

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**La serie de fotografías de Martín Chambi en el pabellón
peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN HISTORIA DEL ARTE**

AUTOR

María Andrea Cáceres Villagra

ASESOR

Anita Cecilia Tavera Tavera

Mayo, 2021

Resumen

La presente investigación analiza cómo el gobierno de Leguía creó una narrativa sobre la nación peruana que incluyó la selección premeditada de imágenes para su representación, para lo cual se utilizaron fotografías de Martín Chambi exhibidas en el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Las exposiciones internacionales no son un tema muy estudiado académicamente; sin embargo, son fundamentales para entender la visión y acción de las élites nacionales. La hipótesis central de este trabajo es la siguiente: las fotografías expuestas de Chambi fueron elegidas intencionalmente para representar el paisaje andino como armónico, en contraste con el proyecto de modernidad de la Patria Nueva. Asimismo, estas imágenes fueron elegidas por la comisión organizadora del pabellón y por ello manteniendo una narrativa similar al resto de la exhibición peruana. La sala de fotografía manejaba dos narrativas, por un lado, presentaba el Perú como lugar de posible inversión económica y, por otro lado, resaltaba el pasado arqueológico del país.

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer ante todo a Anita Tavera, mi asesora, quien, con paciencia y rigor académico, me ha acompañado en el proceso de investigación de la tesis. También quisiera agradecer al profesor Luis Gómez por su guía al inicio de mi investigación.

Para levantar la información que conforma esta tesis consulté tanto fuentes primarias como bibliografía secundaria en bibliotecas y archivos públicos. En este sentido, agradezco especialmente a Ricardo Saavedra, quien me atendió en el Archivo Piqueras, el cual se encuentra en custodia del Museo de Arte de Lima. Asimismo, quisiera agradecer al personal del Archivo de Relaciones Exteriores por su paciencia y colaboración, dónde pasé numerosos días buscando documentación concerniente a la Exposición Iberoamericana.

Un especial agradecimiento a Ricardo Kusunoki, cuyos comentarios fueron muy relevantes para mi línea de investigación. Finalmente, deseo mencionar a mi familia, a mi hermano quien y a mis padres, María Villagra y Manuel Cáceres, sin cuyo apoyo, este trabajo no habría sido posible.

Contenido

I	Introducción.....	6
II	Política cultural del gobierno de Leguía.....	11
	1. La <i>Patria Nueva</i> : Modernidad y Nación.....	12
	a) Modernidad	12
	b) La idea de “Nación” durante el Oncenio	14
	2. Legislación	21
	3. Instituciones culturales del gobierno de Leguía	24
	a) La Escuela Nacional de Bellas Artes.....	24
	b) Museo Arqueológico.....	26
	c) Museo de Historia Nacional.....	29
	d) Museo Bolivariano	30
	4. Celebraciones del Centenario.....	31
	a) Centenario de 1921	32
	b) Centenario de Ayacucho	35
III	El pabellón peruano en la exposición iberoamericana.....	37
	1. El Perú en las exposiciones internacionales.....	39
	a) Gran exposición de los trabajos de la Industria de todas las naciones de 1851.....	39
	b) Exposición de Chile de 1875 y Filadelfia de 1876	40
	c) Exposición Universal de París de 1878.....	42

d) Exposición Universal 1900	43
e) Exposición Internacional del Centenario	44
2. La exposición Iberoamericana	46
a) El contexto de la exposición Iberoamericana.....	46
b) El pabellón peruano en Sevilla	50
c) El montaje y museografía de la exposición	54
IV Chambi en la exposición iberoamericana.....	65
1. La organización.....	66
2. Una nación cosmopolita	69
3. El pictoralismo en el Perú: las fotografías de Martín Chambi.....	72
V Conclusiones	90
VI Tabla de Ilustraciones	92
VII Bibliografía	94

I Introducción

Mi relación con la Exposición Iberoamericana nació accidentalmente con la lectura de un artículo sobre la devolución de objetos de dicho evento al Perú, después de más de 80 años. La información sobre los objetos o la misma muestra era mínima. En general, existe poco conocimiento sobre las exposiciones o ferias internacionales.

El objeto de estudio de mi investigación es la serie de fotografías de Martín Chambi expuestas en la Exposición Iberoamericana de 1929 (inaugurada el 9 de mayo de 1929 y clausurada el 21 de junio de 1930, en Sevilla, España). La Exhibición contó con una masiva participación de todos los países de habla hispana en América, Portugal, Brasil y las colonias españolas en África. Así como en otras ferias internacionales, los Estados debían presentar objetos representativos de su nación.

En los últimos treinta años, las ferias internacionales de la era industrial han generado un gran interés académico desde diferentes disciplinas como la Historia del Arte, la Antropología, los Estudios de Género, entre otros. En general, el foco central ha sido la relación entre poder y cultura. Evidentemente, hay una relación explícita entre el Estado y las exhibiciones; pues son eventos altamente costosos que requieren una importante financiación. Sin embargo, el papel del Estado se encuentra en la representación del “discurso oficial” sobre la identidad nacional de los Estados participantes (Sanjad 1917).

Para Latinoamérica destaca la investigación pionera de Tenorio-Trillo. En *México at the World Fairs*, el autor explica la transformación del concepto de nación en México de 1880 a 1930, a través de los pabellones mexicanos y la relación con el

poder político mexicano de la época. Su investigación la divide en dos secciones cronológicas: antes y después de la revolución mexicana. En la primera parte, argumenta que la élite porfiriana intentó armonizar el pasado azteca con una imagen moderna de México; por ello, las exhibiciones fueron eventos magníficos grandiosos, con la muestra de objetos artísticos e industriales. México se presentaba como una nación con gran potencial para la inversión extranjera. En la segunda parte, analiza los pabellones en Rio de Janeiro (1922) y Sevilla (1929), posteriores a la Revolución Mexicana. Tenorio-Trillo compara las diferencias y similitudes entre las exposiciones previas y la Exposición Iberoamericana. Entre las similitudes, destacan los elementos representativos de la economía mexicana y el pasado prehispánico, y entre las diferencias la inclusión de la Revolución Mexicana como un mito unificador de la nación mexicana (Tenorio-Trillo 1996).

Sylvia Dümmer Scheel estudia el pabellón chileno en la Exposición Iberoamericana en el libro *Sin tropicalismos ni exageraciones*. La autora argumenta que históricamente la identidad chilena siempre se ha visto como diferente al resto de países Latinoamericanos, destacando su paisaje frío y lejano al trópico. La geografía chilena fue fundamental para la creación de su imaginario nacional, al ser considerado como moldeador de un “carácter” especial, único a la nación chilena (Scheel 2012).

En el caso peruano, el artículo de Majluf, *Ce n'est pas le Pérou, or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855*. Majluf analiza la recepción del cuadro *Habitante de las cordilleras del Perú* de Francisco Laso por los espectadores franceses. La obra de Laso, como la de muchos pintores latinoamericanos, en la exposición de París de 1867, no era lo

suficientemente “auténtica,” para los críticos europeos. Los críticos y espectadores europeos esperaban encontrar un arte muy diferente al arte europeo. Sin embargo, Laso, como la mayor parte de artistas de su tiempo, tenía una formación europea y sus pinturas eran similares a las obras de artistas franceses, y por ello, no “auténticas.” Majluf concluye señalando que las exposiciones permitían no sólo comparar sino jerarquizar a las naciones en función al “progreso” industrial y cultural europeo (Majluf 1997).

En cuanto al pabellón peruano en la Exposición Ibero Americana, se lo ha estudiado como parte de investigaciones más extensas. Destaca la tesis doctoral de Pauline Antrobus, *Peruvian art of the Patria Nueva, 1919-1930.*, alude al pabellón cuando evalúa la importancia de artistas como Piqueras, Elena Izcue, y José Sabogal, en la representación visual de la Patria Nueva. El libro *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, de Eduardo Wuffarden estudia la obra completa del escultor, aludiendo también de manera marginal al pabellón.

Es importante destacar aquí la única investigación existente sobre la muestra del pabellón peruano de 1929. Desarrollada por Fernando Villegas en su artículo, *El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)*, En este sentido, Villegas describe los vínculos entre artistas españoles y peruanos expresados en el pabellón peruano; a través de una detallada investigación de fuentes primarias (Villegas 2015).

Los pabellones internacionales tuvieron un importante papel en la representación *oficial* de las naciones. Sin embargo, para el caso peruano, han sido poco estudiados, especialmente en relación con los gobiernos que los construyeron.

En mi investigación, deseó ir más allá de lo meramente descriptivo, estableciendo cuál era la relación entre el mensaje político y la exhibición de fotografía en el interior del pabellón peruano.

En el pabellón, Perú es presentado como ordenado y separado científicamente, pero esta acomodación de las piezas era parte del modelo ideológico de la Patria Nueva. Para explicar la relación entre los intereses ideológicos de los grupos de poder y las representaciones visuales utilizó el concepto de ideología desarrollado por T.J. Clark (1943) en "The Conditions of Artistic Creation". En este texto ideología es definida como el conjunto de creencias, imágenes, valores y técnicas de representación por las cuales las clases sociales, en conflicto entre ellas, tratan de naturalizar sus propias historias. Al estar basadas en las clases sociales, mantienen una relación especial con los medios de producción. Las obras de arte mantienen con la ideología una relación especial, la obra al utilizar técnicas y materiales puede alterar la ideología, convirtiéndose en una representación de ella. (1995: 251).

En esta investigación la pregunta central es ¿por qué el gobierno peruano incluyó las fotografías dentro de la exposición? La hipótesis principal es la siguiente: las fotografías expuestas de Chambi no fueron elegidas al azar, sino que fueron seleccionadas por la comisión organizadora para presentar el paisaje andino como anclado al pasado, en contraste con el proyecto de modernidad de la Patria Nueva. Las fotografías no fueron elegidas por Chambi, sino por la comisión organizadora. Por ello mantiene una narrativa similar al resto de la exhibición. El pabellón peruano manejaba dos narrativas, por un lado, presentaba el Perú como un lugar de posible

inversión económica y, por otro lado, resaltaba el pasado del país. Mientras más grandioso fuese el pasado, el futuro del país sería mucho más prometedor.

