a propósito en donde se lee una firma que dice “Serv 60”. El tema realizado en esta pintura es el Señor de Luren.

El Cristo reflejado muestra de una manera esquemática los rasgos empleados en los cuadros anteriores de manera más pictórica: los ojos cerrados, la boca inexpresiva así como las cejas. En este caso la nariz vuelve a ser trazada con líneas y tiene reminiscencias de la nariz de Doris Gibson. En su frente tiene una corona de espinas sintetizada. La síntesis de esta se mantiene a lo largo de toda la etapa icónica de Sérvulo pero en este caso vuelve a ser monocroma y su intensidad la hace más notoria que en cuadros anteriores. La elección por mostrar las potencias en un tono blanco casi inexistente es un anticipo de que Sérvulo no volverá jamás a representarlas de manera formal; y es como una desaparición paulatina, fantasmagórica y premonitória de estas. Si asistimos entonces a la presencia de estas será de manera esquemática y representada en delgadas líneas blancas que se delatan por su posición más que por su constitución. En este, su primer *Señor de Luren* de 1960, los colores de Sérvulo cambian a unos procedentes de la libre interpretación del pintor sacrificando cualquier referente con la realidad pero conservando los rasgos que lo hace un Señor de Luren (potencias y espinas). Aparecen raspones que cortan el color y ciertos volúmenes producto de la pincelada.

### **De la obra**

Sérvulo realizó múltiples y variadas representaciones del Señor de Luren. Pintó en un inicio *Señores de Luren* tanto eminentemente figurativos y sintéticos y realizó un tránsito hacia aquellos que eran casi abstractos y en los que apenas se aprecian los detalles del rostro. Este cuadro es el punto inicial de ese último viaje pictórico de

Sérvulo hacia los rasgos abstractos. Es el último paso de la fusión progresiva que realiza Sérvulo Gutiérrez de la barba, el pelo y el pecho para convertirlos finalmente en una única área estructural en este cuadro, proceso que realizó en el transcurso de un año.

Esta obra marca el inicio del último tramo de la etapa icónica de Sérvulo Gutiérrez. El artista, ya habiendo conseguido y reafirmado su testimonio pictórico ideal en los dos cuadros de 1959 dedicados al Señor de Luren, inicia un proceso de descomposición y deconstrucción del mismo de manera brusca, con un cambio intempestivo y arbitrario de color y de forma del Cristo. Se trata de una síntesis que busca la irrealidad en la presencia arbitraria de los azules y la fusión de elementos. La expresión del rostro es inocente, de carácter *naif*, y contrasta con el sufrimiento que emite la figura generando un dolor cándido que apela a la compasión del espectador y contrasta con el doliente *Cristo* anterior.

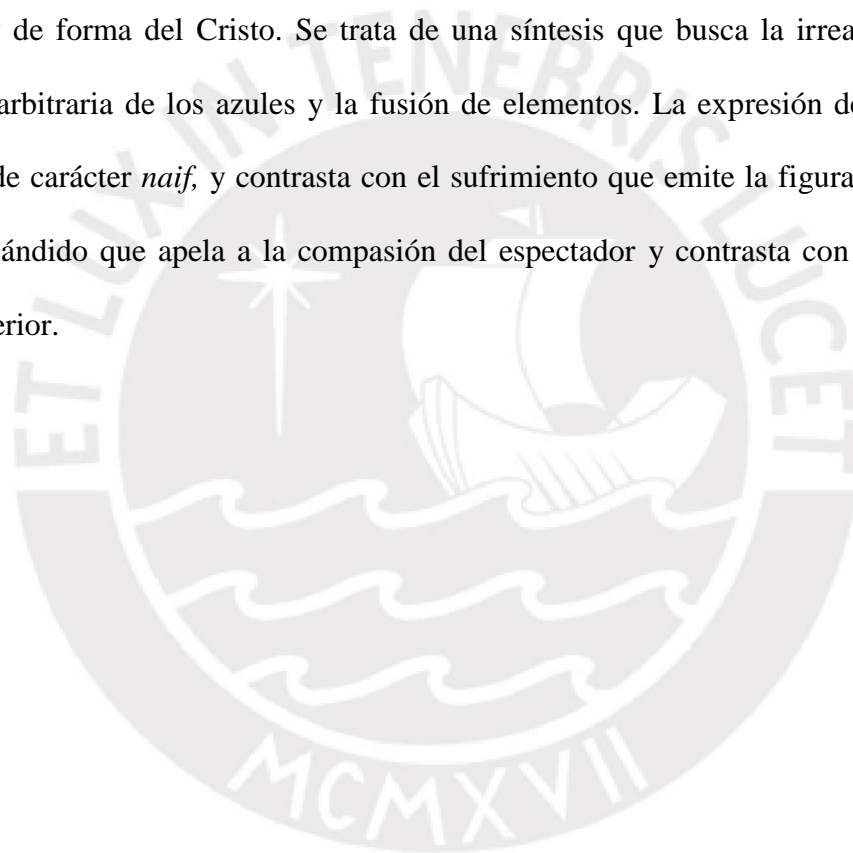






Fig. XII. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1960. Óleo sobre cartón entelado.  
46 x 38,2 cm. Colección particular, Lima.

## **Fig. XII. Señor de Luren (1960)**

### **Bibliografía**

Luis Eduardo Wuffarden y Élica Román, 1998, *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*, p. 242; Sebastián Salazar Bondy, 2003, *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, p. 13; Enrique Sánchez y Rafael Tapia, 2010, *Maestros de la pintura peruana: Sérvulo Gutiérrez*, p. 90.

### **Procedencia**

Este Señor de Luren fue realizado en 1960, un año antes de la muerte de Sérvulo Gutiérrez. Fue pintado en el Hotel Richmond el cual fue su última morada antes de fallecer. Para ese entonces él se alejó de todos y permanecía aislado de su círculo habitual de familia y amigos.

### **Descripción**

Esta pintura, así como todos los demás pertenecientes al Señor y de Luren y a Santa Rosa de Lima eran de formato pequeño (aproximadamente 40 x 30 cm) lo cual implicaba que la intención de Sérvulo era que estos cuadros colgasen a la manera de los cuadros tradicionales del Cristo y Santa Rosa de Lima que adornan las casas, más como protección divina que como placer estético. Este detalle, aunque es inherente a toda la producción de Sérvulo relacionada a los íconos criollos (exceptuando el mural) es principalmente relevante en este cuadro ya que se nota que incluso en esta obra de carácter tan personal y libre el pintor igual consideraba que la imagen podía tener características votivas. Es una imagen que podía ir como un cuadro protector del hogar y en ese aspecto no quiso transgredir la norma sino más bien mantenerla y hacer énfasis en ella, dándole unas características clásicas a sus cuadros a pesar de su propuesta íntima y experimental.



Esta obra es una pintura sobre cartón entelado. Esta figura representa un hombre barbado de un retrato de busto. Este Señor de Luren está realizado con unos trazos de líneas blancas delgadas producto de un raspado sobre la pintura. El fondo es una sucesión de tonos horizontales a manera de degradados que van desde el negro hasta el carmesí, pasando por un azul marino, un azul agrisado, un tono violeta y un morado. Al centro de la figura predomina el tono azul grisáceo claro mientras que los extremos superiores e inferiores son de un azul marino otorgando un punto focal al centro de la figura. Esta sucesión progresiva de colores se ve interrumpida por una mancha de un color rojo intenso en la parte superior central del cuadro. Dicha mancha contrasta con la pincelada pareja del fondo que crea una progresión del color uniforme. Esta área roja central está compuesta por pequeños trazos convulsos que se superponen de manera caótica creando un ritmo diferente de color y un contraste con el color claro del centro de la composición. Este conjunto compone la parte focal del cuadro ubicada en la parte central y superior de la figura.

A nivel de la línea la figura expresa el rostro de un hombre con barba en tres cuartos y con los ojos cerrados. Mantiene una expresión tranquila pero ligeramente doliente. Las líneas dibujan claramente las cejas, la nariz, los párpados y la barba. El área superior del rostro cuenta como fondo la tonalidad gris clara del centro de la composición. La parte de la barba se compone de líneas paralelas y sinuosas que salen desde la parte baja de la nariz y descienden con formas onduladas pero uniformes en cuanto a grosor hasta la parte baja de la composición. Dichas líneas se amplían a lo ancho de la parte baja del cuadro formando una estructura piramidal compuesta de una sucesión y superposición de líneas también en forma piramidal. El tratamiento de la línea permite diferenciar ligeramente la barba de los hombros. En el primer caso las líneas son cortas y envolventes y se cierran en la parte baja central del cuadro. Para los hombros las líneas

toman direcciones que se abren hacia los límites externos del cuadro que alternan con otras líneas que las entrecruzan por momentos. En la parte inferior izquierda del cuadro se observa una firma de un grosor de línea apenas más grueso que el común de las líneas que conforman el cuadro que se caracteriza por la uniformidad del espesor de estas. En dicha firma se puede leer de manera apenas perceptible: “Serv 60”. Finalmente de la parte superior de la cabeza sale un grupo de líneas blancas paralelas que forman dos conjuntos ligeramente cuadrados a ambos lados de esta. Las líneas que sobresalen de la parte superior de la cabeza son cortadas por los límites del cuadro no llegan a configurar una forma completa como en el caso de las formas laterales.

Esta obra es la última que el pintor dedicara al *Cristo* iqueño. En ella se representa una síntesis lineal del Señor de Luren en la que el pintor hace énfasis en el color como medio expresivo, dejando las líneas para demarcar netamente los rasgos de la figura. El único color netamente representativo es el rojo que se halla en la frente del Cristo, este representa la sangre que se produce por el contacto de la corona de espinas con la piel del personaje. Corona que se encuentra escasamente visible debido a la profusión de la sangre roja. Se aprecia cuando el tono rojo desaparece a los lados de la cabeza como una cadena de líneas entrecruzadas con una ligera curvatura que indica un indicio de simulación de volumen mediante la línea. La cabeza del personaje está girada ligeramente en tres cuartos, detalle que no se apreciaba desde el primer *Señor de Luren* de 1959. Si bien este es su *Cristo* más esquemático (y casi emparentado con sus dibujos del mismo) no es tan formal como el segundo *Señor de Luren* de 1959 el cual fue la representación del esquematismo máximo estructural y cromático de Sérvulo. Para el último *Señor de Luren* de 1960, el color personal del pintor toma posesión del cuadro y solamente permanece el rojo como presencia característica referencial en la corona de espinas. Los únicos trazos que se conservan para generar la figura son las líneas

realizadas con espátula o con sus propias uñas raspadas sobre la base de color separando así claramente la función del pincel de la función del raspado. Las formas se reducen a su mínima expresión pero contrastan con el fondo en gran medida, hablando dos lenguajes distintos.

