

## LA CRITICA DE LOS DILETANTES

Alfonso Castrillón Vizcarra

Hablar de pintura en la Lima del 900 significaba referirse exclusivamente a una actividad no profesional, libre práctica de bohemios. En cambio, la literatura seguía siendo la más prestigiosa de las artes, un poco porque se inscribía en la tradición grecolatina de las artes musicales, mientras se consideraba a las plásticas como oficios artesanales, y otro quizá por los ejemplos de los literatos europeos de la alta burguesía que habían adquirido fama sin urgencias económicas. Pero el pintor y el músico tuvieron que vencer grandes dificultades, asumir el exilio incluso, para borrar de sus frentes el estigma de la bohemia. Es más, como en la sociedad inglesa del 700, el arte era alimento del espíritu para los señores, pero no una práctica recomendable del *gentleman* (1). Coleccionar arte, emitir juicios, sí, pero dejar que otros lo realicen. El concepto de arte como adorno permitió a un aristócrata como Miguel Miró-Quesada presentarse en veladas artísticas como bailarín, pero nunca como profesional: Bailar como aficionado era considerado exquisito y perdonado por su clase.

81

La sociedad limeña de comienzos del siglo XX, tenía poca oportunidad de oír música, conciertos y operas: La Sociedad Filarmónica se funda en 1907 y los conciertos y la opera comienzan a escucharse en 1917. Existía, sí, una gran tradición teatral de proveniencia española, que llenaba el vacío de otras manifestaciones artísticas. La indiferencia por las formas visuales se debe quizá a la ausencia de un gran museo que ejemplificara las corrientes pictóricas de la metrópoli, a la vez que modelara el gusto de los limeños. Hacer pintura en nuestro medio resultaba a todas luces descabellado, aunque no imposible, como veremos. Por eso se ha dicho con razón que nuestra pintura del si-

---

glo XIX se ha hecho fuera del Perú. Sin embargo, se realizaron esporádicamente exposiciones en Lima a comienzos de siglo, como las de Arias Solís, Astete y Concha, Teófilo Castillo; vino algún pintor extranjero a ganarse la vida por estas tierras y fue considerado intruso, porque el celoso ambiente limeño destierra, fustiga y anatematiza a quien incautamente salta a la palestra. Se habló alguna vez de los grandes maestros Baca Flor y Hernández, triunfadores en el extranjero, y también de los Salones de Otoño parisinos, aunque sin advertir —como era natural— el alcance de aquél de 1905, que se calificó más tarde de “fauvista”, y por ahí apareció un artículo sobre venta de cuadros en París. Como puede verse, son temas (exposiciones y mercado) que van preparando futuros desarrollos del sistema artístico de nuestro medio. Existía, es cierto, la Academia Concha, fundada el 6 de Junio de 1892 como un centro que acogía las vocaciones plásticas de entonces, pero a escala menor. En resumen, la producción y gestión de la obra de arte se hace difícil porque no existen los canales de distribución (galerías, marchands) ni los medios de difusión requeridos (revistas especializadas, críticos de arte, museos). El consumo es, por lo tanto, exiguo en esa época (2).

La situación de dependencia económica y cultural que hemos vivido siempre, ha hecho que miremos con ojos provincianos a la metrópoli: Durante el Virreinato, a España; después de la Emancipación, a Francia, y durante los siglos XIX y XX, a Inglaterra y Estados Unidos. De la voluntad sensualista del Barroco al Iluminismo, y de éste al pragmatismo sajón. Este embelesamiento ha condicionado nuestras opciones estéticas, determinando los flujos del comercio artístico: La compra de objetos se realizaba en el extranjero, porque no se producían en el Perú y por aquello del **mito parisino**, el prestigio, la moda y el complejo provincino respecto a la gran capital.