Esta tesis se divide en tres capítulos: el primero explica la política cultural y las acciones del gobierno de Leguía; el segundo narra la presencia del Perú en Exposiciones anteriores a la de Sevilla; y por último, el tercero, que analiza la serie de Chambi en la sala de fotografía.



II Política cultural del gobierno de Leguía

En esta investigación, el término "política cultural" se utiliza en el sentido desarrollado por Paquette, quien lo define como aquellas acciones realizadas por el gobierno con respecto al sector cultural, las cuales incluyen las artes, tanto visuales como escénicas, y el patrimonio (2018: 25). A pesar de que es un término desarrollado en la década del setenta, la amplitud de esta definición permite que se pueda utilizar este concepto para el gobierno de Augusto B. Leguía, cuyas acciones del gobierno en cuanto a las artes y al patrimonio no fueron accidentales, ya que eran parte de la imagen de país impulsada por el gobierno: un estado moderno a la imagen de los países europeos, especialmente del Reino Unido, y de los Estados Unidos.¹

Para lograr estos objetivos, existen dos métodos para realizar las políticas: por un lado, el indirecto que implica el uso de métodos como regulación, impuestos e incentivos; y el directo que se ve en el apoyo directo a producciones culturales (Durrer *et al.* 2018: 3). Durante el Oncenio, se utilizaron ambos medios de intervención. Por un lado, en el caso de los indirectos, se destaca la legislación de protección del patrimonio. Por otro lado, tal vez el medio más importante, la comisión de trabajos artísticos era un apoyo directo a través de encargos a artista y compras directas de obras de arte, como la compra obras de arte de Teófilo Castillo y de Elena Izcue.² Asimismo, la comisión del pabellón peruano de Sevilla y las celebraciones del centenario.

¹ Durante el Oncenio, el Gobierno de Leguía se enfrascó en una profunda modernización de la ciudad de Lima, siguiendo un urbanismo haussmanniano. (Ramos Cerna 2014: 48).

² Sobre el apoyo de Leguía a las hermanas Izcue ver "El arte peruano en la escuela," leer (Majluf 1999).

1. La *Patria Nueva*: Modernidad y Nación

Los objetivos de Leguía eran vastos. En su primer discurso a la nación menciona: industrialización del país, consolidación de sus elementos de defensa armada, perfeccionamiento cívico, y el imperio definitivo de la justicia (1919). Leguía plantea un futuro, en el cual su figura es igualable a héroes y personajes de leyenda; se convierte en un punto de unión con el pasado.

La característica principal de la *Patria Nueva* es la oposición al partido civilista o al régimen de la llamada República Aristocrática. Esta definición no es propuesta por enemigos del régimen sino, por el contrario, de sus aliados. Mariano Cornejo³ (1866-1942), miembro del primer gabinete de Leguía y presidente del Congreso Constituyente 1920, la define como la oposición a la República Aristocrática en un discurso del 22 de setiembre de 1928. Así, la patria vieja es representada por un Estado que quita a los pobres para dar a los ricos, mientras que la patria nueva es la protesta contra todos estos vicios (2001: 28-30). Sin embargo,, la *Patria Nueva* era un término creado por Leguía que implicaba la transformación de una sociedad feudal en un Estado moderno, refundando la república (Garrett 1973: 83).

a) Modernidad

Augusto B Leguía reclama para sí, en sus memorias apócrifas, que sus enemigos son, así mismo, enemigos del progreso y se define como defensor de la modernidad (193d. C.: 11). La visión de modernidad, en el Oncenio, se encontraba alineada, principalmente, con el progreso material y espiritual. Una sociedad era

³ Sobre una revisión detallada de la vida política de Mariano Cornejo ver (Peralta 2001).

moderna si sus ingresos económicos se incrementan y su población se educaba. Para lograr la modernización, se aumentaron los ingresos del Estado no basados en impuestos sino en deuda externa, con lo cual se financiaba el gasto en infraestructura. Leguía apoyó una política económica enfocada en el comercio y las finanzas exteriores. La exposición de la economía nacional a los mercados internacionales causó una mayor sensibilidad a los shocks externos.

La dependencia a los mercados externos, especialmente a los Estados Unidos, tuvo efectos tanto positivos y negativos para la economía peruana. Por un lado, se aprovechó la coyuntura de los mercados externos. Durante la primera Guerra Mundial, los precios de materias primas aumentaron y con ellos los ingresos por exportación. Asimismo las plagas en cultivos de Estados Unidos impulsó el comercio entre ambos países, y así la deuda externa del Perú (Thorp 2013: 61). La visión de Leguía era primeramente pragmática, su supuesta anglofilia estaba fundamentada en términos que beneficiasen directamente a su administración. Asimismo, Pike revela que el gobierno americano, tenía intereses estratégicos en la región andina, que implicaban aumentar sus inversiones en los países andinos (Bolivia, Ecuador y Perú), es así que de 1919 a 1929 de hubo un aumento de 2 a 5.24 billones de dólares (Pike 1977: 193).⁴

Por otro lado, la fragilidad de la economía peruana se evidenció con el viernes negro de Wall Street. El 24 de octubre de 1929 la caída de Wall Street fue un duro golpe para las finanzas mundiales y para las peruanas fue devastador, ya que el Perú era deudor neto de tenedores de la Bolsa en el mercado de valores

⁴ Antes de la Patria Nueva, en 1915, las inversiones extranjeras eran predominantemente británicas, aproximadamente 120 millones frente a los 50 millones invertidos por los estadounidenses (Pike 1977: 163).

estadounidense. La deuda externa era la principal fuente de ingresos del gobierno tan así que las consecuencias de la crisis fueron drásticas, y se disminuyó el gasto público y se suspendió los trabajo de Obras Públicas (Garrett 1973: 207).

A través de la modernización del país, Leguía aseguró el apoyo de sectores populares y de la clase media. En su gobierno, se realizaron cambios drásticos en el Estado peruano. En primer lugar, incrementó las fuerzas armadas, y reorganizó la policía. En segundo lugar, durante el Oncenio, se incrementó el tamaño del Estado y la burocracia. Así se favoreció una expansión de la clase media y en términos económicos un fortalecimiento de la demanda interna (Thorp 2013: 152). Por tanto, las acciones de Leguía conllevaron a que la mayoría de peruanos de clase media se identificasen con los intereses del gobierno (Karno 1970: 229).

b) La idea de “Nación” durante el Oncenio

En general, la historia de una nación se utiliza como un elemento unificador, en el caso de excolonias europeas. La apropiación de símbolos del pasado sirve para construir narrativas y justificar la existencia de una nación. Por ello, la historia se convierte en la fuente de identidad nacional (Benedict 1991: 5).

Históricamente, la construcción de la nación en el Perú ha seguido un camino complejo y poco articulado, los problemas sociales, económicos y políticos.⁵ A lo largo de su historia, los diferentes sectores de la élite nacional adaptaron la imagen del país, en función de sus intereses inmediatos (Irurozqui 1994: 93).

⁵ Sobre la construcción de la Nación en el siglo XIX y la historiografía de la época, se puede revisar en (Dager Alva 2009)

En las guerras de independencia, los próceres latinoamericanos eran, mayoritariamente, miembros de la élite criolla, quienes vivían, como dice Sanders con "una relación problemática con el pasado" (1997: 422)⁶. En general, las luchas de independencia no podían darse en un vacío, necesitaban una justificación, y esta se hallaba en el pasado precolombino como su punto de referencia, desde México hasta Argentina;⁷ sin embargo, la búsqueda e interés por el pasado, no abarcaron ninguna preocupación por las poblaciones indígenas contemporáneas (Earle 2002: 804; 2007: 127).⁸

En general, los círculos cultos criollos trataron de construir un pasado común en, la muchas veces legendaria, historia precolombina. Los monumentos arqueológicos eran el lazo material que unía a la población presente con el pasado. En las nuevas naciones, la arqueología cumple un papel fundamental para las nuevas naciones pues se utilizan para justificar la propia independencia. La importancia de la arqueología se debe a que este estudio agranda la línea de tiempo de las naciones y crea una relación con el pasado de los territorios postcoloniales. Según Castro-Klaren, la arqueología es utilizada en las construcciones de naciones coloniales; pues facilita el arraigue de los habitantes a la tierra, el territorio nacional; sin embargo, este campo de memoria, implica un espacio de olvido (2003: 164–171). El mismo

⁶ La relación conflictiva entre criollos y la población indígena durante la independencia se puede ver en (Thurner 1997).

⁷ Sobre la percepción de la población andina en el mundo occidental ver los capítulos II y III de (Poole 1997). Sobre la incorporación de los indios dentro del imaginario latinoamericano, leer: (Earle 2007). Sobre el proyecto de identidad nacional y reivindicación del pasado maya específico para Honduras ver (Euraque 2002)

⁸ Para las élites criollas en Latinoamérica el problema del indio implicaba una desconexión entre los indios del presente y del pasado, para explicar estas diferencias muchas veces se responsabilizó a la conquista como medio de degeneración (Earle 2007: 171). Sobre un análisis del siglo XIX durante el proceso de independencia, se propone que raza y nacionalidad no son términos fijos sino flexibles (Appelbaum *et al.* 2003). Sobre discusiones de raza y nación en Latinoamérica, comparándolas con Estados Unidos y la India leer (Tenorio Trillo 2003). Sobre consideraciones de raza como una definición cultural en el Cusco del siglo XX, leer (Cadena 2000). Con respecto a la relación entre raza y nacionalidad, especialmente, como los términos raciales eran dependientes de del contexto específico, ver (Chambers 2003). Los capítulos 6 y 7 de (Pratt 2007) presentan la visión sobre la región andina de viajeros europeos como Humboldt.

hecho de recordar el pasado, conlleva olvidar aquello que no encaja en una narrativa. Las élites criollas reconocían el pasado prehispánico como glorioso y digno de imitación, pero ignoraban a los descendientes directos de estas sociedades.