### **De la obra**

En este cuadro, si bien hay un énfasis en el reduccionismo y el minimalismo, el tratamiento informal que se le da a la figura le sustrae el aire solemne del segundo *Cristo* de 1959. La figura se encuentra inscrita básicamente en el área azul del cuadro y el área roja se encuentra únicamente en el lado derecho del cuadro. Parece funcionar como una fuente de luz, pero innecesaria, porque el retrato no presenta un volumen que pueda ser afectado por dicha luz. Tampoco sirve como punto focal primordial porque este ya está dado por los colores rojo y gris del área central. Parece ser en todo caso una reminiscencia del fondo blanco de sus anteriores *Señores de Luren* de 1959. Aunque en este caso ya esté apaciguada mayormente, evidencia cierto dramatismo proveniente del exterior, como lo hizo el rojo de fondo de los dos cuadros precedentes. De igual manera esta esquematización del rostro servirá como el inicio de una descomposición de los rasgos faciales de sus figuras dedicadas al *Cristo*, rasgo que llevará al extremo hacia el fin de sus días al tratar de romper los límites de lo figurativo pero sin negar totalmente con la representación esquemática de un rostro. Esta acción con la que marcará sus distancias del expresionismo abstracto de la época. En esta obra Sérvulo llega a la simplificación de las formas y hace que el color defina las formas y el contenido. Es a partir de este hito comienza con un retiro progresivo de la línea y empieza a construir únicamente a partir del color mismo. Sérvulo realizó múltiples y variadas representaciones del Señor de Luren. Pintó *Señores de Luren* tanto eminentemente



figurativos —aunque sintéticos— como aquellos que eran casi abstractos y en los que apenas se aprecian los detalles del rostro. La distancia temporal entre la realización de estos cuadros es corta, siendo pintados durante la última fase de la misma etapa icónica (1960-1961). Este hecho demuestra un gran cambio dentro de sus últimos años de vida y una búsqueda constante de nuevas formas de representación a pesar de ya haber alcanzado el arquetipo ideal de representación del *Señor de Luren* en 1959.



## IMÁGENES COMPARATIVAS



Fig. 1. Sérvulo Gutiérrez. *Claudine*. 1942. Óleo sobre tela. 81 x 61 cm. Colección particular, Lima.

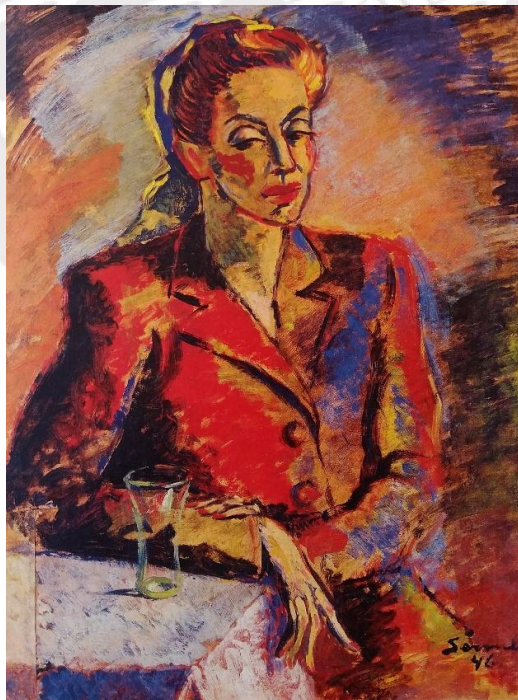


Fig. 2. Sérvulo Gutiérrez. *Retrato de Doris Gibson*. 1946. Óleo sobre papel montado sobre madera. 89,5 x 70 cm. Colección Doris Gibson Parra, Lima.



Fig. 3. Sérvulo Gutiérrez. *La española (la florista)*. 1953. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm.  
Colección Soldi-Amaya, Lima.



Fig. 4. Sérvulo Gutiérrez. *Cristo*. 1961. Óleo sobre tela montada sobre cartón. 51 x 41 cm.  
Colección Colonna-Pretti, Lima.





Fig. 5. Reunión bohemia con Sérvulo Gutiérrez. Figuran sentados de izquierda a derecha: Javier Sologuren, Sérvulo Gutiérrez y dos personajes no identificados. De pie de izquierda a derecha: Ricardo Sánchez, persona no identificada, Luis Nieto, Jorge Eduardo Eielson, Teófilo Allaín, Fernando de Szyszlo, José Bresciani, Ventosilla y Luis Alberto. Tercera fila: persona no identificada y Sebastián Salazar Bondy. Chifa San Joi Lao, Lima. 1946. Fuente: Archivo personal Fernando de Szyszlo.



Fig. 6. Reunión después de la primera exposición individual de Fernando de Szyszlo. Szyszlo aparece sentado como figura central. Sérvulo aparece de pie en el extremo derecho. Mayo de 1947. Fuente: Archivo personal Fernando de Szyszlo.



Fig. 7. Reunión en la casa de Esteban Pavletich. 1958. Aparecen de derecha a izquierda, de pie: Carlos Zavaleta, Lucía de Pavletich, Sarina Helfgott, Pablo Neruda, su cónyuge Matilde Urrutia, Esteban Pavletich, Edgardo Pérez Luna y Pedro del Pino; en cuclillas Genaro Carnero Checa y Sérvulo Gutiérrez.

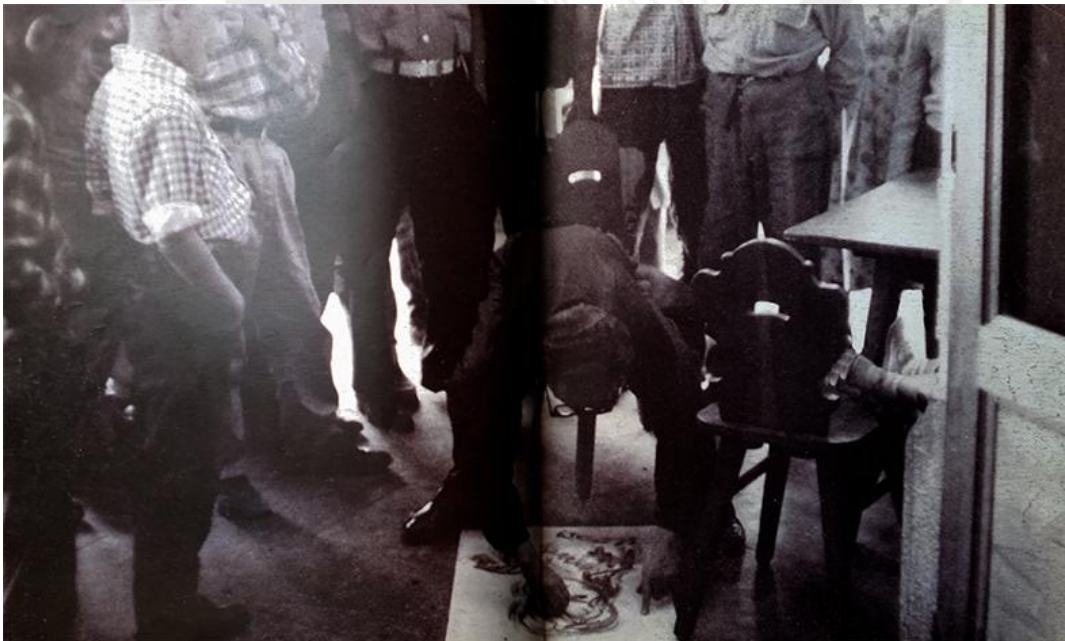


Fig. 8. Sérvulo en pleno acto pictórico performativo.





Fig. 9. Sérvulo Gutiérrez. *El Padre Guatemala*. 1953.  
Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Colección particular, Lima.

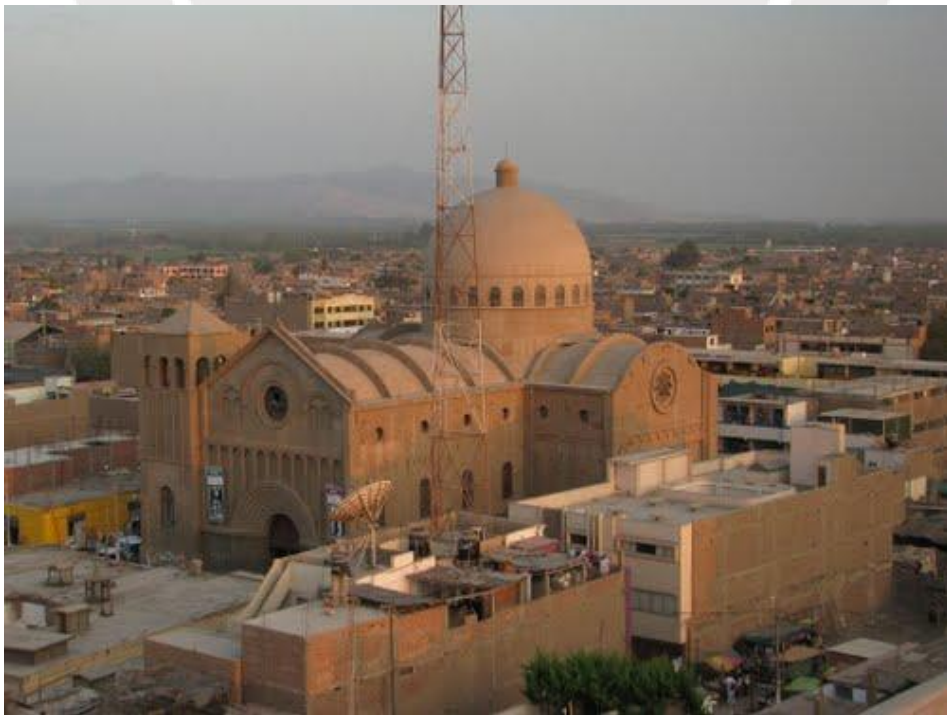


Fig. 10. Exterior de la Iglesia de Jesús María en Ica.



Fig. 11. Interior de la Iglesia de Jesús María en Ica.



Fig. 12. Sérvulo Gutiérrez, el Presidente Manuel Prado, el pintor Macedonio de la Torre y el agricultor y político Julio de la Piedra en la inauguración de la exposición individual de Sérvulo en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas de Lima (ANEA) en 1958.





Fig. 13. Sérvulo con el psiquiatra Carlos Alberto Segúin<sup>183</sup> en la exposición de la ANEA en 1958.



Fig. 14. Funeral de Sérvulo Gutiérrez en la ANEA. Anónimo.

---

<sup>183</sup> Carlos Alberto Segúin Escobedo, fue un destacado psiquiatra peruano, conocido en Latinoamérica por su enorme contribución en el área de la relación médico paciente, psicoterapia y psiquiatría folklórica (expresiones psicopatológicas de origen cultural).



Fig. 15. Laura Zegarra. *Doris Gibson*. 1928. Óleo sobre tela. 1.80 x 1.20 cm.  
Colección Roberto Cores, Lima.

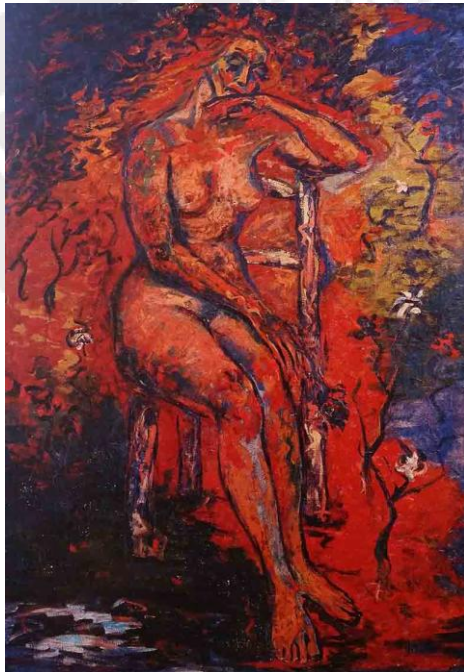


Fig. 16. Sérvulo Gutiérrez. *Desnudo de Doris Gibson*. 1949. Óleo sobre tela. 194 x 137 cm.  
Colección Doris Gibson Parra, Lima.