Cabe preguntarse ¿qué compraban los limeños de la primera década del 900? Las ilustraciones de las revistas de la época nos muestran la predilección por pequeñas esculturas utilizadas como adornos, lámparas de estilo en cami-

no hacia el diseño industrial; cuadros de pequeño y gran formato venidos de Europa y de temática variada que se acomodaban a la tipología del espacio: Bodegón/comedor, paisaje/ sala, retrato/ salón, etc. Las familias tradicionales, de herencia terrateniente, preferían la iconografía virreinal, vírgenes y santos de la Escuela Cusqueña, los titilantes marcos dorados, como signos de su abolengo. La burguesía mercantil es más susceptible a la influencia foránea, en este caso a la corriente puesta en boga por la sociedad industrial europea: El Art Nouveau. Ya en 1905 hay pruebas de la entrada tímida de las formas serpentinas del nuevo estilo, como puede verse en las ilustraciones de la revista **Actualidades** (3).

¿Quién ejercía la crítica de arte a comienzos de siglo en Lima? Representantes de la burguesía capitalina, de diferente origen, provenientes del sector comercial, unos, y, otros, del agro-exportador. Burguesía “no productiva”, como se la ha llamado (4), que funge de intelectual, que encara la crítica no como especialistas, sino como amateurs; literatos de muchos usos y aficiones, como Tassara, Larrañaga, Pareja de Mijares, Clemente Palma y José García Calderón.

83

Se perfilan por entonces dos modos de ver el asunto artístico: Aquél que sostiene la idea del arte como religión, con evidentes notas de idealismo platónico y, por otro lado, el que se identifica con el sentimiento de lo nuevo y se adhiere a un estilo internacional como el Art Nouveau.

Juan Tassara, que es el representante del primero, afirma que “sólo es hermoso lo que es bueno” y que “el arte es una religión. Sus sacerdotes son los poetas, los músicos, los pintores, los escultores”, etc. (5). La tarea de éstos es formar el gusto de las multitudes, dándoles “aquella sensibilidad que les permite distinguir lo hermoso de lo feo”.

Con Tassara comienzan una serie de contactos con el pensamiento de Ruskin, que interesa analizar para comprender el desarrollo posterior del gusto de los críticos, como del arte en Lima. Tassara cree que el artista pertenece a un

---

grupo elitista que produce un tipo de opiniones en el centro del sistema, que luego se extienden a la periferia, como lo había expresado Ruskin en un pasaje bastante conocido de su "Arte primitivo y pintores modernos" (6).

Como el arte es religión y no trabajo, es un acto gratuito no susceptible de valoración: "En nuestro templo no brilla aquel ídolo nefando que se llama Oro: lo habéis desterrado, porque él corrompía las fuentes puras de nuestra inspiración..." (7). De esta concepción ingenua proviene la inhibición pueril de nuestros artistas para determinar el valor de sus obras: La esencia ideal de ellas los cohibe de justipreciarlas como trabajo.

84

Ruskin, que alcanzó gran difusión en toda Europa, fue leído también en Lima. Cuando Pareja de Mijares (Pierrot) da cuenta en *Actualidades* del Salón de Otoño parisino de 1905, utiliza una frase del crítico inglés como epígrafe: "A thing of beauty is a joy for ever". El mismo comentarista le dedica un artículo en el que es interesante constatar su firme convencimiento de la función del arte como "dulce alimento" del espíritu (8). El Ruskin que nos presenta Pareja de Mijares, entre frases exaltadas, es el héroe romántico "viajero admirador y no viajero burgués y crítico". Paladín de la Belleza, preocupado por encontrar las "leyes concretas" que rigen su producción y, en una larga cita, Pareja de Mijares anota cuáles son las cuatro condiciones del arte mayor.

Es fácil comprender cómo, aunque de manera inconsciente, la presentación que hace el comentarista de Ruskin sirve para afianzar una ideología estética que tiene como base la exclusividad de los temas para un grupo restringido y el marcado idealismo que considera al arte como alimento del espíritu. Sin embargo, Pareja de Mijares no conocía o no le interesaba el Ruskin con veleidades socialistas que escribe "Al obrero de las once horas" (1862) y que gasta su fortuna en la creación del barrio obrero Marylebone.