Las imágenes se convirtieron en parte de las guerras de independencia, símbolos del pasado prehispánico, representaban a la región hispanoamericana. Los próceres de la patria rechazaban imágenes que recordasen elementos hispánicos. Al mismo tiempo el uso de imágenes, como del sol y la india, eran abstractos, no relacionados con sus contemporáneos indígenas.⁹ Similarmente, la utilización de motivos indígenas en obras plásticas fue común en diferentes regiones de Latinoamérica: “el pasado precolonial representaba libertad, heroísmo” (Earle 2005). Un ejemplo es la escultura en piedra de huamanga durante las luchas de independencia, donde los patriotas utilizaban figuras alegóricas de motivos indígenas, como la vicuña, a diferencia símbolos españoles, como el león (Majluf *et al.* 1998: 111).¹⁰

Sin embargo, posteriormente a la independencia, la contradicción entre aceptar y venerar a los incas y despreciar e ignorar a los indígenas contemporáneos se intensifica, en las artes visuales. Las imágenes de los incas con rasgos indígenas provocaron numerosos ataques, evidenciándose el profundo racismo de la sociedad criolla. Con el devenir del siglo XIX, el imaginario criollo separó la imagen de los incas de los indios. Incluso se intentó sustentar, con influencia del darwinismo social, que los incas pertenecían a una raza diferente (Majluf 2005: 311). Era una

⁹ Durante el periodo previo a la rebelión de Tupac Amaru esto símbolos representaban a la nobleza indígena (Sala i Vila 1990).

¹⁰ El uso del pasado ocurrió también en la literatura mostrando las virtudes cívicas en los imperios incas y aztecas en contraposición con la dominación española (Earle 2005).

relación donde lo peruano, es decir, la nacionalidad peruana se basaba en su oposición al indígena. Sin embargo, oponían la idea de los incas a los indígenas, existía una apropiación de lo incaico desligándolo de cualquier mensaje político. Las imágenes del pasado precolombino perdieron un sentido político; y así, se convirtieron en representaciones exóticas, en piezas arqueológicas, así como las construcciones de la antigüedad romana o griega (Thurner 2003; Earle 2005; Majluf 2005). El predominio de los símbolos indígenas fue remplazado a lo largo del siglo XIX, por los próceres de la independencia no sólo en el Perú, sino en otros países hispanohablantes (Earle 2005). Los padres de la patria se convirtieron en puntos de referencia para las naciones; y en caso específico del Perú, San Martín y Bolívar fueron puntos de referencia hasta pleno siglo XX.

Augusto B. Leguía era un gobernante pragmático y orientado a mantenerse en el poder, el pasado era útil para el discurso político de su gobierno. Durante el Oncenio, se desarrollaron ideas disímiles e incluso opuestas. Estas contradicciones ideológicas no fueron accidentales, sino un empleo deliberado de apelar a diferentes sectores de la sociedad. Por ejemplo, a pesar de que el gobierno de Leguía estuvo caracterizado en un impulso modernizador, e incluso liberal, se buscó el apoyo de la iglesia, apelando a sectores más conservadores. Sin embargo, una constante era el pasado del Perú como un punto de referencia de la Patria Nueva; un motivo unificador creador de una comunidad imaginaria.

La Patria Nueva es un intento de ruptura con el pasado y, sin embargo, se apoya en este para construir un nuevo futuro. Así como lo señala Maluenda, periodista chileno que entrevistó a Leguía en 1929: "Era necesario desentrañar...un ideal unitivo para la nacionalidad, una empresa que para la nacionalidad, una

empresa que fundiere en idénticos ardores todo el territorio, con sus zonas y sus razas. Y ese ideal ha sido la grandeza futura del Perú" (1929: 4).

En este sentido, el régimen de Leguía busca lograr el progreso material con un discurso orientado al pasado; la concepción del progreso era una visión global que contenía tanto lo material como lo espiritual. Un Estado era moderno si es que contenía riqueza económica y cultural. Asimismo, la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios son dos instituciones que pueden considerarse como dos lados de una misma moneda. La escuela de artes y oficios se ocupa de enseñar profesiones prácticas, perteneciente a la industria, o la modernización del aparato económico. Mientras que la de bellas artes se ocupa del lado espiritual.

Planas alega que la Patria Nueva es un contra sentido lógico (1994: 169). La "*Patria Nueva*" implica un renacimiento de la nación peruana.¹¹ Una lucha contra el pasado inmediato, es decir, la República Aristocrática; y la promesa de un futuro moderno. No es posible hablar de un futuro común sin elementos de unificación para toda la población. Por ello, la memoria del pasado es necesaria como fuente de legitimización, es decir, la historia del Perú se convierte en un terreno común para el Oncenio. La Patria Nueva de Leguía no podía darse en un vacío, la transformación y renovación del Estado debía estar comprendida dentro de la historia del Perú.

Para Leguía la creación de esta idea de nación debía ir conjuntamente al plan político de modernización. Durante el Oncenio, se reutilizó símbolos para crear un consenso dentro de la sociedad peruana. Así como Hobsbawm menciona, las tradiciones inventadas, proceso de formalización y ritualización, caracterizado por

¹¹ Así como Smith menciona, la idealización del pasado conlleva no a una complacencia, sino a un deseo de emulación (1991: 219).

referencias al pasado, se presentan como una forma de unificación y obediencia, eligiendo que aniversarios celebrar y que imágenes difundir oficialmente (1984: 4).

La importancia del pasado destaca en los discursos de miembros del Oncenio como el Doctor C. Manchego Muñoz, Ministro de Fomento, quien al hacer entrega de los álbumes que el cuerpo directivo de este ministerio preparó como homenaje a la labor ejecutada en los nueve años de la patria nueva, de 1919 a 1928: “El culto de los héroes y de los próceres y la exaltación de la memoria de los hombres superiores, cuyo ejemplo debe servir de paradigma y de estímulo a las generaciones venideras, ha merecido preferentemente atención de vuestro gobierno” (1928).

Al inicio, el programa político del Oncenio era reformista. Leguía reconoció la importancia de la cuestión indígena y se presentó a sí mismo como protector de los indios. Por ello, realizó las siguientes reformas: legalizó la propiedad de las comunidades indígenas, creó el Patronato de la raza indígena, fundó escuelas agrarias e instituyó el día del indio (Sanders 1997: 176). Durante su gobierno, se aprobaron más leyes proindígenas y se agregó una protección constitucional de los derechos del indio. Sin embargo, el lenguaje, así como en el siglo XIX, se alababa el pasado incaico, u otras civilizaciones ancestrales, neutralizando el papel del indio contemporáneo. Leguía separa al imperio incaico de la población indígena contemporánea.

El uso retórico del pasado prehispánico como punto de comparación, igualando la importancia de la Patria Nueva con el pasado precolombino. El arte peruano de la década del veinte es el intento de crear una cultura nacional auténtica, que reconozca la necesidad de incorporar la herencia del Perú, tanto del pasado como del presente indígena, este último en un grado limitado.

La Patria Nueva “ha sido cimentada con bases que serán eternas como las moles andinas o las piedras incásicas” (Boletín de Relaciones Exteriores 1928). La nación, entendida como expresión política del Estado-Nación, necesita apoyarse en un pasado “inmemorable” para poder reinterpretarse a sí misma (Anderson 2016: 11). Asimismo, la relación con elementos de la independencia, es decir, el nacimiento del Perú político equivalía a establecer la Patria Nueva como un nuevo renacimiento de la patria.

Sin embargo, Leguía no solo usaba el periodo prehispánico, sino aquel que más le convenía para sus intereses inmediatos. En este sentido, reincorporaba y juntaba todo el pasado de la historia del Perú, prehispánico, colonia y república. Como menciona Ramón: "Leguía no se detenía en debates puntuales sobre el periodo que debía ser considerado como el más representativo, los asumía todos como valiosos" (Ramón 2014: 95). Su imagen como refundador de la república conlleva a que sus apelativos, no tuviesen límites en la extravagancia: Wiracocha, Nuevo Mesías, Gigante del Pacífico entre otros. El presidente se convertía en todos los personajes de la historia del Perú, según la circunstancia y el público.

Durante el Oncenio, el apoyo a las artes plásticas se explica por su uso como propaganda del gobierno. En la Patria Nueva, las representaciones se usaban como una herramienta para fomentar la identidad con la nación (Di Franco 2016: 7; Rengifo 2018: 225–226). No es un uso directo, donde el gobierno imponga el repertorio visual, sino de apropiación.

El Régimen Leguista veía el trabajo de los artistas como una herramienta que se podía utilizar para plasmar los valores del régimen. Simultáneamente, parte del

discurso era relacionar el arte con el espíritu de la nación.¹² El mismo Leguía menciona en su discurso durante la clausura de Bellas Artes en 1926 que: "el Arte despierta en el espíritu un estado de selección sentimental y un sentido generoso y desinteresado de la existencia, que es propicio, no sólo para la creación estética, sino también para el perfeccionamiento moral, para el fervor patriótico y para el culto a todos los altos valores humanos" (1926a: 125).

Durante el Oncenio, la población indígena se convirtió en un punto de referencia como parte de identidad nacional, y en un símbolo de valores nacionales y autenticidad. Se convirtieron en un motivo de propaganda que ayudaba a legitimar la Patria Nueva, dónde la imagen del indio es idealizada recordando a los dioses tales como Wiracocha¹³ o a la aristocracia incaica como en el caso de la ópera *Ollanta* (Antrobus 1997: 73-74; Rengifo 2018: 248).