Fig. 17. *Señor de Luren*. Fotografía anterior al incendio de 1918.



Fig. 18. *Señor de Luren*. Fotografía posterior al incendio de 1918 (Detalle).





Fig. 19. Angelino Medoro. *Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima*. 1617. Óleo sobre lienzo. 26 x 15 cm. Basílica-Santuario de Santa Rosa, Lima.



Fig. 20. Melchiorre Caffà. *Santa Rosa yacente*. 1665. Escultura en mármol. 82 x 147 cm. Iglesia de Santo Domingo, Lima.



Fig. 21. Ignacio Merino. *Santa Rosa de Lima*. C. 1840. Óleo sobre lienzo. 121 x 101 cm.  
Museo de Osma, Lima.

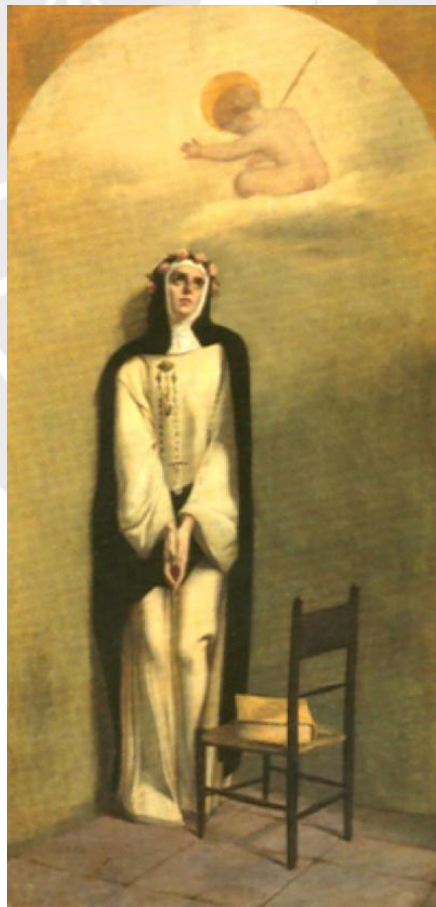


Fig. 22. Francisco Laso. *Santa Rosa de Lima*. Siglo XIX. Óleo sobre lienzo. 274 x 140 cm.  
Municipalidad de Lima Metropolitana, Lima.



Fig. 23. Teófilo Castillo. *Traslación de los restos de Santa Rosa*. 1918. Óleo sobre tela. 2040 x 990 cm. Museo de Arte de Lima, Lima.



Fig. 24. Daniel Hernández. *Aparición del niño Jesús a Santa Rosa de Lima*. Ca. 1920. Óleo sobre lienzo. 156 x 119 cm. Capilla del Palacio de Gobierno, Lima.



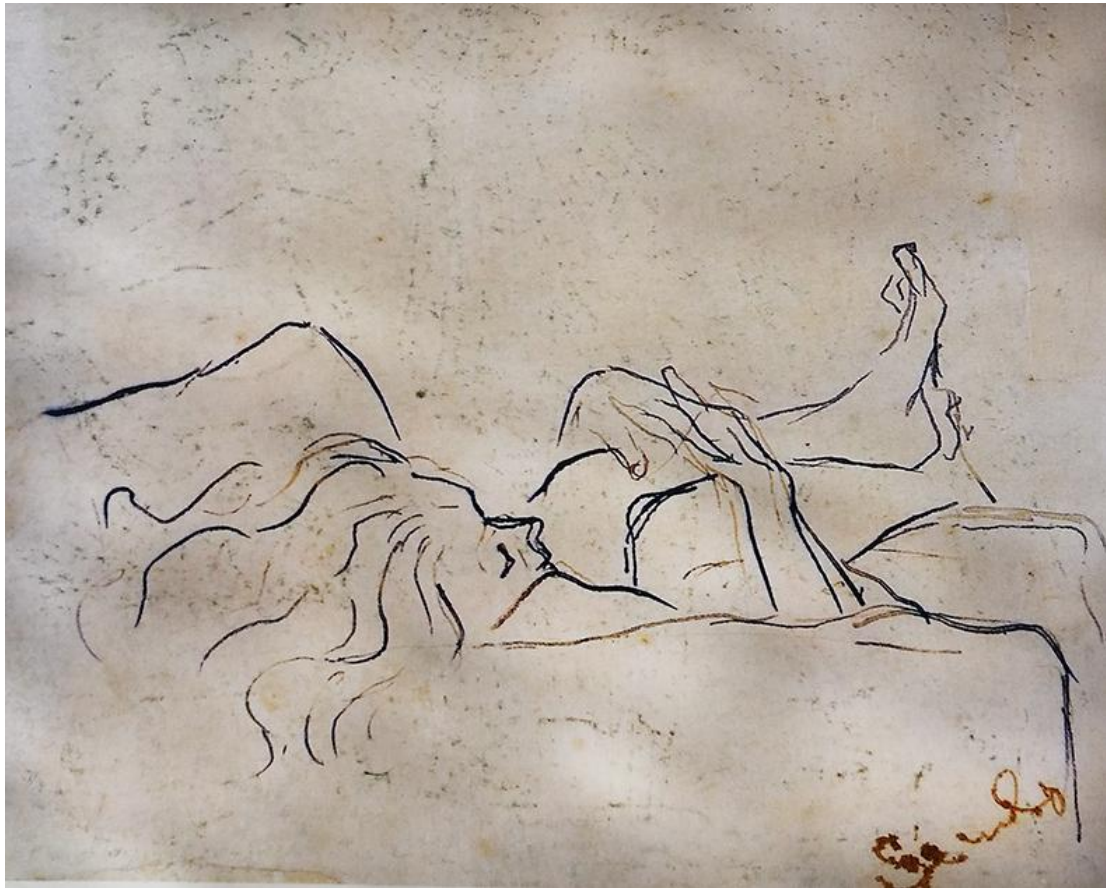


Fig. 25. Sérvulo Gutiérrez. *Desnudo de Doris Gibson*. 1948. Tinta sobre papel. 16,7 x 19 cm. Colección Doris Gibson Parra, Lima.



Fig. 26. Transición de la representación de la *Santa Rosa de Lima* de Medoro hacia la *Santa Rosa de Lima* de Sérvulo con los rasgos de Doris Gibson. De izquierda a derecha: *Santa Rosa de Lima* (Angelino Medoro, 1617), *Doris Gibson* (1948), *Retrato de Doris Gibson* (Sérvulo Gutiérrez, 1948), *Santa Rosa de Lima* (Sérvulo Gutiérrez, 1948).

**HISTORIA DE UNA IMAGEN: LA EVOLUCIÓN DE LAS ESTAMPAS DE SARITA COLONIA**



**En los sesenta**

La estampa inicial del culto de Sarita es tomada directamente de la fotografía familiar de 1926. Se aísla su figura, se alargan sus facciones, se redistribuyen las sombras para generar una luminosidad misteriosa a su alrededor, a manera de aura.



**Principios de los setenta**

Es el tiempo en que se conciben las primeras estampas de impresión masiva. Sarita se nos ofrece más niña aún, pálida, flotando entre las nubes del cielo. Una actitud inspirada en las tarjetas de primera comunión. Sin embargo, sus manos orantes pueden simbolizar sexualidad reprimida.



**Fines de los setenta**

Según Buntinx, la sexualidad del personaje está sugerida en los inquietantes pliegues de las flores que a partir de entonces acompañan las estampas de una Sarita Colonia adolescente y con todavía ligeros atributos de feminidad. La aureola es ahora mucho más evidente.



**Hacia 1990**

Las grecas del falso cuello crecen y se alambican con una sensualidad ingenua, potenciada por el maquillaje que finalmente se atreve a reivindicar su presencia. En el encendido lápiz labial parece concluir la leyenda de la niña santa y sin sexo.

Fig. 27. Historia de una imagen: la evolución de las estampas de Sarita Colonia. El Comercio: 13 de mayo del 2007.

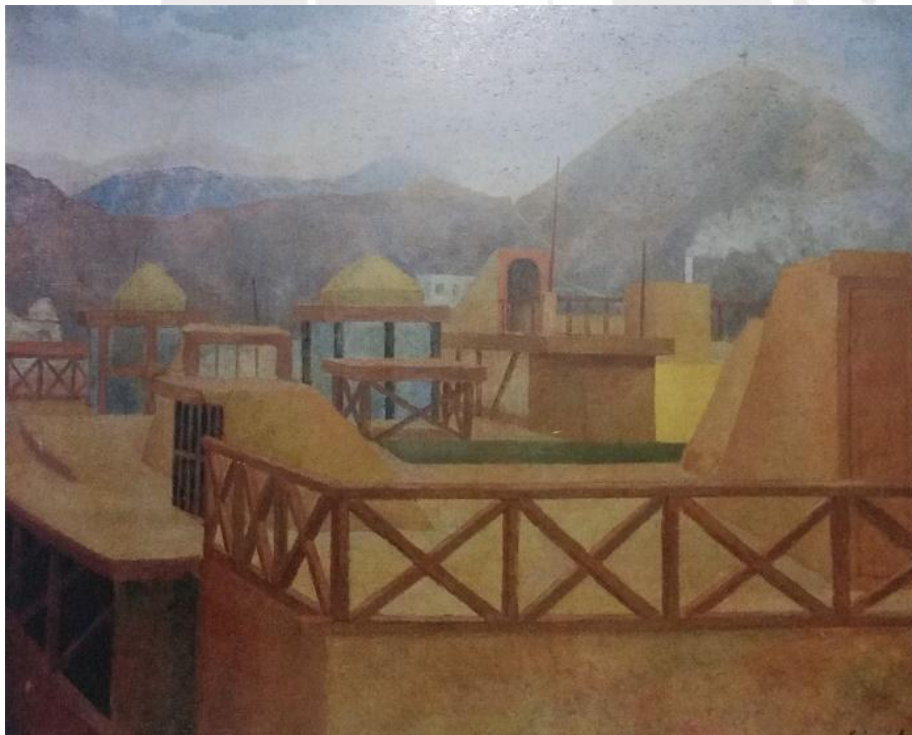


Fig. 28. Sérvulo Gutiérrez. *Techos de Lima*. 1945. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Colección particular, Lima.





Fig. 29. Sérvulo Gutiérrez. *Alameda de los Descalzos*. 1949. Óleo sobre tela, 85 × 71 cm.  
Colección particular, Lima.



Fig. 30. Sérvulo Gutiérrez. *Paisaje*. 1952. Óleo sobre tela. 73 x 60cm.  
Colección particular, Lima.