La otra corriente ve en el Art Nouveau una salida honrosa

---

para la industria, tan desdeñada por la “burguesía no productiva”. Jorge Miota ve en esta forma de arte un “anhelo del espíritu hacia lo nuevo e incógnito” (9), que trasluce el carácter pragmático del pensamiento burgués, su espíritu pionero y planificador, y, por otro lado, la necesidad de esconder los asomos de “mercantilismo” con una fuerte dosis de estética idealista. Como si no fuera poco, es necesario caracterizar la nueva edad industrial —aquí entre nosotros— como la Edad de Oro y la Arcadia, que aunque lejanas de la idea de progreso, contribuyen a darle, paradójicamente, el prestigio clásico que necesita.

En la Lima de comienzos de siglo, donde los comentarios artísticos eran esporádicos y se encargaban a viajeros o literatos, la figura de Federico Larrañaga representa el prototipo del crítico diletante, versátil, con el aplomo y la osadía propios de su clase. Ingresa a los afanes periodísticos presentado por Clemente Palma, cumpliéndose el requisito de que al mundo prestigioso de la cultura hay que entrar con un padrino de igual prestigio. Más tarde, para reforzar su primer apoyo, Palma escribe una nota en *Varietades* (10) que pinta con bastante acierto al crítico Larrañaga: “El nuevo régimen lo envió a Europa a . . . aprender pintura. Naturalmente, Larrañaga no la aprendió porque su espíritu inestable no tenía el caudal de paciencia necesario para las esclavitudes insoportables de la técnica, (...) ha sido cuanto hay que ser: Diplomático y cónsul, literato y corredor de cuadros, periodista y crítico de arte, conferencista y agente comercial, corresponsal de diarios y revistas, y tendero, judío errante y agente de anuncios, fotógrafo y accionista de empresas industriales, grabador y reporter. Hoy es empresario de cinematógrafo”. Esta versatilidad es típica de la burguesía limeña y se explica por el tipo de educación recibida, como por los viajes realizados, aunque resulte incomprensible el carácter de gratuidad que adquieren los actos de los diletantes limeños, como si quisieran demostrar de todo lo que son capaces, pero a la vez la voluntad deportiva de optar por no hacerlo. Larrañaga puede considerarse un ecléctico: Su gusto se ha formado visitando salones oficiales, hojeando revistas y catálogos de museos, con un criterio de la Historia del Arte

“mítica” donde reluce como primera estrella la Gioconda.

Así lo revelan sus constantes citas de autores que van desde Plinio hasta Ruskin, pasando por los pintores Bouguereau, Fortuny, Puvis de Chavannes, Millais, Moreau, y deteniéndose en los poco conocidos Watts, Guimerá, Steuner y Lefèbre. Sin embargo, en un artículo sobre Gauguin, aunque declara erróneamente sobre la nacionalidad del pintor, demuestra estar informado respecto a la estética simbolista cuando dice que ésta “ha sido esencialmente ideísta, simbólica, subjetiva y decorativa” (11), en concordancia con el manifiesto de Charles Morice de 1890.

86

Como crítico, se mostró consecuente con sus gustos eclécticos, de una sinceridad agreste que seguramente hirió la susceptibilidad de más de un artista. El caso del pintor español Juan María Guislain levantó más de una polémica a raíz de las palabras duras de nuestro crítico: (en Guislain) “no hay (...) nada que sintetice un temperamento preparado para traducir emociones, ni siquiera el desarrollo progresivo de un cultivador de la forma y el color” (12). La severidad con que juzga al pintor Luis Astea y Concha no significa, según el crítico, falta de estima o aversión, “sino exceso de interés por el bien particular y social”, ya que como ha dicho Ruskin “el arte es la moral del pueblo” (13). Por eso cuando Larrañaga habla de Teófilo Castillo, sabe que está tratando un tema de interés público y, al constatar que su gusto coincide con el del pintor, desata sus más sutiles intuiciones.