2. Legislación

Así como otros países hispanohablantes destacan la importancia del patrimonio cultural, el Perú no fue la excepción. Desde 1822 el Estado peruano intentaba proteger el patrimonio cultural, especialmente precolombino.

La legislación durante el gobierno de Leguía siguió un camino similar a sus predecesores. Sin embargo, hubo algunos campos donde se diferencia. A lo largo del siglo XIX había la aspiración de convertirse en un Estado liberal, y hay un rompimiento con Leguía. La Constitución de 1920 siguió los patrones de las

¹² Es importante señalar que Pardo, también, hablaba del arte como si fuese parte del espíritu de la nación (Di Franco 2016: 30).

¹³ Según Planas, "El apelativo de Inca Wiracocha, como lo conocieron los indígenas, debido, no a una tradición oral de los quechuas, sino a una permanente propaganda oficial" (1994: 169).

constitución Mexicana de 1917 y la Constitución de Weimar: orientándose a una Constitución liberal con ciertas particularidades como la limitación de la propiedad privada a razones de Estado (Basadre 2014: 40-41). En la misma Constitución se menciona: “Art. 40º.- La ley, por razones de interés nacional, puede establecer restricciones y prohibiciones especiales para la adquisición y transferencia de determinadas clases de propiedad, ya sea por la naturaleza de ellas o por su condición o situación en el territorio” (Asamblea Nacional del Peru 1920).

Así como como señal Pike, en la Constitución de 1920, el papel de Estado limitaba las libertades individuales y se concebía como central al interés de la sociedad (1967: 220). La Constitución de 1920 pretendía que las necesidades de Estado precedieran a las individuales con la ley 4108 de 1920 que permitía la expropiación para fines urbanísticos.

Desde la independencia, se estableció la protección de los monumentos precolombinos considerándolos como pertenecientes a la nación. La excavación de objetos arqueológicos requería una licencia especial y se prohibió su exportación. La protección de los objetos precolombinos se relaciona con la extracción de minerales. El primer artículo del Decreto Supremo 89, en 1822, señala lo siguiente: “la extracción de piedras minerales, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las huacas.” (Congreso de la República 1822). Sin embargo, es en el Oncenio dónde se realiza la primera sistematización de la protección de la herencia cultural con el D.S. de 1921, la ley N° 6634 de 1929 y la ley 6523 de 1929.

La ley de protección del patrimonio estableció un cambio radical en la protección de este. En primer lugar, “Son de propiedad del Estado los monumentos

históricos...” En segundo lugar, se realiza una especificación sobre que se conoce como monumento, así como las reliquias. En tercer lugar, se establece que los únicos a cargo del pasado son los arqueólogos. En cuarto lugar, la creación de un inventario nacional sobre todas las piezas en manos privadas. En quinto lugar la creación del patronato nacional de arqueología a cargo de “la protección y conservación de los monumentos históricos, antigüedades y obras de arte de la época prehispánica,” (Congreso de la República 1929a). Por último, el Estado subvenció las exploraciones arqueológicas, así como sus subsecuentes publicaciones.

La Ley de Conservación de Monumentos, Ley de 6634, es clave para explicar el incremento de museos arqueológicos. A diferencia de las leyes anteriores, que prohibían el comercio de objetos prehispánicos, la ley de 1929 creaba instituciones para asegurar el cumplimiento de las normas (Asensio 2019: 108).

El decreto supremo de 1921 establece por primera vez la protección del patrimonio prehispánico como tal, y la importancia de su estudio. En los considerandos, es decir en los fundamentos o justificaciones de la ley, se establece que “Que los monumentos, fortalezas, templos, cementerios, tejidos, objetos de uso, instrumentos, huacos, momias y, en general todos los restos que perduran de los antiguos pobladores del Perú, de las épocas prehistóricas e incaicas, son de propiedad de la Nación y al Estado incumbe protegerlos y conservarlos” (Congreso de la República 1921).

Asimismo, se establecen penas concretas, pues los objetos que se intenten exportar ilegalmente serían decomisados. La responsabilidad sobre la extracción ilegal del país de objetos prehispánicos recaería no solo en quien comete el acto sino

“ordenen, ejecuten o cooperen a la extracción o exportación clandestinas de objetos arqueológicos” (Congreso de la República 1921).

Por otro lado, la ley 6523 establece la protección del patrimonio colonial del Cusco. A pesar de que estaba remitido a una región del territorio nacional. Por primera vez en la historia de la republicana peruana, se protege el patrimonio colonial así como el prehispánico (Congreso de la República 1929b). En el discurso a la nación, Leguía proclama:

La mayor parte de nuestros templos, aparte del valor que nuestra religión les da, tienen el del Arte y de la Historia. Por eso se continúa atendiendo a la conservación de esas reliquias, dentro de las posibilidades presupuestales; y para salvarlas del deterioro producido por el tiempo se proyecta formar un Índice General de la Propiedad Artística del país y organizar una Junta de Patronato con personal idóneo para que se encargue de su cuidado (A. B. Leguía 1929).

3. Instituciones culturales del gobierno de Leguía

A lo largo del Oncenio, se crearon y fortalecieron numerosas instituciones. Esta sección se centra en la Escuela de Bellas Artes y los museos, de arqueología, historia y ciencias naturales.

a) La Escuela Nacional de Bellas Artes

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue creada en setiembre de 1918 por el gobierno de José Pardo, y la apertura oficial se organizó en abril del siguiente año. Sin embargo, 63 días después de su fundación, Augusto B. Leguía habría de dar un

golpe de Estado, y terminaría con la República Aristocrática. Esta fecha es central en la historia del arte peruano; ya que es la primera vez en que se institucionaliza la educación artística.

Desde la fundación de esta institución, se establece la importancia de crear un arte nacional que moldeadora de la identidad nacional. En el Oncenio, se concebía que el arte cumplía una misión educativa: fomentar valores cívicos en los ciudadanos. En este sentido, la Escuela de Bellas Artes cumplía un rol esencial, ya que era el lugar donde se educaría a quienes serían responsables de enseñar los valores cívicos al resto de ciudadanos. En la clausura del año escolar, el mismo Leguía declara: "Fomentar el desarrollo de las vocaciones artísticas es, no solo espontaneidad de Mecenas, más o menos generosos, sino función propia del Estado por la alta eficacia educadora que desempeña el Arte en los varios aspectos de la vida social y en la depuración y ennoblecimiento del individuo" (1926a). Por ello, la educación en la escuela era una inversión, cuyos beneficios serían indirectos, es decir, la enseñanza artística beneficiaría positivamente a la sociedad en su conjunto.

El patronazgo del Estado conllevó a que la Escuela y sus artistas, especialmente Sabogal, fuesen ligados a la filosofía política del gobierno. A través de sus discursos y de las acciones, Leguía apoyó el desarrollo del arte nacional; y lo entendió como un componente inherente de toda nación, asociándolo con el alma nacional. Es así como, en la clausura del año escolar de 1922, la relación y la importancia del arte como parte del programa político de Leguía se puede entender en las siguientes líneas de su discurso en el cierre del año de la Escuela de Bellas Artes: "Cuando con relieves artísticos se destaca el alma nacional, es deber de los poderes públicos coadyuvar a su desarrollo y perfección" (1922).

La cercanía entre el gobierno y la Escuela no habría existido sin el respaldo del director Daniel Hernández Morillo (1856 - 1932). Pintor educado en Europa, es una de las figuras más importantes de la historia del arte nacional. En su tiempo, destacaba como uno de los pintores más reverenciados por sus contemporáneos. En 1919, fue nombrado por el presidente Prado como el primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hernández identificaba la creación de la Escuela como un símbolo de progreso y como un acto patriótico (Antrobus 1997: 61-62).

La cercanía entre Leguía y Hernández era beneficiosa para ambos personajes. El presidente necesitaba un arte nacional como propuesta de identidad. Mientras que el director se beneficiaba en dos sentidos; por un lado, la escuela necesitaba ingresos para sustentar la economía de su institución;¹⁴ y por el otro, el director veía el arte como relacionado directamente con el Perú, tanto del presente como del pasado. Es así como Daniel Hernández se convirtió en “Legitimador gráfico de la política publicitaria emprendida por Augusto B. Leguía” (Villegas 2015: 65).

b) Museo Arqueológico

Los museos jugaron un rol central en el establecimiento de restos materiales de un pasado cultural común, el cual influía en la noción de carácter nacional (Harvey 2013). En el Perú, los museos no se crearon en un vacío sino siguieron una tendencia global.¹⁵ La historia de estas instituciones nace juntamente con la independencia nacional. El Museo Nacional de Lima se creó el 2 de abril de 1822. Sin

¹⁴ Las necesidades económicas de la Escuela de Bellas Artes fueron grandes, incluso Hernández tuvo que financiar con sus propios ingresos, así era imperante que se aceptase cualquier apoyo dado por el Gobierno (Escobar 2018: 37-38).

¹⁵ Sobre la historia de los museos en otros países ver (Lopes *et al.* 2000)

embargo, su existencia fue azarosa y terminó en 1893 con la ocupación de Lima por el ejército chileno. Las colecciones se repartieron entre diferentes instituciones.¹⁶



Ilustración 1 Museo Arqueológico Nacional, Variedades, 4 de febrero de 1922

A lo largo del siglo XIX, las piezas arqueológicas prehispánicas se convirtieron en reliquias “con un fuerte valor simbólico” (Asensio 2019: 49). La Patria Nueva de Leguía utilizaba como propaganda el pasado arqueológico. Los símbolos precolombinos escogidos para las construcciones públicas no eran casuales, sino que eran los más significativos.

No solo las piezas arqueológicas fueron fuente de referencia simbólica, los lugares dónde se encuentran estos objetos, las huacas, fueron puntos de reverencia e incluso visitación. El crecimiento urbano de Lima, durante la República Aristocrática y el Oncenio, ocasionó que las huacas se acercan a la ciudad, no solo físicamente sino a las universidades (Ramón 2014: 53).