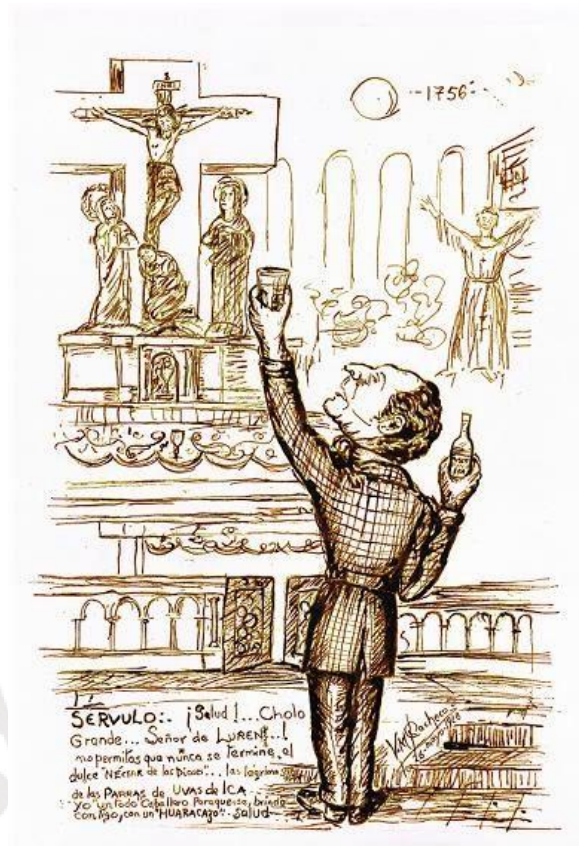


Fig. 31. Victor Pacheco Cabezedo. *Caricatura de Sérvulo frente al Señor de Luren*. 1968. Tinta sobre papel. Revista Horizontes Culturales. Ica.



Fig. 32. Sérvulo Gutiérrez. *Cristo*. 1959. Óleo sobre nórdex. 45 x 54 cm. Colección particular, Lima.

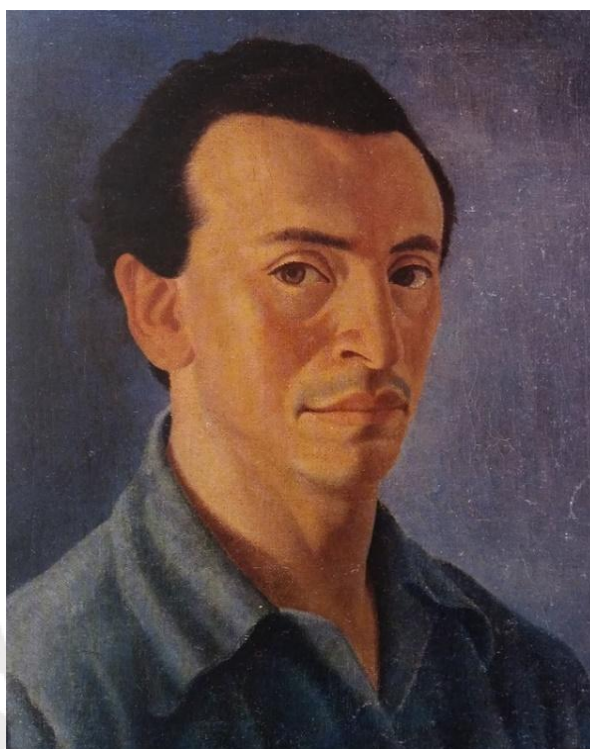


Fig. 33. Sérvulo Gutiérrez. *Autorretrato*. 1945. Óleo sobre tela.  
46 x 38 cm. Colección María Payet de Letts, Lima.

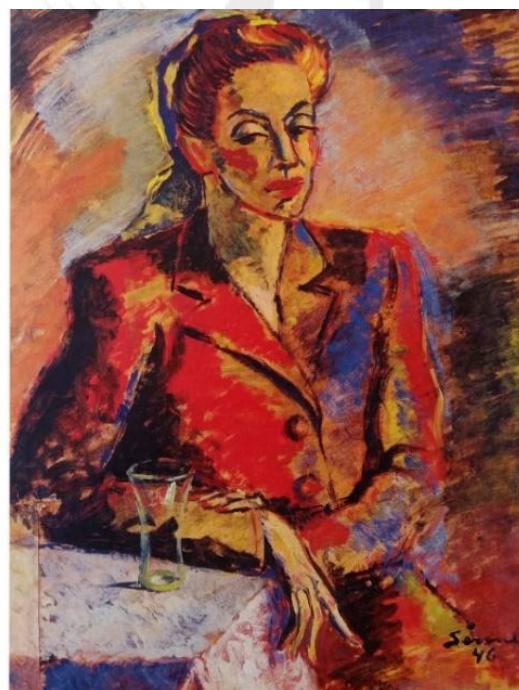


Fig. 34. Sérvulo Gutiérrez. *Retrato de Kuroki Riva*. 1946. Óleo sobre tela.  
81 x 65 cm. Colección particular, Lima. / Sérvulo Gutiérrez. *Retrato de Doris Gibson*. 1946.  
Óleo sobre papel montado sobre madera. 89,5 x 70 cm.





Fig. 35. Sérvulo Gutiérrez. *Naturaleza muerta*. 1946. Óleo sobre tela.  
38 x 46 cm. Colección Guillermo Boza, Lima.



Fig. 36. Sérvulo Gutiérrez. *Techos de Lima*. 1945. Óleo sobre tela.  
60 x 73 cm. Colección particular, Lima. / Sérvulo Gutiérrez. *La sirena*. 1946.  
Óleo sobre madera. 33 x 38,5 cm.



Fig. 37. Sérvulo Gutiérrez. *Laguna de Huacachina*. 1953. Óleo sobre tela. 73 x 93 cm. Colección particular, Lima.

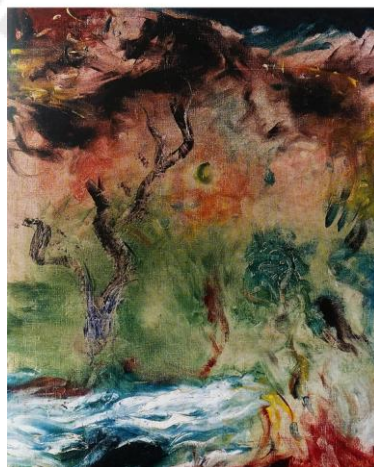
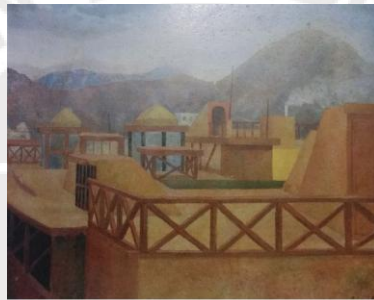


Fig. 38. Transición de los paisajes figurativos de Sérvulo. De arriba hacia abajo: *Techos de Lima* (1945), *Alameda de los descalzos* (1949) y *Paisaje* (1952).





Fig. 39. Transición de los paisajes oníricos de Sérvulo. De izquierda a derecha: *La Sirena* (1946), *Paisaje con figura* (1946), *Espantapájaros* (1949) y *El Alma Matinal* (1950).



Fig. 40. Transición de los bodegones de Sérvulo. De izquierda a derecha: *Naturaleza muerta* (1946) y *Flores* (1950).



Fig. 41. Sérvulo Gutiérrez. *Fecundidad*. 1957. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm.  
Colección Doris Gibson Parra, Lima.



Fig. 42. Transición de retratos de Sérvulo. *Fecundidad* (1957), *Homenaje a Rouault* (1958)  
y *Santa Rosa del Karamanduka* (1958).





Fig. 43. Cuadros de Cristo realizados por Sívulo entre 1952 y 1957.  
*Cruz de camino* (1954) y *Señor de Luren* (1957).

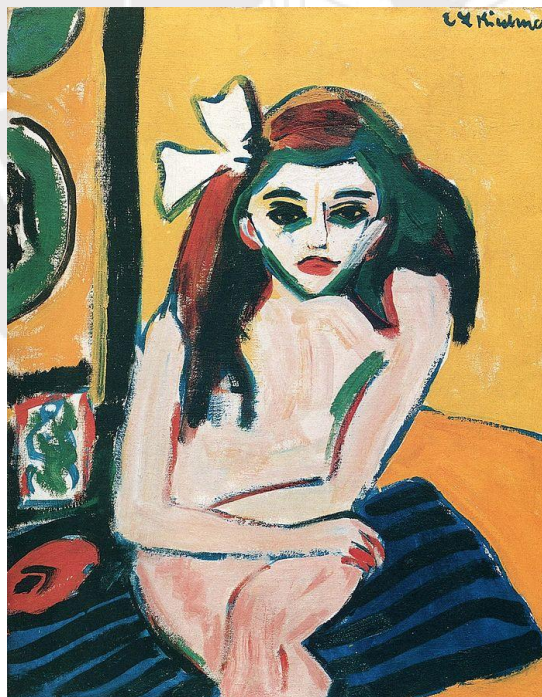


Fig. 44. Ernst Ludwig Kirchner. *Marzella*. 1910. Óleo sobre lienzo.  
 76 x 60 cm. Moderna Museet, Stockholm.



Fig. 45. Sérvulo Gutiérrez. *Santa Rosa de Lima*. 1960. Tinta sobre papel.  
Paradero desconocido.



Fig. 46. Francisco Laso. *Habitante de las cordilleras del Perú*. 1855. Óleo sobre lienzo.  
88 x 138 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.





Fig. 47. Anónimo. *Santa Rosa de Lima*. Siglo XIX. Litografía sobre papel. 30 x 22 cm. Basílica-Santuario de Santa Rosa, Lima.



Fig. 48. Manuel Piqueras Cotelí y Héctor Velarde. *Proyecto Basílica de Santa Rosa*. Grabado. Archivo Héctor Velarde.



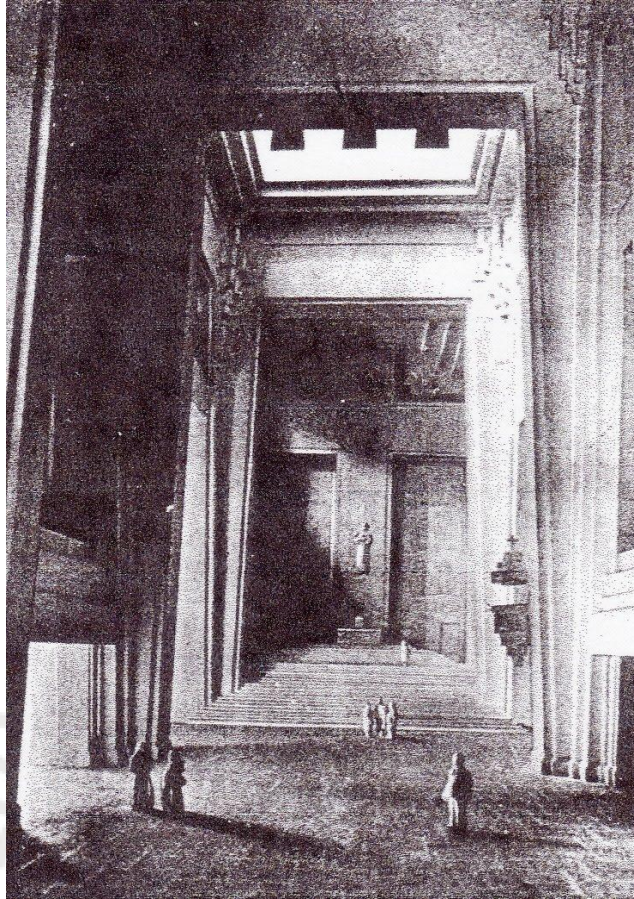


Fig. 49. Manuel Piqueras Cotelí y Héctor Velarde. *Maqueta de la Basílica de Santa Rosa (Detalle)*. El Arquitecto Peruano.



Fig. 50. Manuel Piqueras Cotelí y Héctor Velarde. *Fachada principal de la maqueta de la Basílica de Santa Rosa de Lima (Detalle)*. El Arquitecto Peruano.



Fig. 51. Lajos D'Ebneht. *Madonna Azul*. Tomado de *Cultura Peruana*, año X, volumen X, número 43, 1950.