¿Cómo se identifica el crítico con el gusto del pintor? No cabe duda que Castillo utiliza un lenguaje pictórico novedoso en nuestro medio, “donde —según Larrañaga— hasta la fecha sólo hemos admirado suciedades, cabezas y tan sólo cabezas, sin expresión y sin vida” (14). Le llama la atención la espontaneidad del trabajo de Castillo, que da a sus obras el carácter de boceto (*ébauche*), el tratamiento de la luz que las hace frescas y risueñas, la presencia de la atmósfera que “diafaniza y envuelve en brumas”. Reconoce que el pintor pone en uso una poética “exuberante y desbordante” donde hay mucha atmósfera pero “poquísi-

ma naturaleza”, ya que sus temas nacen del ensueño y la fantasía. El abuso de la atmósfera es un recurso utilizado por el pintor para hacer más deseado lo que oculta y si “desfigura y juega” es por licencia pictórica. El crítico se identifica con este lenguaje, que acertadamente no es etiquetado como **impresionista**, aunque se hable ya de “impresiones pictóricas” (15). La pintura de Castillo, aunque sus temas permanezcan dentro del repertorio de la pintura histórica oficial (“Muerte de Pizarro”, “Salomé”, “Conversión de la Magdalena”, etc.) trae al crítico sugerencias interesantes, como por ejemplo el tratamiento de la luz, la atmósfera y el carácter abocetado, que constituyen un lenguaje totalmente nuevo en nuestro medio.

Larrañaga conocía menos la escultura; frente a ella se encuentra desprovisto del vocabulario técnico que utiliza en otros escritos y entonces prefiere describir el motivo, la historia, que le permite una descripción sin compromiso. Y más si el artista es Carlos Baca Flor haciendo de escultor en el concurso para el monumento a San Martín. Se ve que el crítico quiso apoyar el proyecto del artista peruano, con el respaldo de la revista **Actualidades**, que reunió adhesiones e instó a sus amigos a pronunciarse a favor (16). Larrañaga dice en la nota: “Conserva esa producción el privilegio de las cosas realmente bellas, sanas y elevadas, que jamás debilitan la admiración, sino la rejuvenecen, la ensanchan y la reflorecen” (17). Larrañaga ve en el artista peruano el símbolo del desterrado por un medio hostil, sin preocuparse del aspecto formal de su obra y de localizarlo en alguna corriente estética; frente a él funciona, por el contrario, el prestigio y el valor de cambio: “Ha bastado que uno de aquellos archimillonarios, amante del arte verdadero, le haya encargado el retrato de su esposa, para que el artista peruano resulte un pintor a la moda y pueda cobrar los precios más elevados por sus producciones” (18).

El número 191 de **Variedades** participa la muerte de Federico Larrañaga, acaecida el 24 de octubre de 1911. Clemente Palma, que lo había saludado a su ingreso en las filas de la revista, lo despide ahora con esta frase que indica el papel cumplido por Larrañaga en nuestro medio: “Y la

---

mejor prueba de ello es que discutido y censurado más de una vez, fue siempre su palabra la más autorizada y respetada por todos los que de las cosas de arte se han ocupado" (19).

También la perspicacia de Clemente Palma se ejerció desde las columnas de **Prisma** y **Variedades**, donde escribió sobre temas de cultura limeña. Palma parte del hecho que nuestra sociedad carece de sensibilidad en materia de arte, de buen gusto, el público que la compone "no puede ungir a los verdaderos intelectuales" (20). Y tenía razón, pues la burguesía en esa época no estaba acostumbrada al consumo artístico y, por ende, a privilegiar por la moda o el gusto a determinados artistas. Sin embargo, Palma advierte la labor educativa que desempeña Teófilo Castillo y dice desde las columnas de **Prisma**: "El señor Castillo está prestando un buen servicio despertando en sus discípulos el sentido del color" (21). La escuela que inaugura para señoras, como las exposiciones que inicia con éxito en la casa Courret (22), abren tímidamente —como veremos— los caminos de la producción y distribución artísticas en nuestro medio.