¹⁶ Según (Tello *et al.* 1967: IV), la colección del museo parece haber sido en un inicio de poca importancia; sin embargo, no se puede realizar un juicio más preciso por la poca información disponible, ya que fue saqueado durante la ocupación de Lima por el ejército chileno.

Durante el Oncenio, Leguía apoyó decididamente la creación del Museo Arqueológico. Leguía contó con el apoyo del padre de la arqueología peruana Julio C. Tello (1880-1947).¹⁷ Así como el plan de Leguía era modernizar el estado, Tello pretendía modernizar la arqueología, para ello buscaba que fuese asimilada al Estado (Asensio 2019: 117). Tello seguía técnicas modernas de exploración y de clasificación y estudio de las piezas. Sin duda, ambos personajes fueron influenciados por sus vivencias fuera del país, ya que ambos comprendían el papel del Estado como ente modernizador.

Entre Tello y el Gobierno de Leguía había una constante colaboración que se reforzada con la compra por parte del Estado peruano de dos colecciones privadas sumamente importantes: la colección de Enrique Bruning, por medio de la Resolución Suprema N.º 1075, el 16 de Julio de 1921, y la correspondiente al museo Víctor Larco Herrera con la Resolución Suprema N.º 1432, el 6 de diciembre de 1924. Esta última fue el origen del Museo de Arqueología Peruano, de dónde Tello sería el director hasta la caída del régimen leguista en 1930.

La inauguración del museo fue parte de las celebraciones por el centenario de la batalla de Ayacucho. El nacimiento de la nación peruana, no se puede desligar del pasado prehispánico. Para el régimen, los museos arqueológicos no eran gabinetes de curiosidades, sino parte importante del discurso de nación, ya que unificaban a la población de un pasado común, cumpliendo una función práctica.¹⁸

¹⁷ En 1919, durante el gobierno de Prado, por exhortación de Tello se creó el museo de arqueología de la Universidad de San Marcos. (La Crónica 1925: 14).

¹⁸ Igualmente, se esperaba que los museos fueran fuente de educación para alumnos escolares, como se señala en el artículo sobre los museos en la revista Variedades: "La enseñanza histórica y artística que ha ofrecido la Exposición del Museo de Arqueología Peruana tiene importancia trascendental, porque en ella no se han expuesto resultados de investigaciones teóricas, sino testimonios objetivos de incalculable valor. Es de aplaudir

En su discurso inaugural del Museo Arqueológico del Perú, Leguía expresó la importancia del museo en los siguientes términos:

Conservarla no es tan solo labor de anticuario deseoso de mantener en orden la armonía de las cosas antiguas...Nuestro pasado, cuyo conocimiento tan necesario es para formar la unidad nacional y fortalecer el patriotismo sobre todo de un pueblo como el nuestro que debe hermanear su fe irreductible en el porvenir con el orgullo de su admirable pasado que simbolizan un Inca, un Virrey y un libertador (1927).

c) Museo de Historia Nacional

El 29 de julio de 1906, se abrió al público el museo de historia nacional, en el segundo piso del actual Museo de Arte de Lima, el más completo a la fecha de su fundación, con tres secciones principales: arqueología, colonia y república. La misión del museo era conservar, restaurar y tratar de incrementar la colección. Las colecciones no estaban clasificadas ni organizadas, según las descripciones de la época era más similar a un gabinete de curiosidades que a un museo moderno.

La sección arqueológica contaba con cerámicos preincaicos e incaicos, textiles, instrumentos de guerra y agricultura, entre otros. Para 1922, la catalogación del área prehispánica estaba inconclusa, a pesar de los esfuerzos del director Emilio Gutiérrez de Quintanilla (Variedades 1922a: 272-275).¹⁹ En la sección colonial, se presentaban tanto objetos laicos como sacros, desde retratos

por esto la disposición dictada por la Dirección de Enseñanza para que los alumnos de las escuelas y colegios aprovecharan de las enseñanzas de dicha exposición" (Variedades 1929).

¹⁹ En el artículo de variedades, reseña de los museos nacionales se hizo una denuncia por la desaparición y deterioro de piezas arqueológicas. (1922a: 272-275)

virreinales hasta lápidas con las inscripciones alusivas a la rebelión de Gonzalo Pizarro y Carvajal, pasando por mobiliario de la época como el coro de una capilla o la calesa de los Condes de Torre Velarde, así como trajes y objetos personales (Variedades 1922b).

d) Museo Bolivariano

El museo Bolivariano se crea con el objetivo de celebrar el centenario de la de la declaración de independencia en 1921. La creación del museo fue idea de Don Jorge Corbacho, propietario de una colección importante de documentación sobre el Libertador, quien fundó y fue el primer director del museo. La casa de la Magdalena, donde estuvieron alojados San Martín y Bolívar, fue expropiada por el gobierno de Leguía para desarrollar en ella el museo (Variedades 1922c).

El museo Bolivariano era una institución avocada al estudio y la conservación de documentos y objetos relacionados a las guerras de independencia. Sin embargo, a lo largo del Oncenio, el rol del Bolivariano se expandía, así como su colección y la museografía. Diferentes actos del museo fueron ampliamente publicitados y, a la vez, apoyados por el régimen. Por ejemplo, la inauguración de la sala Zepita, a la cual asistió Leguía, se reportó detalladamente en los periódicos contemporáneos (La Crónica 1923: 3). La participación del presidente no era casual, durante la década de los veinte, buscó asociar su figura con la de los héroes de la independencia, tanto

San Martín como Bolívar. Así Leguía y su régimen imitaban al pasado convirtiéndose en fundadores de la nación, de la patria nueva.²⁰



Ilustración 2 Museo Bolivariano, Variedades, 28 de enero de 1922, Lima.

4. Celebraciones del Centenario

A lo largo de América Latina, las excolonias españolas celebraban sus centenarios de independencia. Las celebraciones de las fiestas de independencia unificaron a las naciones latinoamericana ya que se comprendía como un elemento común para todos los Estados (Ortemberg 2016: 152). Aun si pareciese contradictorio, en estas celebraciones, España jugaba un rol central y era un invitado de honor. En la concepción de las élites, las guerras de independencia eran incomprensibles sin la conquista, y los Estados latinoamericanos no existirían sin el virreinato español.²¹ Estos eventos fueron cuidadosamente organizados por cada

²⁰ El deseo de equiparar al régimen con personajes históricos, incluso lleva a un breve intento de crear un museo Leguía El paradigma de la época era claro en entender que " (Limaco 1928)

²¹ Sobre la celebración de independencia ver (Earle 2002)

país, desde sus respectivos Estados y particulares. Sin embargo, en esta sección solo se incluyen los eventos organizados oficialmente por el gobierno.²²

Ya desde el siglo XIX, los próceres de la independencia poblaron calles y parques, se convirtieron en monumentos y paisaje de las ciudades. Al ser celebraciones de las guerras de independencia, evidentemente, los personajes centrales eran los héroes de estas. Sin embargo, los centenarios de la independencia fueron utilizados por Leguía para cementar su poder y establecer una relación entre el pasado, la independencia con el presente, la Patria Nueva.

Las exposiciones universales o ferias mundiales fueron celebraciones de fiestas nacionales. Las celebraciones por los centenarios, tanto de la proclamación de la independencia y de la batalla de Ayacucho, se inscriben dentro de la tendencia global de celebrar los elementos fundacionales de la nación a través de estos eventos.

a) Centenario de 1921

La organización del centenario estuvo a cargo de Pedro José Rada y Gamio²³ (1873 –1938), ministro de Fomento y Obras Públicas y futuro alcalde de Lima y ministro de Relaciones Exteriores. Las celebraciones de independencia de casi toda América fueron anteriores a la peruana, e implicaron puntos de referencia y comparación.

²² Por ejemplo, la segunda exhibición de Sabogal en Lima se ubicó en el Casino español a petición del pintor (Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189)(Villegas Torres 2014: 189).

²³ Rada y Gamio era persona de completa confianza de Leguía y ejerció los ministerios de Fomento y Obras Públicas (1921 y 1925-1926); ministro de Gobierno y Policía (1922-1924); ministro de Relaciones Exteriores (1926-1930) y presidente del Consejo de Ministros (1926-1929).

Las fiestas del centenario fueron el motivo perfecto para la renovación de la ciudad de Lima. A diferencia de otras celebraciones de independencia en otros países, las construcciones no fueron efímeras sino permanentes. La ciudad creció desplazándose más allá de las murallas, Hamann señala que Leguía, durante su estancia en Estados Unidos y el Reino Unido, debió verse influenciado por movimientos como “City Beautiful” cuyo objetivo era embellecer las ciudades (2015: 153).

El punto central de las celebraciones fue la inauguración del monumento a San Martín el miércoles 27 de julio de 1921. El 28 de julio de 1921 empezó con juegos deportivos, el Te Deum, y la repartición de premios por la municipalidad de Lima. En la noche las celebraciones incluyeron fuegos artificiales en la plaza de armas, en el parque de la exposición, en la plaza San Martín y en la avenida Graú. A pesar de que no fue el primer monumento a San Martín, la plaza del mismo nombre cumplía un doble papel: al darse 100 años después de la declaración de independencia y al ser el eje principal del evento.