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Antonio

1984 “Sobre criollos y criollismo/ Antonio Acosta”. *Revista andina*. Lima: número 3.

ACOSTA, Victor

2008 “Los Huarangos de Sérvulo Gutiérrez”. *Zonas Áridas*.

ACHA, Juan

1961a “Polémica sobre el homenaje a Sérvulo: Juan Acha responde a Juan Ríos / Juan Acha. *El Comercio*. Lima, 21 de octubre.

1961b *Sérvulo* [Catálogo]. Lima: IAC.

1958 “La peruanización de la pintura”. *El Comercio*. Lima, 31 de agosto.

AGRUPACIÓN ESPACIO

1951 “Polémica: ¿hay pintores en el Perú?”. *Espacio*. Lima: número 8. pp. 2-3.

ARCE, Mario

2005 *Libro homenaje a José Luis Bustamante y Rivero*. Arequipa: Fondo Editorial del Colegio de Abogados de Arequipa. pp. 107-157.

ARDUINI, Stefano

2000 *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BARCO, Alejandro

1972 *Los Tesoros de Pachacamac y Catalina Huanca*. Lima.

BELAUNDE, Mario

1961 “SERVULO”. *Caretas*. Lima, pp. 44-45.

BERNI, Antonio

1944 "Pancho Fierro." *Correo literario*. Buenos Aires, 1 de abril de 1944, p. 5.

BERNUY, Jorge

2012 “Sérvulo Gutiérrez y el Expresionismo en el Perú / Jorge Bernuy”. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*. Lima, año 7, número 24, pp. 50-59.

BRADING, D.A.

1991 *Orbe indiano: De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: FCE, 1991.

CAPUA, Raymond of

1980 *The Life of Catherine of Siena*. Delaware: Michael Glazier, Inc.

CARETAS

1967 “Santa Rosa y Sérvulo podrían haber sido amigos”. *Caretas*. Lima, p. 29.

1963 “SERVULO”. *Caretas*. Lima, p. 70.

1962 “Evocación de Sérvulo”. *Caretas*. Lima, p. 36.

CARPIO, Kelly y Maria Eugenia YLLIA

2006 “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular”. *Illapa*. Lima, pp. 45-60.

CASA, Alberto

1956 *Reseña Histórica de Ica*. Ica: s/e.

CASTRILLÓN, Alfonso

2014 *Tensiones Generacionales*. Lima: Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma.

CASTRO PÉREZ, Raúl (ed.)

2010 “Sérvulo Gutiérrez”. *Maestros de la pintura peruana*. Lima: Punto y Coma Editores. S.A.C.

CUSSEN, Celia

2016 *Martín de Porres: Santo de América / Celia Cussen*. Lima: Instituto de Estudios



Peruanos.

DE LAVALLE, José Antonio y LANG Werner (eds.)

1980 "Sérvulo". *Pintores peruanos*; 2. Lima: Banco Popular del Perú.

FERNÁNDEZ-COZMAN, Camilo

2015 Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson. Un ensayo de retórica comparada. *Literatura y Lingüística*. Lima, número 33, pp. 61-80.

FLORES ARAOZ, José y otros

1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo / José Flores Araoz, Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden... [et al.]*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GALLEGO, Julián

1972 *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar Ediciones.

GÁLVEZ, Carlos

2001 "Mujica Pinilla, Ramón. Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo de Cultura Económica e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001, 485 pp.". *Histórica*. Lima, volumen 25, número 2, pp. 323-326.

GARCÍA, Carlos

1977 *Historia del Señor de Luren / Carlos García Vergara*. Lima: Inkari.

GLAVE, Luis Miguel

1993 "Santa Rosa de Lima y sus espinas. La emergencia de mentalidades urbanas de crisis y la sociedad andina (1600-1630)". *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México: Ediciones y Publicaciones La Galera. S. A.

GOETSCHER, Ana María

1998 *Del martirio del cuerpo a su sacralización: visiones de la mujer en momentos de*



*transición*. Quito: Corporación EcHora Nacional.

GÓMEZ, Luis

2007 “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo / Luis Gómez Acuña”. *Histórica / Pontificia Universidad Católica del Perú*. Lima: volumen 31, número 2, pp. 115-166.

GONZÁLES-LARA, Jorge

2008 *El vals criollo peruano la identidad colectiva en la Diáspora Peruana*. New York: s/e.

GONZÁLES PRADA, Manuel

1888 *Discurso en el Politeama; Grau; Nuestros indios / Manuel González Prada*. Lima: s/e.

GUTIÉRREZ, Sérvulo

1951 ““Qué arte abstracto ni que nada, el arte es esencialmente uno...”: lo que debe hacer el pintor es "pintar", manifestó Sérvulo Gutiérrez / Sérvulo Gutiérrez”. En WUFFARDEN, Luis Eduardo y Élide ROMÁN. *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961/ Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 338-339.

HANSEN, Leonardo

1629/1664 *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima. Patrona del Nuevo Mundo*. Vergara: El Santísimo Rosario.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

1961 “Comunicado del IAC sobre el homenaje al pintor Sérvulo / La Directiva del IAC”. *El Comercio*. Lima, 25 de octubre.

KITZINGER, Ernst

1954 *The cult of images before iconoclasm*. Dumbarton: Dumbarton Oaks Papers.

KUSUNOKI, Ricardo & WUFFARDEN, Luis (editores)

2011 *Szyszlo*. Lima: Mali.

LADNER, Gerhart

1965 *Ad Imaginem Dei. The Image of Man in Medieval Art*. Pennsylvania: The Archabbey Press.

LAVARELLO DE VELAOCHAGA, Gabriela

2012 *Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*. Lima: Pacasmayo.

LÉVANO, César

2005 “Doris Gibson o el coraje de una pasión”. En CCPUCP. *Doris Gibson una pasión por el Perú*. Lima: CCPUCP, pp. 18-19.

LIONETT, Françoise

1989 *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. New York: Cornell University Press.

LOAYSA, Pedro

1985 [1619] *Vida de Santa Rosa de Lima*. Lima: Santuario de Santa Rosa.

LÓPEZ, Gregorio

1787 *Tratado del Apocalipsis de S. Juan, traducido del latín al castellano, con su explicación interlineal, por el venerable Gregorio López, Misionero Apostólico, natural de esta Corte*. Madrid: Imprenta de Benito Cano.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes

1988 *Icono y Conquista. Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Ediciones Hiperión.

LOREA, Antonio de

1726 *Santa Rosa, Religiosa de la Tercera Orden de S. Domingo, Patrona Universal del Nuevo Mundo, milagro de la naturaleza y portentoso efecto de la gracia...* Madrid.

MAJLUF, Natalia

1994 *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879 / Natalia Majluf*. Lima: IEP.

MAMANI, Pablo

2015 “Ica: Culto al Señor de Luren se mantiene por siglos”. Correo. Lima, 20 de octubre. Consulta: 12 de febrero de 2018.

<https://diariocorreo.pe/edicion/ica/culto-al-senor-de-luren-se-mantiene-por-siglos-626417/>

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes

1998 “Mestizaje and the Discourse of National/Cultural Identity in Latin America, 1845-1959”. *Latin American Perspectives*. Los Angeles, volumen 25, número 3, pp. 21-42.

MEJÍA, Álvaro

2010 “Una basílica para Santa Rosa”. *El Dominical*. El Comercio. Lima, 29 de agosto, pp. 8-9.

MELÉNDEZ, Juan

1671 *Festiva Pompa, Culto Religioso, Veneración Reverente, Fiest, Aclamación, y Aplauso. A la Feliz Beatificación de la Bienaventurada Virgen Rosa de S. María. Tercera Del Orden de Predicadores. Segunda Catalina Senense de la Iglesia Primera Fragante Flor, y Fruto Optimo desta Plaga Meridional. Tesoro Escondido en el Campo fértil desta muy Noble, y muy Leal Ciudad de Lima*. Lima.

MÉNDEZ, Cecilia

2011 “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)”. *Histórica*. Lima, número 1, volumen XXXV, p. 53.

2000 [1991] *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú / Cecilia Méndez*. Lima: IEP.

MITRE, Bartolomé

1887 *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*. Buenos Aires.

MONCLOA, Francisco

1966 “Historia de una galería”. *Oiga*. Lima, 9 de setiembre, número 190.

MUJICA, Ramón

2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*.

Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo de Cultura Económica e Instituto Francés de Estudios Andinos.

OVIEDO, José Miguel

1990 *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial.

PALMA, Ricardo

1952 [1893] *Tradiciones Peruanas Completas*. Madrid: Aguilar Ediciones.

PARRA, Jacinto de

1670 *Rosa Laureada entre los santos. Epitalamios sacros de la corte, aclamaciones de España. Aplausos de Roma, congratulaciones festivas del clero, y religiones, al feliz desposorio que celebró en la gloria con la Beata Virgen Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Predicadores, Patrona del Perú, y Beatificación Solemne que promulgó en la Iglesia militante la Santidad Clemente Nono, a felice recordación en 15 de Abril de 1668*. Madrid: Domingo García Morras.

PAVLETICH, Esteban

1950 “Pintores Peruanos”. *El Siglo*. Bogotá, 19 de enero de 1950.

PEIRCE, Charles

2016 “Inferences from Signs: Peirce and the Recovery of the σημεῖον”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Indiana, volumen 53, número 2, pp. 259-284.

PINELO, Antonio de León

1641 *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Premática de las Tapadas.* Madrid: Iván Sanchez.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2007 *Racismo y mestizaje y otros ensayos.* Lima: Fondo editorial del congreso del Perú.

PORTOCARRERO, Ricardo

2000 *El Perú Contemporáneo.* Historia del Perú. Lima: Lexus Editores.

PROCESO DE BEATIFICACIÓN I

1617/1630 *Processo original de la vida sanctidad, muerte y milagros de la Benedicta Soror Rosa de Santa María del Hábito de la tercera de la Religión de S. Domingo, criolla desta Ciudad de los Reyes, fecho por comission de su Señoría Illustrissima el Señor Don Bartholome Lobo Guerrero, Arzobispo deste Arzobispado del Consejo de su Majestad. De pedimiento de los Procuradores de la dicha Religión de Santo Domingo, y de la ciudad. Por el Doctor Balthazar de Padilla Canónico Penitenciario desta sancta Iglesia, y el licenciado Luis Fajardo, Juezes de la Causa.*  
Lima: Convento de Santa Rosa de las Monjas.

REVOREDO, César

1968 *Casa de la Tradición Anales 1960-1962/ César Revoredo.* Lima: Tall. de Enrique Rávago e hijos.

1958 *Antología de la tradición; Ofrenda a la ciudad de Lima / César Revoredo.* Lima: s/e.

RÍOS, Juan

1946 “La pintura contemporánea en el Perú”. Lima: Editorial Cvltvra Antártica S. A.

RIVERO REAL, Manuel de

1675 *Manuel de Rivero Real, Cura y vicario de S. Pedro de Sipesipe en la noble Villa*



*de Oropesa del valle de Cochabamba. Oración Evangélica en la Beatificación de la Gloriosa Virgen S. Rosa de Santa María Patrona del Perú, de la Tercera Orden del gran Patriarca S. Domingo de Guzmán.* Lima: Gerónimo de Contreras.

RODRÍGUEZ, Carlos

1980 *Sérvulo Gutiérrez.* Lima: Banco Popular del Perú.