88

Un observador lejano, pues escribe desde París, es José García Calderón, que en una serie de artículos en **Variedades** aborda el problema del arte peruano. La presentación de sus ideas demuestra un esfuerzo, singular en la época, por explicar coherentemente los momentos artísticos por los que pasó nuestro país, y un esquema de interpretación típico del *amateur*, donde la ciencia se suplce con ingenio y también con osadía. Ejemplo paradigmático de ese tipo de crítica que ha empleado, desde entonces, los patrones del sistema europeo de las artes para juzgar sin mayor reflexión nuestro arte autóctono.

La explicación de García Calderón puede considerarse deudora de la teoría del medio de Hipólito Taine, en el sentido que para estudiar la obra de arte se "requiere el examen de la imaginación creadora, del color y las formas, de las creencias y de la organización social que favorecen o dificultan la inspiración y el ensueño" (23).

---



La teoría del medio, como bien explica Hadjinicolaou (24), corresponde a la “ideología de la burguesía liberal” que deja ver su carácter ligeramente progresista en relación a la teoría del arte por el arte. De la misma manera, la interpretación de García Calderón sobre la influencia del medio en el arte peruano resulta aparentemente de avanzada, aunque pronto se revela su carácter psicologista, a-histórico, al fundarse en el esquema lineal **imaginación-entorno-política**, como determinantes aislados del contexto social, es decir, de los conceptos de modo de producción y clases sociales. Es cierto que es mucho pedir para la época y el autor, pero conviene puntualizarlo para saber en qué etapa del camino se quedó el crítico y los alcances de su propuesta.

“La imaginación en el indio es difluente —dice el crítico— de imágenes vagas, flotantes, ‘crepusculares’ (...). Si es capaz de plasticidad, de concretar una imagen en un signo, sabe ser insinuante y evocadora: No reina en el espacio sino en el tiempo”. De donde deduce el autor que la creatividad autóctona se realiza más espontáneamente en la música y la poesía. “La representación de las formas fue, en cambio, pueril; porque el medio hizo —como el niño— de la figura un símbolo, un esquema, no una imitación detallada” (25).

89

Según nuestro crítico, también el entorno tuvo que ver con la formación de la imaginación aborígen “de tendencias simplificadoras, ya por su naturaleza poco observadora y subjetiva— una mayor facultad de síntesis, la inclinación a la línea ininterrumpida, la sencillez, a las vastas y desnudas superficies . . .” (26).

Y por fin, la política incide en la creatividad de un pueblo sujeto, donde el hombre es un “elemento ínfimo de la vasta máquina social”, donde están previstas sus horas y sus alegrías. “Oprimido por una aristocracia todopoderosa, perdió su originalidad, su carácter, para tender hacia un tipo impuesto y común” (27). Por todo lo cual concluye: “Imaginación, clima y política han contribuido pues a impedir la eclosión de un arte verdadero. La política, pri-

---

vando de originalidad al hombre; el clima, favoreciendo a la *réverie*; la imaginación, que prefiere el ensueño a la acción, la creación de un mundo interior a la amorosa interpretación de la realidad” (28).

Si el arquetipo con que sueña García Calderón es la democracia ateniense, es natural que la inmadura política latinoamericana caudillista y golpista lo desconcierte y piense que ella es la causante de nuestra falta de originalidad.