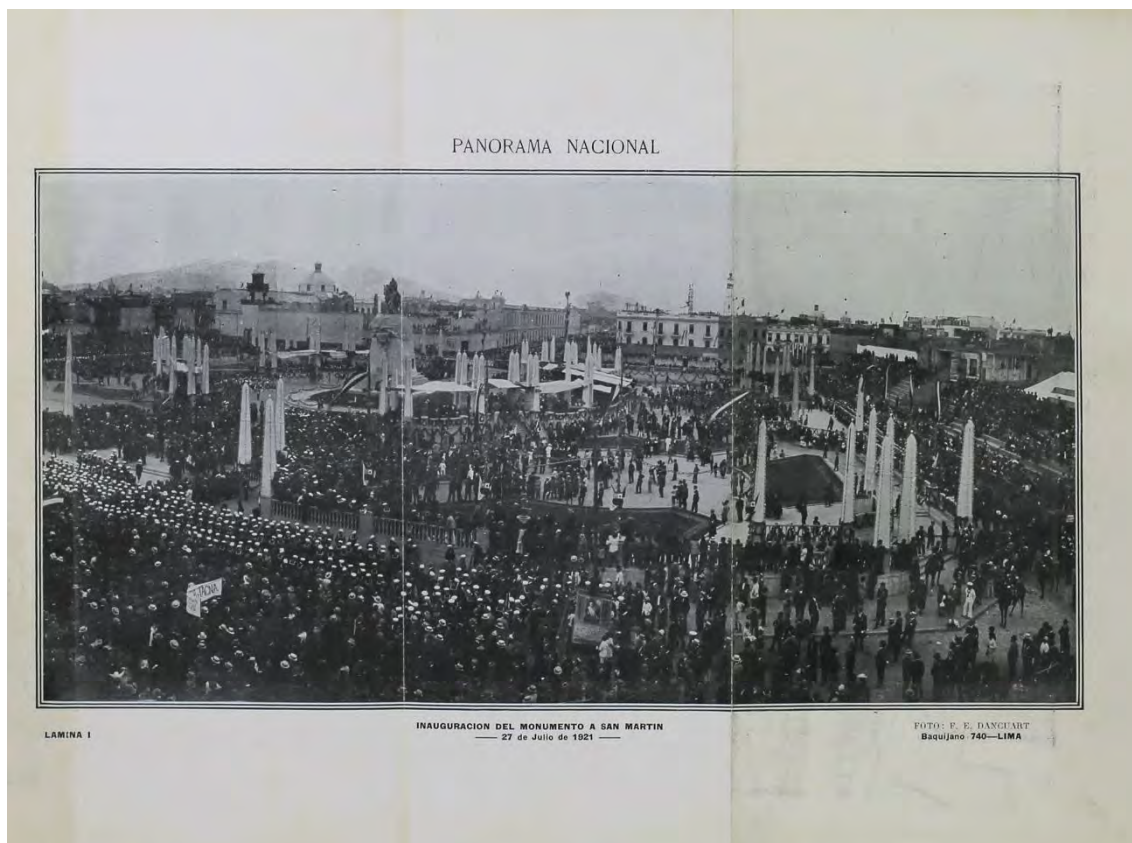


Ilustración 3 Inauguración del monumento a San Martín. *Variedades*, 28 de julio de 1921, Edición del Centenario. Lima.

La Exposición Industrial del Centenario, ubicada en la locación del futuro hotel Bolívar, se construyó el llamado Palacio de cartón, realizado con un material especial el Beaver Board. Desde los materiales de construcciones se relaciona la exposición industrial con la modernidad. Fue organizada con anticipación y todos los productos presentados fueron aprobados previamente por el Estado (La Crónica 1920).

Por último, el 30 de julio de 1921 se realizó la ceremonia de colocación de la primera piedra de los monumentos obsequiados por las colonias. Alrededor de Lima se construyeron monumentos que conmemoraban el centenario, la mayoría de ellos fueron donados por las colonias extranjeras en el Perú. Entre los obsequios destacaba el arco morisco, por parte de la colonia española para quien la celebración de la independencia significaba un mayor protagonismo (Martínez Riaza 2006:

312). Por su parte, la colonia alemana regaló la torre con el reloj, ubicado en el centro del Parque Universitario. La colonia italiana donó el museo de arte italiano, la galería tiene objetos de Arte Moderno italiano, distribuido en tres espacios. La colonia china, la fuente de agua ubicada dentro del parque de la exposición. La colonia inglesa otorgó el estadio de fútbol en Santa Beatriz, entre otros monumentos. La colonia francesa la estatua de las tres gracias, la ubicación de este regalo y su configuración se cambió desde el primer ofrecimiento. Y la colonia japonesa el monumento a Manco Cápac, en la Victoria.²⁴ Cada una de las colonias organizó independientemente la realización de los obsequios.

b) Centenario de Ayacucho

Las celebraciones del centenario de la batalla de Ayacucho fueron mucho más preparadas y sin tantos contratiempos que las de 1921. Se inauguraron el Panteón de Los Próceres, el monumento a Sucre, el monumento a Petit Thouars, el museo arqueológico y el palacio arzobispal. También hubo una exposición industrial en 1924.

El punto culminante de este apoyo fue la decoración de la Sala de Recepciones del Palacio de Gobierno. El salón fue construido durante las celebraciones por el centenario de la batalla de Ayacucho, el gobierno encargó, oficialmente, a la escuela el desarrollo de este proyecto. Se destacó la participación del director de la ENBA Daniel Hernández, los profesores principales de escultura Manuel Piqueras y de pintura José Sabogal. El objetivo del salón era presentar el discurso de la Patria

²⁴ Para revisar sobre este tema se recomienda Leguía, el Centenario y sus monumentos : Lima: 1919-1930 de J. Hamann

Nueva a las delegaciones extranjeras que participaron en las celebraciones (Di Franco 2016: 90-91). En las celebraciones del centenario de Ayacucho, se centró alrededor del Salón Ayacucho del reconstruido en el palacio de gobierno. Así como señala Villegas, aquellos que conmemoraban con más ahínco el hispanismo, se veían a sí mismos como descendientes directos de los conquistadores (2014: 450). La figura de Pizarro jugó un papel central en la iconografía del régimen leguista. Dentro del salón Ayacucho, la figura del conquistador preside la sala y se contrapone a la imagen de Leguía.



III El pabellón peruano en la exposición iberoamericana

Desde su creación, las exposiciones internacionales han intentado recrear el “alma nacional.” Los visitantes asumían que las naciones debían expresar su identidad propia y que cada país tenía características determinadas y únicas, como en el caso de la exposición francesa de 1855. Así como el conocimiento en el siglo XIX se dividía en función a características en común y diferencias; se esperaba separar a los países en forma similar. En este contexto, los objetos expuestos por una nación debían armonizar y representar un mismo concepto que los identificara y separara de otras comunidades (Mainardi 1990). Las exposiciones universales siempre cuentan implicaciones culturales, sociales y políticas. En ellas se presentaba lo que una nación era, pero también se ocultaba u “olvidaba” aquello que no encajase con el discurso de turno. Por ejemplo, en la exposición de Viena de 1873, Brasil se presentó como una nación moderna y civilizada poseedora de grandes riquezas naturales y una gran producción agrícola; sin embargo, esta modernidad chocaba con la presencia de la esclavitud. Se resaltaba la misión civilizadora del Estado brasileño, la población aborígen pertenecía a la historia y no al presente (Schuster 2015)

Las exhibiciones se presentan como hechos científicos al público; pero en realidad son productos de proceso y contexto determinado. Así como los museos y las colecciones, las exposiciones tenían un rol en comparar y jerarquizar a las naciones. Como parte de las exposiciones universales, las naciones competían entre ellas, recibiendo medallas o diplomas como premios (Macdonald 1998).

A partir de la primera exposición moderna de Londres en 1851, realizada en el Palacio de Cristal, las exposiciones han girado alrededor de propiciar el progreso

de la sociedad industrial (Findling et al. 2015). La Gran Exhibición Británica en 1849 sirvió para apoyar al Imperio, se quería que los británicos sintiesen como suyo las riquezas económicas de las colonias. Se glorificaba las riquezas de las colonias para glorificar la existencia del Imperio. Por tanto, las exposiciones universales se convirtieron en un medio de propaganda y justificaciones del colonialismo. Sin embargo, las exposiciones francesas y británicas tenían una diferencia de enfoque. Mientras que las galas se centraban en el papel “civilizador ” del colonialismo, las británicas se enfocaban en los recursos económicos de sus colonias (Greenhalgh 1988).

A lo largo del siglo XIX, las ferias internacionales fueron cada vez más exuberantes: ampliando el rango de productos presentados y el detalle de la misma presentación. A pesar de que las exposiciones se originaron en Inglaterra, la exposición de París en 1867 sentó las bases para las exposiciones posteriores. En vez de utilizar un solo pabellón para reunir todo lo expuesto, los franceses plantearon que cada país construyese su propio pabellón. El incremento de pabellones nacionales ocasionó que los países compitiesen entre sí en cuestión de tamaño y calidad de la exposición (Greenhalgh 1988). En este sentido, la exposición Iberoamericana, buscaba que los países invitados se presentasen educando a los visitantes y extranjeros.

Durante la primera mitad del siglo XX, Inglaterra y Francia organizaron exposiciones que buscaban representar sus colonias. Rydell en *World of Fairs* argumenta que la colonización era parte de una de las características de la modernidad. En el caso del Reino Unido, la exposición del Imperio Británico de Wembley (1924-1925) expresaba como la riqueza en recursos naturales de las

colonias era clave para el progreso económico del imperio británico. La identidad del Reino Unido estaba ligada a la existencia de las colonias británicas (Coombes 2004). Mientras que la exposición Colonial Internacional de 1931, organizada por Francia, presentaba no solo la influencia “civilizadora” de la sociedad francesa en sus colonias, sino una justificación para el colonialismo. En la exposición parisina, los organizadores presentaron la contraposición entre lo pintoresco, irracional y salvaje de Oriente y lo civilizado y racional de Occidente. Según Morton, la arquitectura de los pabellones nacional mostraba las diferencias concretas entre Europa y sus colonias (2003). La apariencia externa de los pabellones debía ser determinada por una “arquitectura fisionómica.” Las características arquitectónicas eran interpretadas como las pruebas físicas de las diferencias entre las culturas: así se las podía jerarquizar. Se esperaba que los edificios debían ser la encarnación del espíritu de la nación y de sus habitantes, ellos debían reproducir las características de la arquitectura de dichos estados (Morton 2003).