RODRÍGUEZ, Margarita

2006 *Criollismo y patria en la Lima ilustrada (1732-1795)/ Margarita Eva Rodríguez García.* Buenos Aires: Miño y Dávila.

ROHNER Fred y Gérard BORRAS

2010 *Rohner, Fred y Gérard Borrás (comps.). Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana.* Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos. Histórica.

ROMÁN, Élida

1998 “Sérvulo. Vida y obra plenas”. *Rumbos.* Lima, año 3, número 13.

ROMUALDO, Alejandro

2007 “Sérvulo”. *Lecarte.* Lima, año 1, no. 5, p. 9.

1955 “Cuidado con la pintura: el arte por el arte abstracto: comentario al premio “Manuel Moncloa y Ordóñez / por Alejandro Romualdo”. *La Crónica.* Lima, 23 de octubre, p. 5.

SABOGAL, José

1926 *Arte peruano/ Camilo Blas.* Amauta. Lima, pp. 21-24.

SALAZAR BONDY, Sebastián

2003 [1954] “Pintor de pasión / Sebastián Salazar Bondy”. *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú.* Lima, número 5, pp. 12-13.

SÁNCHEZ, Enrique

2014 “Sérvulo Gutiérrez 100 años de una leyenda”. *Somos*. Lima, pp. 62-63.

SÁNCHEZ, Enrique y Rafael TAPIA

2010 *Maestros de la pintura peruana: Sérvulo Gutiérrez / [investigación y redacción de ensayo, Enrique Sánchez Hernani, Rafael Tapia Medina]*. Lima: Punto y Coma Editores.

SCHWAIGER, Georg

1998 *La vida religiosa de la A a la Z*. Madrid: Editorial San Pablo.

TAMARIZ, Domingo

2001 “Sérvulo Gutiérrez: Huellas imborrables”. *Caretas*. Lima, 19 de julio. Consulta: 16 de febrero de 2017.

<http://www.caretas.com.pe/2001/1679/articulos/servulo.phtml>

VELÁZQUEZ, Marcel

2015 *El ensayo literario en la generación del 50 (Ribeyro, Salazar Bondy Y Loayza)*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

VÉLEZ, Elio

2007 "Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial: lectura desde la épica, la corografía y la iconografía (Siglos XVII-XVIII)/Elio Vélez". *Léxis: revista de lingüística y literatura*. Lima: volumen 31, número 1-2, pp. 357-389.

VILLEGAS, Fernando

2008 *José Sabogal y el Arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Lima: UNMSM.

WUFFARDEN, Luis Eduardo y Élide ROMÁN

1998 *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961/ Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima.

YLLIA, Maria Eugenia

2017 “La Madonna Azul de Lajos D’ Ebneth y el maniqueísmo de la crítica de arte de los años cincuenta”, *Illapa*. Lima, número 5, pp. 83-94.



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ**

**LA PRODUCCIÓN FINAL DE SÉRVULO GUTIÉRREZ: SANTA ROSA DE LIMA Y EL  
SEÑOR DE LUREN, ICONOS RELIGIOSOS CRIOLLOS**

**Proyecto curatorial para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría**

**AUTOR**

**Carlos Alberto Yarlequé Ubilluz**

**ASESORA**

**Dra. Cécile Anne Michaud de Del Valle**

**LIMA -PERÚ**





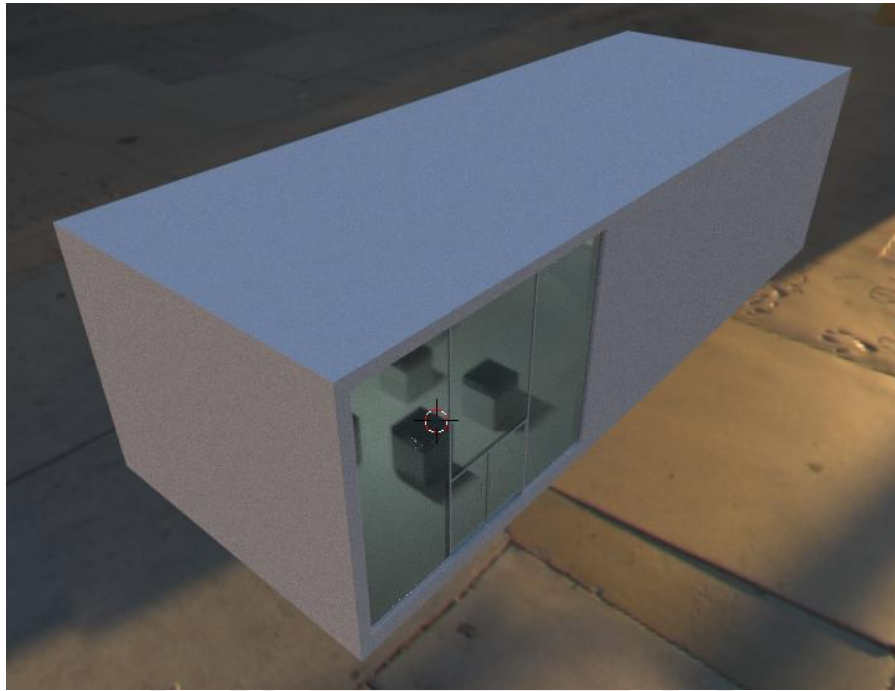
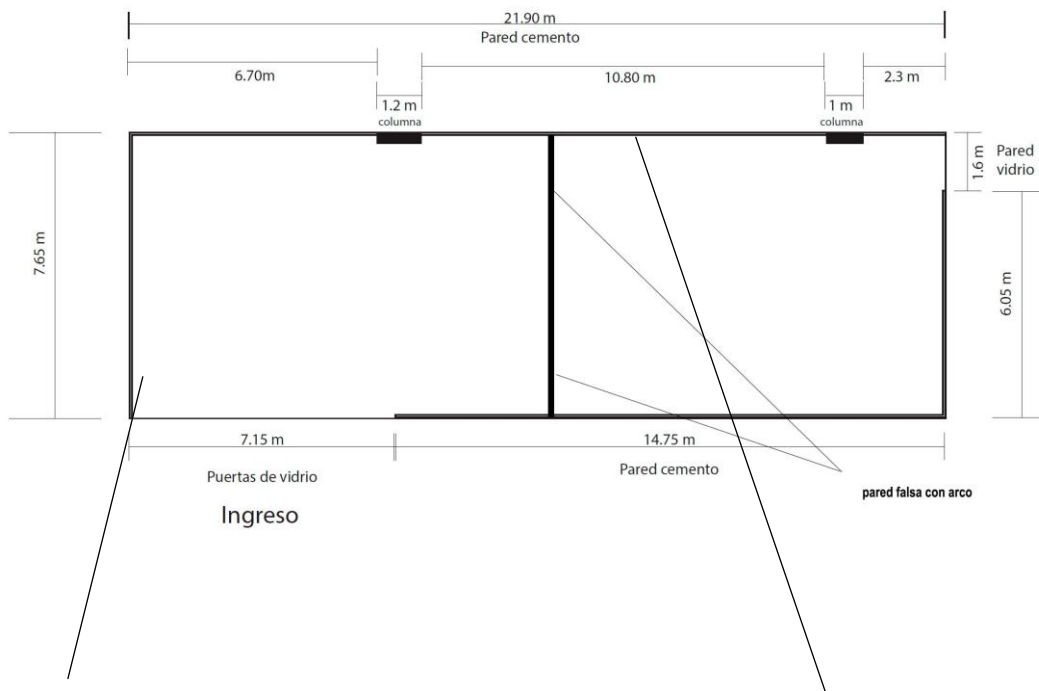


Fig. 2. Vista aérea del recinto.



Texto curatorial 1

Texto curatorial 2

Fig. 3. Propuesta de división del espacio.

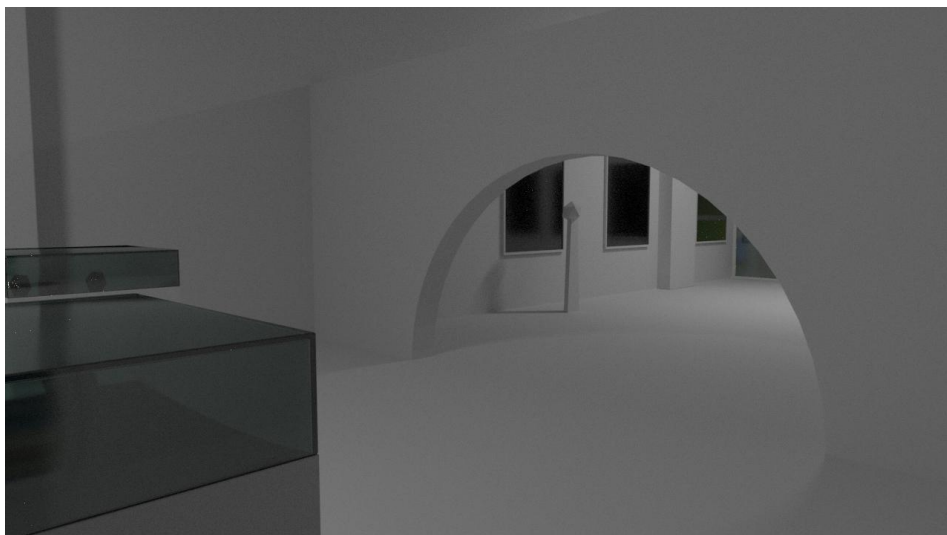


Fig. 4. Pared falsa con arco.

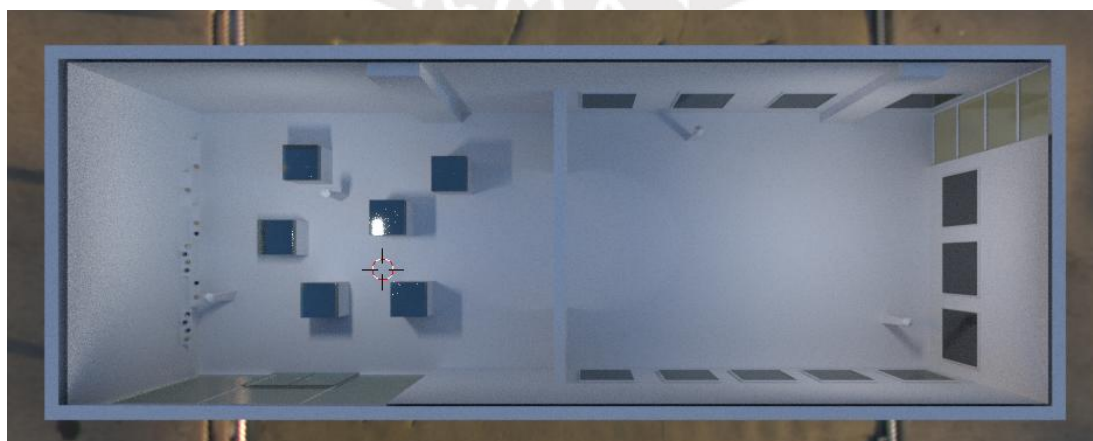


Fig. 5 y 6. Vista aérea del recinto y la distribución en dos espacios.