Al lado de estos conceptos con los que trata de explicar al creador nativo, García Calderón levanta el esquema de los modos de representar la belleza en el sistema de las artes, que es la urdimbre teórica que le servirá de base para su juicio sobre el arte en el Perú. Estos que podríamos llamar sus “conceptos fundamentales” —salvadas todas las distancias con Woelfflin— son: El **realismo** o “la reproducción idéntica de las formas”, la **estilización** “exageración de un atributo que encuentra en el artista una resonancia y da a la obra su carácter” y la **belleza abstracta geométrica** (monogramas, arabescos, grecas, etc.).

90

En relación al primero, al indígena “le es imposible copiar con exactitud (ya que) simplifica, exagera, deforma, no encuentra la línea necesaria” (29). Es evidente que el autor parangona el modo de creación andina con el modo de creación europea: Todo lo que no coincide con éste no es arte.

En relación al segundo, resulta que la estilización empleada entre los indios, que constituye un punto coincidente con el esquema europeo, no es una cualidad original de la raza para García Calderón, sino más bien un rasgo negativo: “La estilización (que) revela una alta sensibilidad dominadora, (...) fue —con una evidente inconsciencia— empleada entre los indios que, incapaces de análisis y esclavos de la materia, sintetizaron, unificaron los planos” (30).

Por último, la abstracción, entendida como “combinaciones de líneas y formas” y que encontramos como la manera más común de ornamentación en cerámica y tejidos

precolombinos, para García Calderón fue casi desconocida en la sociedad andina (31).

Con esta batería de conceptos —de tipo social los primeros y artísticos los segundos— el autor se enfrenta al arte indígena, declarando su muerte, producto de una intelectualidad que se extingue y cuyo renacimiento es imposible. Se enfrenta al arte religioso español al que califica de “arte casi malsano en su exagerada floración, incapaz de creaciones, imitativo, senil” (32).

La única esperanza es entonces el criollo, “nueva raza dominadora en política y en ideas” que, sin embargo, para lo que nos interesa, no tiene un programa estético definido y menos un carácter nacional. “Hoy el eclecticismo —ya señalado en literatura— es en arte predominante, (...) eclecticismo de un pueblo que no tiene arte propio para formar la ‘temperatura moral’ favorable al artista que es una frágil planta de invernadero” (33).

García Calderón, con el optimismo de su clase, cree que la renovación del arte caduco vendrá por el esfuerzo de esta nueva raza de criollos que ha impuesto su supremacía desde la costa. En suma, el Perú reducido a la costa de los criollos: De la Utopía de García Calderón está ausente la cultura indígena.

91

Lima, 1980.

## NOTAS

(1) Argan, Giulio Carlo, *La pittura dell' Illuminismo in Inghilterra*. (Da Reynolds a Constable). Mario Bulzoni Editori, Roma, 1965.

(2) La situación de exilio que vivían nuestros pintores de entonces se ha puesto en evidencia en el trabajo de Teodoro Núñez Ureta *Pintura Contemporánea. Primera parte, 1820-1920*. Colección Arte y Tesoros del Perú.

Lima, Banco de Crédito del Perú, 1975, y mayormente explicitada en el libro de Mirko Lauer *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Editorial Mosca Azul, Lima, 1976, donde el autor señala que el éxodo “desvincula a los pintores peruanos de las clases dominantes y el ordenamiento cultural locales, para ponerlos en contacto con las burguesías y los sistemas culturales metropolitanos”.