1. El Perú en las exposiciones internacionales

- a) Gran exposición de los trabajos de la Industria de todas las naciones de 1851

El Perú participó en la exposición Internacional de Londres de 1851, considerada la primera feria moderna, cuyo objetivo era presentar, tanto productos naturales como industriales.²⁵ El Estado peruano envió más que nada materias primas o productos artesanales de diferentes provincias del Perú como los

²⁵ Sobre la Exhibición de 1851 revisar: Auerbach, Exhibiting the Nation: British National Identity and the Great Exhibition of 1851: a Dissertation.

siguientes: cordobanes bayos de matanza, sombreros de Catacaos, costales de algodón, goma de zapote, un trozo de cristal de Huancabamba, un pedazo de resina de Palo Santo y del árbol de quina, un molde de Brea, ponchos de seda, oveja y vicuña, lana de vicuña, una alfombra para iglesia, trece piedras minerales, café de Huánuco, piedra obsidiana, y cochinilla, una sobrecama de algodón de Cajamarca; lanas de vicuñas, alpaca y carnero, objetos de filigrana de plata, maíz blanco (De Rivero 1851).

La muestra peruana no causó gran impacto en los asistentes u organizadores del evento. Las razones son variadas desde la pequeña muestra hasta problemas de logística. En los catálogos oficiales solo se mencionan tres productos: lana de alpaca, quina y ratania (Great Exhibition 1851b: 806, 808). En primer lugar, los objetos enviados palidecen en comparación con la participación de otras naciones, el Perú envió solo cinco bultos. En segundo lugar, la muestras peruanas estuvieron separadas, pues no había un stand propio (Great Exhibition 1851a: 5). Por último, el envío de bultos llegó tarde, un mes después de empezada la exposición.

b) Exposición de Chile de 1875 y Filadelfia de 1876

En la década del setenta, el Perú fue invitado a participar en dos eventos mundiales: la Exhibición Centenaria de los Estados Unidos en 1876²⁶, y la exposición de Santiago de Chile en 1875. El gobierno peruano organizó la participación en ambos eventos conjuntamente, se eligió a los mismos organizadores, tanto así que

²⁶ Sobre la exposición Centenaria en Filadelfia:

se llevaron ítems de Chile a Estados Unidos. Sin embargo, la muestra en Filadelfia superó en gran medida la chilena.

Así como la exposición de 1851, la exposición de Chile se centró en los avances industriales y económicos. El Perú carecía de una industria desarrollada; sin embargo, se envió una cantidad importante y variada a ambas exposiciones. En líneas generales, La selección de objetos siguió pautas similares a la exposición inglesa, pero en mayores cantidades. Los objetos de presentados fueron mayoritariamente productos de materias primas agrícolas como: café, maíz, cacao, coca, algodón, etc. También se llevaron para la construcción de muebles las siguientes maderas: jacaranda, quina, cedro macho y de dos colores, nogal, molle del monte, retama, muestras de cortes y resina de incienso. Asimismo, se expusieron una pequeña cantidad de objetos de manufactura artesanal como poncho de lana, funda de malla, botines, vestidos de niño, objetos de filigrana etc. (Aronsemena 1875).

En Filadelfia, el Estado peruano no solo presento los productos naturales sino las llamadas antigüedades u objetos precolombinos. En los reportes sobre la exposición de Filadelfia revelan que estos elementos adicionales impresionaron a los visitantes de la feria.(Ingram 1876: 490). La composición de los elementos similar a un gabinete de curiosidades donde se mezclan huacos y momias.



Ilustración 4: Peruvian mummies and pottery Centennial Photographic (Free Library of Philadelphia: Philadelphia, PA. <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/1972>)

c) Exposición Universal de París de 1878

El Perú fue invitado a la exposición Universal de París de 1878, y se asoció con las repúblicas centroamericanas y sudamericanas dentro de una sección especial, el llamado pabellón de las américas. Los objetos exhibidos fueron enviados desde la exposición en Filadelfia, y muchos llegaron inutilizables; por ello, la comisión en París “Se puso a la caza de cuanto objeto manufacturado del Perú pudo encontrar” (Martinet 1880: 56).

El elemento más resaltante fue la decoración de las dos fachadas con motivos precolombinos. Incluso el interior contó como tapices con mantos precolombinos

(Martinet 1880: 55). Desde la entrada a la sección peruana es claro que el objetivo era resaltar el pasado y colocarlo como marco de los objetos presentados.

Según Martinet, el Perú participó de forma mediocre en la exposición, especialmente en el área de Bellas Artes, priorizando vistas por Courret, Ducos, Lyra y Cetner, Los productos expuestos fueron ejemplares bibliográficos, materias primas y productos manufacturados de pequeña escala (Martinet 1880: 61). Así como en otras exposiciones, la participación del Perú estuvo caracterizada por la desorganización y la improvisación.

d) Exposición Universal 1900

El Perú participó en la exposición Universal de 1900, este evento será siempre recordado con la construcción de la torre Eiffel. La exposición de 1900 fue el evento para el cual, el Estado peruano se preparó con mayor organización.

El pabellón fue construido en la calle de las naciones en Paris, de piedra y fierro, se construyó, desde un inicio, con la intención de que al terminar de la exposición fuese desmantelado y enviado al Perú para convertirse en un museo (Getty Research Institute 1900: 247-248)²⁷.

La muestra dentro del pabellón destaca la riqueza de productos naturales, así como el potencial para explotarlos. En el primer piso, se exponen plantas: algodón, medicinales, café, azúcar, chocolate, etc. Así como lanas de auquénidos: vicuña, alpaca, llama y guanaco. Mientras que en el segundo piso, la muestra es de minerales

²⁷ Su destino final es desconocido, se sabe que fue enviado pero nunca llegó a construirse.

y sus derivados. Se exponen fotografías de las minas, y objetos de plata, tales como pequeños animales (Getty Research Institute 1900). Cabe resaltar que no hubo piezas prehispánicas, la principal con las anteriores exposiciones.

Especialmente destaca la participación de Daniel Hernández como comisario de la sección de Bella Artes, quien obtuvo un espacio dentro de la Galería de Bellas Artes de la exposición Universal. La sección de Perú en la Galería de Bellas Artes presentó las pinturas de los siguientes artistas: Álvarez Calderón, Lynch, Hernández, Pareja de Mijares, Inés Sanz y Toribio Sanz. Los peruanos Lynch y Hernández ganaron medallas en este evento (Sanz 1900).

e) Exposición Internacional del Centenario

En 1925, Bolivia celebró La exposición Internacional del Centenario a modo de conmemoración de su independencia. El Estado peruano designó al ministerio de fomento para que se encargase de la organización de la muestra y la construcción del pabellón. La exhibición estuvo compuesta de productos agropecuarios, minerales y obras de arte (Ministerio de Fomento 1926). Las primeras salas estuvieron distribuidas y compuestas en función a materia primas como azúcar, algodón, cueros, vinos, alfombras, tejidos.

El pabellón peruano en La Paz contó con una sección dedicada a las bellas artes a cargo de José Sabogal (1888-1956), como decoradores fueron designados Camilo Blas y Domingo Pantigoso. Las pinturas y esculturas provenían de los estudiantes de Bellas Artes (Ministerio de Fomento 1926).

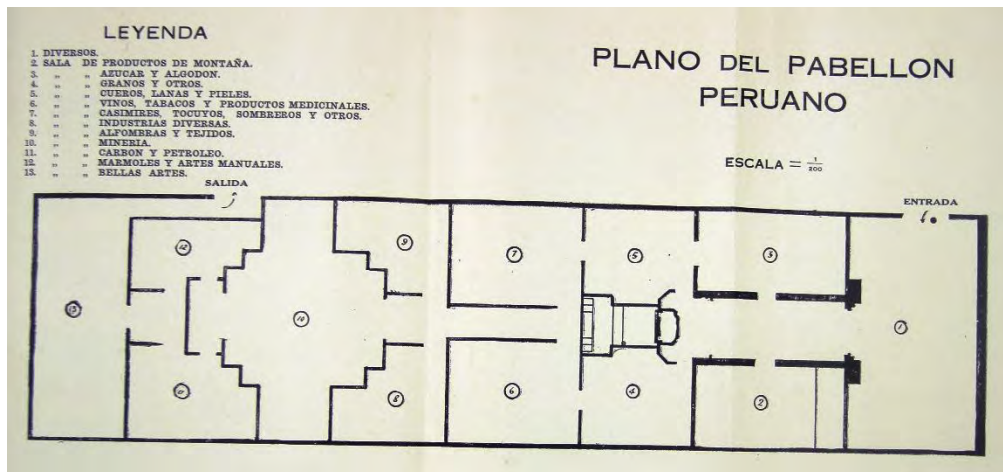


Ilustración 5: Plano del pabellón peruano (En: Exposición Internacional del Centenario de Bolivia, 1926)

Leguía menciona en su discurso a la nación en 1926, “El pabellón peruano produjo buena impresión por su arreglo artístico y por los productos que en él se expusieron.”(1926b). La sección artística fue alabada y premiada en Bolivia. En el caso de la muestra fotográfica, se presentaron los siguientes artistas: los hermanos Vargas, Martín Chambi, Luis Ugarte, Rodríguez Zaconet, Valverde, Goyzueta. Martín Chambi recibió la gran medalla de oro y la Escuela Nacional de Bellas Artes recibió un premio especial por parte de los organizadores.