## Explicación del espacio

### Espacio 1

El primer espacio pretende acercar al espectador a los iconos criollos: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Debido al contexto limeño de la exposición, Santa Rosa será rápidamente reconocida por el espectador. En cambio, en el caso del Señor de Luren habrá que dar más pistas, colocando imágenes reconocibles de Cristo para, a partir de su historia y adaptaciones, dar a conocer al Cristo iqueño. A partir de esta idea se trabajará con lo indicado en el subcapítulo 2.1 “El criollismo y los íconos criollos de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren desde los inicios coloniales hasta el siglo XX” del Capítulo II de la tesis *La producción final de Sérvulo Gutiérrez: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren, iconos religiosos criollos* (el subcapítulo 2.2 será resuelto en el segundo espacio).

Este espacio será de carácter didáctico, informativo y dinámico. Al ingresar observaremos en la pared frontal un mural donde se verá la transformación de los iconos religiosos (fig. 7). Luego, en la pared izquierda habrá una serie de imágenes populares de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. Además, en la parte central de la sala se distribuirán módulos donde se observará información —recortes de revistas, diarios, videos en *tablets*, etc.— acerca del alcance que tuvieron estos dos iconos con el paso del tiempo tanto en Lima como en Ica, hasta el siglo XX y parte de la actualidad (fig. 8, 9 y 10). El espectador podrá participar en algunas zonas de la pared. Una de las dinámicas consistirá en resolver preguntas. ¿Qué recuerdos de tu infancia tienes acerca de Santa Rosa de Lima y el pozo de los deseos? (ejemplo). Esto ayudará, como ejercicio de memoria, a reflexionar acerca de la idea que tenemos sobre este icono femenino. Por otro lado, en el caso del Cristo se destacará por representar a aquellos que vinieron de provincia muchas veces con la frase “Que Cristo te proteja” (ejemplo), como símbolo de buen augurio en la ciudad.

A continuación se presenta la información para el texto curatorial dentro del primer espacio:

*“Sérvulo Gutiérrez (Ica 1914 - Lima 1961) fue el quinto de diez hermanos. Tras sufrir la muerte de su madre a la edad de nueve años viaja a Lima para empezar su formación artística en el taller de restauración de obras de arte de su hermano Alberto en el Rímac. Allí se formó desde temprana edad en los oficios de dibujo, pintura, restauración y cerámica. En 1937 viajó a París para continuar con su aprendizaje artístico entablado amistad con César Vallejo. Ante la sombra de la Segunda Guerra Mundial regresa a Lima a formar un taller artístico en el Rímac. En 1946 conoció a Doris Gibson quien se convirtió en su musa y modelo definitivo de varios de sus cuadros, incluyendo los dedicados a Santa Rosa de Lima. Durante su última etapa de vida, tanto este motivo rosista como el del Señor de Luren de Ica — del cuál era un fervoroso creyente y devoto— se convirtieron en parte integral de su obra final. Es así que esta selección de obras dedicadas a los íconos religiosos criollos de su última etapa “icónica” evidencia la búsqueda artística y espiritual del pintor que se caracterizó por la presencia de una libertad plástica y expresiva sin precedentes en su obra que se mantendría en plena vigencia hasta su repentina muerte en 1961.”*





Fig. 7. Collage de iconos religiosos. (En vinil adherido a la pared).



Fig. 8. Imágenes patronales de Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren.

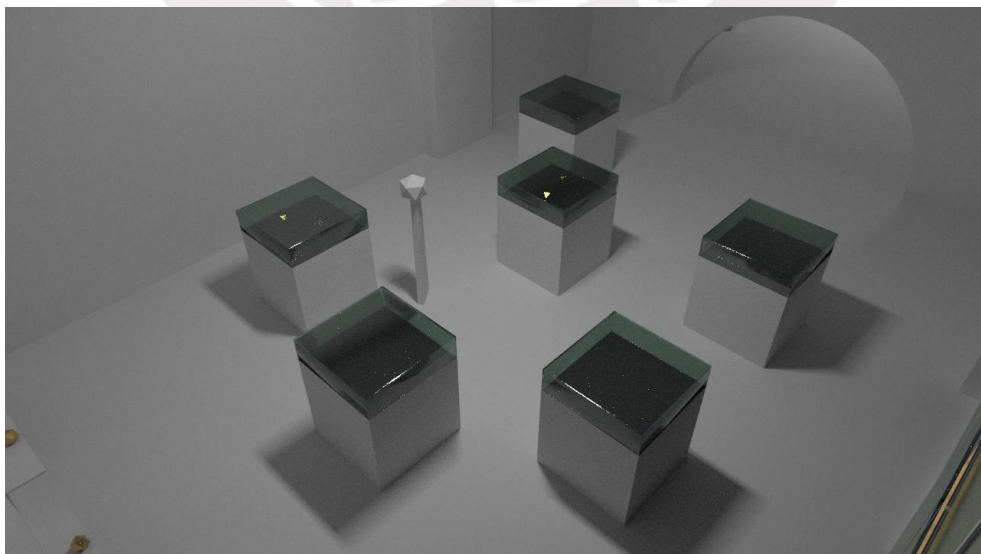


Fig. 9. Simulador 3D de módulos informativos.



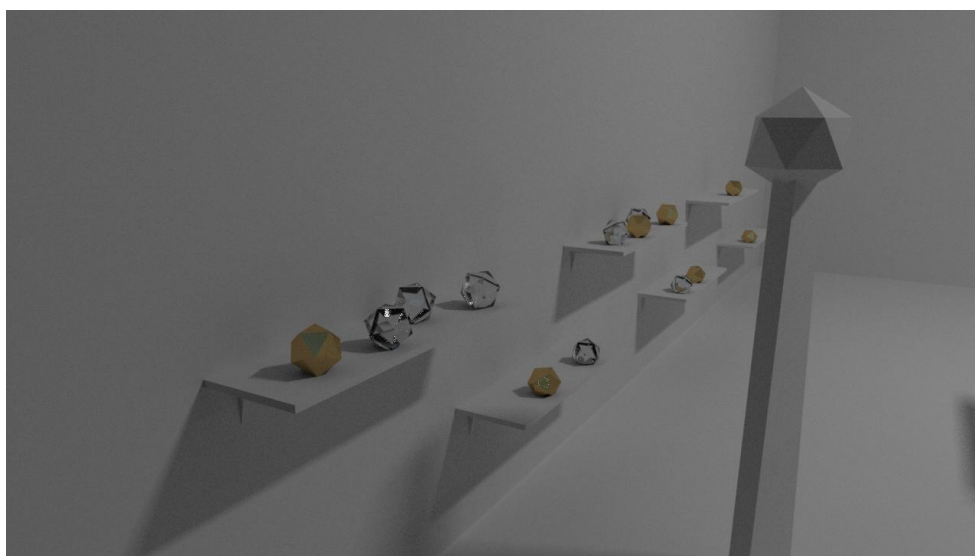


Fig. 10. Simulador 3D de mobiliario para las imágenes religiosas.

## Espacio 2

Ya habiéndose relacionado con los iconos religiosos y habiendo también realizado un trabajo de memoria, el espectador podrá ingresar al universo del artista Sérvulo Gutiérrez, quien, bajo su propia investigación se apropió de estas dos imágenes, que repitió y reinterpretó en muchas de sus obras (ejemplo fig. 11 y 12). Este espacio obedecerá a la información recogida en el subcapítulo 2.2. “Los íconos religiosos criollos en el contexto de Sérvulo” (Capítulo II), y al Capítulo III “Propuesta de una nueva etapa <<icónica>> (1958-1961): un análisis retórico-estilístico”, para llegar al punto de una redefinición de la producción final de Sérvulo. Se incluirán textos que dirijan y motiven al espectador a detenerse en detalles importantes en la obra pictórica de esta etapa del artista iqueño.

La sala de exposiciones se ubica en la facultad de Arte PUCP y este enfoque retomará las bases de la pintura, lo cual será de interés para el estudiante de Arte, ya que, si bien existen dinámicas de apropiación de un icono religioso, el carácter de la pintura perdura en la obra de Sérvulo Gutiérrez. Al llegar a este punto, el espectador y/o estudiante también

comprenderá que existe una investigación y conocimiento social para la realización de las obras. A continuación se presenta la información para el texto curatorial del segundo espacio:

*“Al integrar a Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en su producción artística final Sérvulo replantea dos íconos tradicionales de la pintura peruana y devuelve a la población criolla de su época en una clave expresionista y sintética. Esta producción permite evidenciar el aporte de Sérvulo Gutiérrez a la idiosincrasia criolla de su época —que se encontraba desestabilizada ante el fenómeno de la migración— al otorgarles unos renovados símbolos de su identidad que han sido parte de su tradición desde la colonia. De igual manera presenta un hito en la producción artística del siglo XX dedicada a los íconos criollos religiosos al devolverlos a la escena principal artística con una propuesta secular y alejada de los altares. Ello, aunado a su capacidad de síntesis expresiva —basada en un cromatismo y trazos esquemáticos y contrastantes— los convierte en un renovado símbolo de fe y reafirmación de su identidad para la población criolla. Finalmente las características plásticas presentes en los íconos religiosos de Sérvulo evidencian la propuesta temprana de unos códigos que serán recién plenamente aceptados por la población criolla contemporánea posteriormente —a fines del siglo XX —en la presencia de Sarita Colonia. Este hecho demuestra la capacidad del pintor de adelantarse a su tiempo al conocer la manera de representar un ícono religioso tradicional en unos códigos destinados al nuevo criollismo mestizo emergente que recién se prefiguraba en su época.”*



Fig. 11. Sérvulo Gutiérrez. *Señor de Luren*. 1957. Témpera sobre papel. 64 x 50 cm.



Fig. 12. Sérvulo Gutiérrez *Santa Rosa de Lima*. 1955. Técnica mixta sobre papel. 33,5 x 23,5 cm. Colección Soldi-Anaya, Lima.

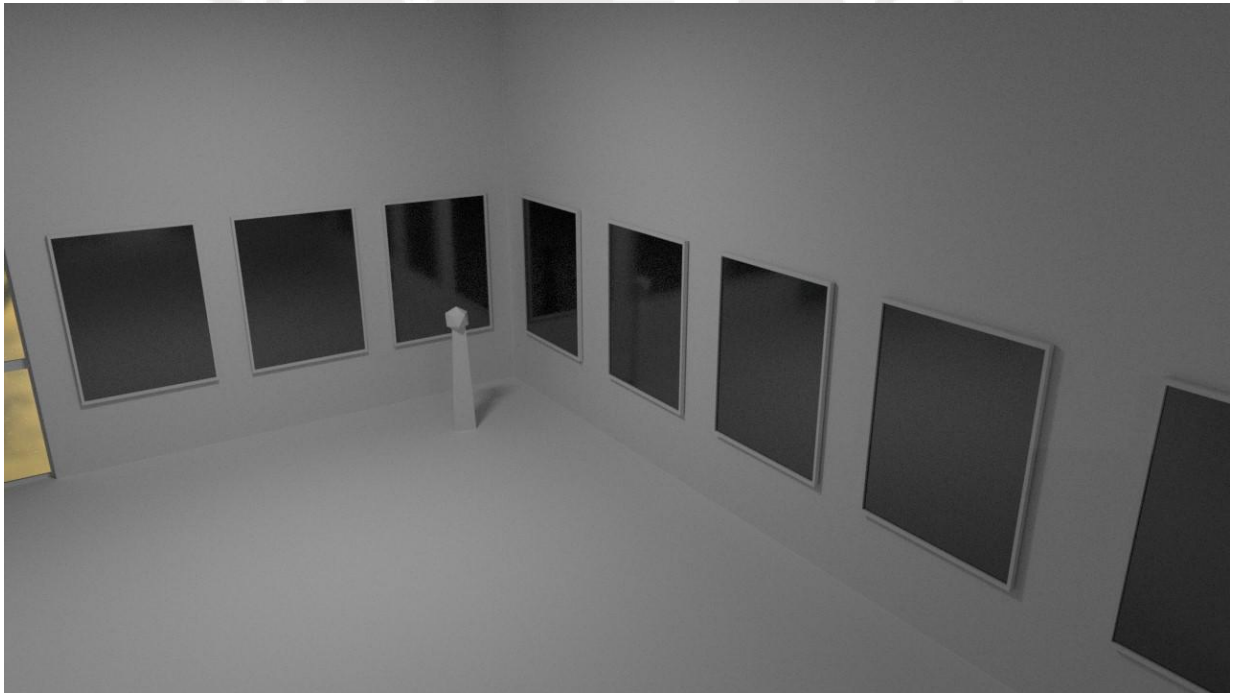


Fig. 13. Simulador 3D. Obras de Sérvulo ubicadas en el segundo espacio.