- (3) Actualidades, año III, Lima, 21 de enero de 1905, No. 95, s/p.
- (4) Caravedo Molinari, Baltasar, *Clases, lucha política y Gobierno en el Perú (1919-1933)*. Retama Editorial, 1977.
- (5) Tassara, Juan, "El arte", en *Actualidades*, año III, Lima, 2 de diciembre de 1905, No. 140, s/p.
- (6) "No son ellos quienes resuelven la cuestión, sino que la deciden para ellos, al principio unos pocos, menos en número cuanto más altos son los méritos de la obra. De este grupo reducido, el juicio pasa al círculo de categoría intelectual inmediatamente inferior y de éste a otro inferior y más amplio. Cada categoría intelectual confía tanto en la superioridad de la que le precede, que admite sus decisiones con respeto, hasta que con el correr del tiempo, la opinión correcta y justa llega a todos y todos la adoptan como un credo, con tanta mayor fe cuanto menos se perciben sus fundamentos". Ruskin, John, *Arte primitivo y pintores modernos*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, s/f. Nótese en ambos casos cómo la opinión "correcta" de unos pocos es aceptada por la mayoría con fe y sin percibir sus fundamentos, ejemplo de ideología estética como falsa conciencia.
- (7) Tassara, Juan, *op. cit.*
- (8) Pareja de Mijares (Pierrot), "Ruskin", artista y crítico inglés", en *Actualidades*, año IV, No. 175, Lima, 4 de agosto de 1906, p. 794 y ss.
- (9) Miota, Jorge, "Art nouveau", en *Actualidades*, año III, Lima, 21 de enero de 1905, No. 95, s/p.
- (10) Palma, Clemente, "Siluetas Bohemias (Federico Larrañaga)", en *Varietades*, año V, Lima, 4 de diciembre de 1909, No. 92, p. 957. Con una caricatura de Alcántara La Torre.
- (11) Larrañaga, Federico, "Gauguin", en *Prisma*, año I, No. 3, Lima, 16 de octubre de 1905, p. 23. Donde dice, entre otras cosas, que "Paul Gauguin nació en el Perú y fue hijo de peruana".
- (12) Larrañaga, Federico, "En el pabellón Gótico", en *Prisma*, año I, No. 4, Lima, 1 de noviembre de 1905, p. 20.
- (13) Larrañaga, Federico, "El pintor Luis Asteute y Concha", en *Prisma*, año I, No. 5, Lima, 16 de noviembre de 1905, p. 25.
- (14) Larrañaga, Federico, "El artista Teófilo Castillo", en *Actualidades*, año IV, No. 167, Lima, 31 de marzo de 1906, p. 316.
- (15) *Ibidem*, p. 316.
- (16) "El monumento a San Martín". Reunión en *Actualidades*, año IV, No. 163, Lima, 12 de mayo de 1906, p. 476.
- (17) Larrañaga, Federico, "Curso del monumento a San Martín". (Ilustraciones del proyecto de Carlos Baca Flor), en *Actualidades*, año IV, No. 162, mayo de 1906, p. 443.
- (18) Larrañaga, Federico, "Muestra de un artista nacional", en *Varietades*, año III,

- Lima, 4 de febrero de 1911, p. 140 y ss.
- (19) Nota necrológica de Federico Larrañaga, en **Variedades**, Lima, 28 de octubre de 1911, p. 1303.
- (20) Palma, Clemente, "Psicología del fracasado", en **Prisma**, año I, No. 3, Lima, 16 de octubre de 1905, p. 14.
- (21) Palma, Clemente, "Notas de artes y Letras", en **Prisma**, año III, No. 29, Lima, 1 de enero de 1907, p. 18.
- (22) Salón Castillo. Exposición en la Casa Courret. Nota anónima. 13 fotos, en **Actualidades**, año IV, 1906, No. 195, p. 68.
- (23) García Calderón, José, "Notas de arte peruano", en **Variedades**, año IV, Lima, 29 de febrero de 1908, p. 17.
- (24) Hadjinicolaou, Nicos, **Historia del Arte y lucha de clases**, Ed. Siglo XXI, 1974, México, p. 33 y ss.
- (25) García Calderón, José, op. cit., p. 17.
- (26) *Ibidem*, loc. cit.
- (27) *Ibidem*, p. 18.
- (28) *Ibidem*, loc. cit.
- (29) *Ibidem*, p. 38.
- (30) *Ibidem*, loc. cit.
- (31) *Ibidem*, loc. cit.
- (32) *Ibidem*, p. 39.
- (33) *Ibidem*, loc. cit.