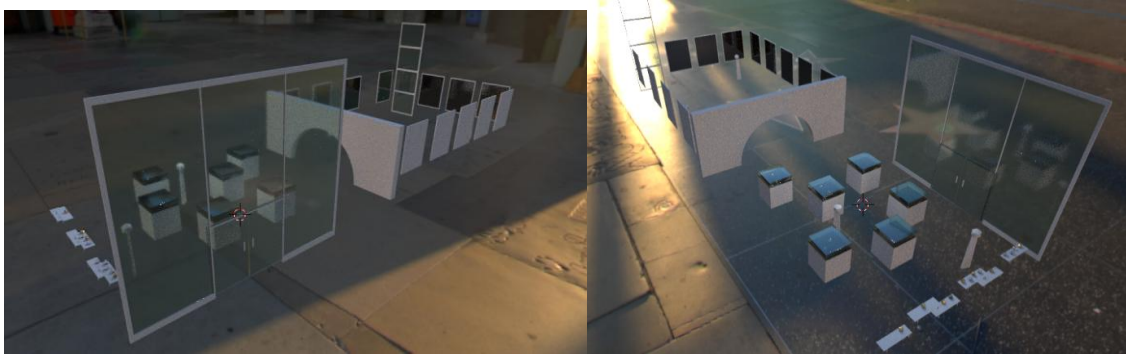


Fig. 14. Simulador 3D. Vista sin paredes. Aproximación del espacio.

### 3. Justificación

La intención de esta exposición es dar a conocer al artista Sérvulo Gutiérrez desde el análisis de su obra referida a dos iconos criollos: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren. A partir de aspectos de su biografía se puede identificar la etapa culminante de su obra pictórica en el plano significativo. Por otro lado, se busca revelar el carácter expresivo de la obra pictórica de Sérvulo Gutiérrez para, a partir de ello, indicar que existe una tradición pictórica expresionista peruana. Es necesario ampliar la visión acerca de la última etapa del pintor, conocida como “mística” propuesta por el crítico de arte Juan Acha quien la designa de este modo concibiéndola como una etapa individualista. También se considera una etapa aislada o distinta del contexto artístico local dominado por la imagen abstracta, y hasta inferior a sus propias etapas.

Esta exposición parte de la tesis *La producción final de Sérvulo Gutiérrez: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren, iconos religiosos criollos* que se preocupa por poner énfasis en aspectos de la obra pictórica final del pintor iqueño que se han dejado pasar en análisis anteriores, para darle la importancia debida, desde la interpretación de los iconos criollos como figuras reconocibles por el habitante peruano. Es una tarea importante reivindicar propuestas artísticas de finales del siglo XX peruano para la comprensión del siglo actual. Además, seguir considerando la pintura como una forma de interpretación distinta a la sola

apropiación. En este caso, del icono religioso como elemento representativo de nuestra sociedad.

#### **4. Objetivos**

##### **Objetivo general:**

-Difundir la última etapa del pintor Sérvulo Gutiérrez a partir de motivos repetidos como los iconos criollos Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren.

##### **Objetivos específicos:**

-Motivar al espectador a realizar un ejercicio de memoria a partir de los iconos criollos Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren, imágenes reconocibles según su experiencia de vida personal y familiar para acercarlos sutilmente a la interpretación pictórica expresiva del artista.

- Situar al espectador en un contexto actual donde las imágenes religiosas forman parte del imaginario peruano cotidiano.

- Llevar al espectador a la comprensión de que el artista asume estos iconos como parte del imaginario cotidiano peruano y los interpreta a partir de la pintura y pincelada expresiva.

#### **5. Público objetivo**

El público objetivo es el público general por el carácter pedagógico de la exposición. Además, por la ubicación de la sala en la facultad de Arte de la PUCP, permitirá gran presencia de los estudiantes, quienes comprenderán el proceso creativo del artista para su aprendizaje.



## **6. Política y contexto**

La obra pictórica de Sérvulo Gutiérrez se puede observar en el MALI (Museo de Arte de Lima) y el Museo del BCRP (Banco Central de Reserva del Perú). Estos dos museos a nivel museográfico están divididos por bloques que evidencian la época y etapa a la que pertenecen las obras. A partir de ello se le concede al artista iqueño, la nominación de “Independiente”. Lo cual, si bien tiene una Historia de protesta contra el arte hegemónico Indigenista de la época, por el término, pareciera alegar a una indiferencia del artista con su contexto. Desde este punto, la exposición actual presentada propone no usar términos que encasillen al artista, sino desplegar una noción pedagógica con las imágenes expuestas. En este caso, dar un enfoque especial a las pinturas que representan los iconos criollos Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren en las que se resalta el contexto en el que se desarrollaron. De igual forma se busca evidenciar su relevancia dentro de este a través de un lenguaje sintético y didáctico que le permita al espectador comprender globalmente las variables que rodean a la obra final de Sérvulo.

## **7. Periodo de duración.**

El periodo de duración será un mes. La fecha elegida será el mes de setiembre, ya que en agosto se celebra a Santa Rosa de Lima y en octubre al Señor de Luren.

## **8. Localización del espacio expositivo: Espacio requerido o sugerido tanto para la exposición como para las actividades en el marco de esta**

La galería de la facultad de Arte de la Universidad Católica “Adolfo Winternitz”, ubicada en el campus principal. Av. Universitaria 1801, San Miguel – Lima.

## **9. Recursos económicos y materiales disponibles.**

La obra de Sérvulo Gutiérrez se ubica en distintas colecciones particulares limeñas. El señor Carlos Yarlequé con apoyo de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Maestría de Historia del Arte y curaduría, solicitará a los dueños el préstamo de las obras, incluyendo en la solicitud el seguro de estas. Además, se solicitará al MALI el préstamo de la pintura sobre muro, ya que tiene una connotación distinta por el soporte utilizado por el artista. En el caso del archivo para el primer espacio se trabajará con copias fieles a los originales de revistas, diarios, etc. Las imágenes populares se adquirirán en puestos conocidos del centro de Lima.

## **10. Requisitos específicos de seguridad**

- Personal de seguridad en la galería.
- Extintores en caso de inflamación del material.

## **11. Conservación**

Debido a la humedad del clima limeño. El espacio se acondicionará para que este entre un rango de 40 – 60 % de humedad y una temperatura de entre 16 – 25°C. La galería cuenta con un sistema de aclimatación.

## **12. Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades.**

Recursos disponibles: personal de mantenimiento y seguridad de la PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Necesidades: Personal de conservación y restauración. Voluntarios para realizar visitas guiadas (pueden ser los estudiantes de la facultad de Arte PUCP).

### **13. Evaluación**

El personal de seguridad tomará nota de los asistentes. Se creará un repositorio web con las respuestas del público en el primer espacio designado para las dinámicas de memoria, y se podrá numerar al público asistente. Además, se incluirá encuestas para los visitantes donde se pueda identificar su aprendizaje. Las visitas guiadas será otro modo de contabilizar el público y su aprendizaje.

### **14. Procedimientos administrativos**

El MALI cuenta con un formulario de préstamos de obras, siempre y cuando tengan un fin de carácter importante en el contexto artístico local. En cuanto a las colecciones privadas se trabajará con un contrato que incluirá: Informe sobre las condiciones ambientales de las instalaciones, informe sobre las condiciones de seguridad, croquis de la sala dónde se mostrarán las piezas.

### **15. Cronograma detallado.**

Martes 3 de setiembre del 2018:

Inauguración de la muestra.

Miércoles 11 de setiembre:

Invitados especiales.

-Alfonso Castrillón:

Historiador del arte, conversará acerca de Sérvulo Gutiérrez como un artista “Independiente”.

-Roberto Cores:

Investigador y coleccionista conversará acerca de su amistad con Doris Gibson quien conocía la personalidad del artista iqueño.

-Jorge Villacorta:

Curador, nos brindara una idea acerca de la concepción de arte y pintura de Sérvulo Gutiérrez.

Viernes 13 de setiembre:

Visita guiada dirigida a los estudiantes de la facultad de Arte PUCP.

Viernes 20 de Setiembre:

Los guías voluntarios realizarán una visita guiada a estudiantes de colegios invitados en diversos horarios.

## **16. Presupuesto**

### a. Diseño y gestión

-Curador: US \$ 1000.

### b. Especialistas y equipo técnico

-Museógrafo: US \$ 750.

-Conservador: US \$ 750.

-Diseñador gráfico: US \$ 500.

-Montajista: US \$ 15 x hora.

-Electricistas: US \$ 15 x hora.

### c. Comunicación

Impresiones digitales (gigantografías, textos de pared, rótulos, etc.). Letras en vinil para texto curatorial, señalética y título: US \$ 10 x 1 x 1 m. Título en letras cursivas 50 cm x 2m. Total: US \$ 100.

### d. Publicaciones

Catálogos: un millar en papel couché mate. Cubierta de 300 grs. Plastificada e interior de 100 0 150 grs. Precio x millar: US \$ 1500.

### e. Recursos técnicos

-Vitrinas – módulos:

Se ubicarán los recortes de revistas, diarios, etc. para la observación correcta del espectador. 6 vitrinas. Alquiler: US \$ 100 c/u. total: US \$ 600.

-Paneles:

Habrà una pared falsa de *drywall* de 3 m. de alto x 6.12 m. de ancho A la mitad de la sala, con un portal curvo de 2.20 m. de alto x 2.5 m. de ancho, de acuerdo al plano. Costo de falsa pared: US \$ 300

-Iluminación:

La galería cuenta con dicroicos.

### f. Medidas de conservación

A cargo del conservador contratado por horas.



g. Aspectos administrativos

Préstamos y Seguros: El préstamo de cada obra incluye un seguro de US \$ 500 c/u. aprox. (se regula según el presupuesto de los auspiciadores) por daños y reparación que asume el organizador. Total (10 obras).

h. Transporte

Embalaje y transporte (ida y vuelta): Nancy Leigh transporte de arte. US \$ 200 ida + US \$ 200 vuelta = US \$ 400.

i. Actividades

Conferencias: Honorarios para los conferencistas: US \$ 500 por 2hrs. 3 invitados:  
Total: US \$ 1500.

Visitas guiadas: voluntarios. Horas de práctica.

j. Materiales de montaje

Alcayatas y ganchos para cuadros: US \$ 2 c/u. total: US \$ 100.

**Gasto total:** US \$ 12 800