Ilustración 6: Sección de Bellas Artes (En: Exposición Internacional del Centenario de Bolivia)

2. La exposición Iberoamericana

En este subcapítulo, se describe como se creó la exposición Iberoamericana y la participación del Estado peruano con el pabellón creado por Manuel Piqueras.

a) El contexto de la exposición Iberoamericana²⁸

La exposición fue preparada desde 1908 y se planeó su inauguración para 1914 pero fue postergada, por motivos tanto locales como internacionales (la Primera Guerra Mundial), durante 15 años. Es muy probable que los organizadores no comprendiesen la magnitud de un evento que incluyese a tantos países en una ciudad con poco desarrollo urbanístico. Asimismo, durante este periodo, la orientación de la exposición oscilo entre económica o cultural, sin embargo la intervención de Primo de Rivera (1870 - 1930) la orientó definitivamente hacia el aspecto cultural de las relaciones con Iberoamérica (Lemus 1987: 15).²⁹

²⁸ La exposición Iberoamericana de 1929 ha sido sumamente investigada, enfocando principalmente en elementos específicos de la exposición.

²⁹ La exposición Iberoamericana incluyo cinco congresos auspiciados por el gobierno español.

Rodríguez Bernal describe como la creación de la exposición tiene sus raíces en dos sucesos: uno local y otro nacional. El primero es un evento sevillano de 1905: "La exposición de productos sevillanos de industrias agrícolas, vinícolas y mineras." Los buenos resultados económicos de este acontecimiento inspiraron a la élite sevillana para la organización de una exposición Iberoamericana, reviviendo la propia época dorada de Sevilla durante el imperio español, y, lograr también el desarrollo urbanístico de la ciudad andaluza (1981: 47; 1994: 129). Mientras que el segundo es el llamado desastre del 98, es decir, la pérdida de todas las colonias americanas de España.

Así como lo ha descrito Souto, desde finales del siglo XIX, la pérdida de las colonias en Cuba y Filipinas provocó una crisis de la "identidad española;" y un intento en reforzar los lazos entre las Américas y España (2007: 29). Las colonias americanas se convirtieron en el símbolo de un pasado glorioso, y un claro contraste con la España de principios del siglo XIX. La celebración del cuatricentenario del descubrimiento de América propició que la identidad española surgiese alrededor de su papel en la conquista reforzando el mito de la *leyenda blanca* en contraposición con la *leyenda negra*. Esta última, generada principalmente por historiados protestantes, caracteriza la conquista de América como un proceso cruel y de fanáticos religiosos (Rama 1981: 912).

En cambio, en España, se genera una leyenda blanca dónde las consecuencias de la conquista de América son únicamente positivas, enfocadas en el rol *civilizador* del imperio español. La comisión organizadora de la exposición Iberoamericana los justificaba de la siguiente forma: "los descubrió, colonizó y dio su sangre, su religión y su cultura, realizando la más grande y desprendida obra de civilización (1930)."

Casi un siglo después de la pérdida de la mayoría de sus colonias, la identidad española no se podía imaginar sin su pasado colonial. A diferencia de otras exposiciones de la época que mostraban a sus colonias como atrasadas, la intención de la exposición Iberoamericana era mostrar el efecto civilizador de la presencia española en América. Como lo describe Loureiro, la relación con las Américas se convierte en un punto obsesivo para las élites intelectuales españolas. Se concibe a España como "Madre Patria" y las colonias americanas como sus hijas; y pertenecientes a la raza hispana, entendida en aspectos culturales comunes, tales como lenguaje, religión y costumbres (2003: 68-70; Souto 2007: 278).

Esta nueva concepción de España como la madre patria es acelerada y se convierte en parte del discurso simbólico de Primo de Rivera. Por ello, el carácter de la exposición iberoamericana de Sevilla se reivindica como un evento cultural y muy en segundo lugar se deja el elemento económico. En general, la política cultural del dictador español estaba orientada a estrechar los lazos con las colonias americanas, en una relación simbólica, y a la vez ignorando el aspecto económico.

En 1929, España organizó la exposición Iberoamericana, inaugurada el 9 de mayo de ese año y cerrada el 21 de junio de 1930. Este evento formó parte de la llamada Gran exposición de España junto con la exposición Internacional de Barcelona (20 de mayo de 1929 al 15 de enero de 1930). Desde 1925, Primo de Rivera usó ambos eventos como parte de su política exterior; sin embargo, tuvieron funciones distintas y, a la vez complementarias (Lemus 1987: 100; Graciani 2010: 31). En la exhibición de Barcelona, España se representó como una nación industrial, mientras que en la de Sevilla se enfocó en las relaciones culturales con las excolonias

hispánicas, tanto con pabellones propios como estands en las galerías de las Américas.

La presencia sustantiva de las excolonias era imperativa para la celebración del evento y la mayoría asistieron prontamente.³⁰ El evento sevillano, similarmente a la exposición colonial de París de 1931, trataba de resaltar la misión civilizadora que el colonialismo cumpliría; sin embargo, hay una gran diferencia entre ambas. Por un lado, Francia presentó a sus colonias en pabellones temporales, no necesitaba recordarlos porque el colonialismo francés estaba vivo. Por el otro, España mostró a sus excolonias en pabellones permanentes como prueba del pasado imperial y como elemento de memoria.

En los afiches de la época, la intención del gobierno español es clara presentarse como la “madre patria” que recibía a sus hijos ya adultos; en un primer momento se intentó juntar a todos los países dentro de un pabellón. Sin embargo, los países latinoamericanos acudieron como iguales a España, no como hijos, y la mayoría de los asistentes prefirieron un pabellón propio, donde representaron por medio de la arquitectura y su decoración como una representación de la identidad nacional, donde los gobiernos y el poder de turno habría de elegir que recordar y olvidar (Graciani 2010: 33; 2013: 135). El mismo Clemente reconoce que el objetivo central de la relación era mejorar las relaciones económicas y comerciales entre ambos países.

³⁰ Con pabellones propios y permanentes participaron Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Chile, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú, Portugal, Santo Domingo y Uruguay. Así mismo Venezuela construyó un edificio temporal. Dentro de las Galerías Americanas asistieron, con pequeñas exhibiciones, los siguientes países: El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador. Paraguay no participó en la exposición porque estuvo envuelto en conflictos territoriales con Bolivia, lo que sería un preludio de la guerra del Chaco (1932-1935). Asimismo participaron las colonias españolas en el África y todas las regiones españolas de la península ibérica.

En la exposición Iberoamericana, así como en la mayoría de las exposiciones, el costo económico para los países invitados y el país anfitrión fue bastante alto. Por un lado, esperaban un retorno directo de esta gran inversión, es decir, esperaban que muchas personas visitaran las ferias. Por otro lado, se utilizaban estos eventos como propaganda obteniendo un resultado indirecto de estos eventos (Greenhalgh 1988). Los resultados del evento en términos de número de visitantes fueron muy decepcionantes para los organizadores, Rodríguez calcula que alrededor de 800 mil personas asistieron a la exposición; debido al alto costo de las entradas (1994: 385). La Gran depresión y la caída de la dictadura provocaron un mal ambiente internacional, limitando la llegada de turistas externos, así como, la simultaneidad con la exposición de Barcelona, limitaron la asistencia a Sevilla³¹ (Lemus 1987: 175).

b) El pabellón peruano en Sevilla

Como todas las exhibiciones internacionales, los intereses políticos de los organizadores estaban detrás de la organización del evento. En este sentido es importante resaltar que las colonias de españoles expatriados ocuparon un rol central en los comités nacionales promocionando y apoyando la participación de las excolonias en el certamen (Graciani 2010: 35). Por ejemplo, el presidente de la comisión, Francisco Graña Reyes, era hijo del emigrado español Waldo Graña González.

³¹ La exposición de Sevilla estaba planeada para el 15 de marzo de 1929, pero la muerte de la reina Cristina, y su correspondiente luto, fuerza el retraso hasta el 7 mayo.

La exposición iberoamericana en un inicio planeaba ser un evento centrado en presentar los materiales comerciales e industriales. (A. Lopez 1913) Sin embargo, en 1926 el objetivo de la exposición Iberoamericana había cambiado, el interés del gobierno era mantener los lazos entre América y España. Para esto se planteó la creación de pabellones permanentes donde se desarrollarían: “bibliotecas, publicaciones, informes, como de índole comercial mediante la presentación de productos artefactos manufacturas” (Graña 1926a). El gobierno peruano respondió con gran entusiasmo encargando la excavación de restos prehispánicos con el objetivo de exponerlos en Sevilla. Así como la producción y compra de artesanías peruanas de diferentes regiones del país (Graña 1926b).

Los organizadores españoles del evento otorgaron los emplazamientos para los pabellones en función a dos criterios: el carácter de las instalaciones y las relaciones históricas entre los participantes. Sin embargo, al proyecto arquitectónico del pabellón peruano por sus mismas características se le otorgó una locación preferente. El comité organizador de la exposición adjudicó un solar de 4.352 m² en los jardines de San Telmo con una fachada a la Avenida de María Luisa y a la calle Rábida, rodeado por los pabellones de Chile, Uruguay y Estados Unidos (Graciani 2010). El edificio fue recibido positivamente por el público; sin embargo, hubo serios problemas durante la construcción del pabellón. Por un lado, los costos fueron exorbitantes, el presupuesto planificado era alrededor de 700,000 pesetas, pero los costos reales llegaron a más del el millón y medio de pesetas. Por otro lado, se incumplieron las fechas de construcción. La exposición Iberoamericana se inauguró el 7 de mayo, pero el pabellón peruano recién estuvo listo para su apertura el 19 de octubre de 1929 (Graña 1929a).

La historia del pabellón es compleja, llena de “idas y venidas” por parte del gobierno. Al principio, el Estado peruano solicitó que el pabellón fuese construido por la misma comisión, siguiendo los planos exactos de Piqueras Cotoí (E. L. Lopez 1987). Sin embargo, el alto costo presupuestado por la comisión española, desagradó a los organizadores peruanos quienes decidieron construirla por ellos mismos (Graña 1927a). En la mayoría de los casos, los arquitectos eran ciudadanos de los países anfitriones que desconocían el país para el cual debían construir los pabellones (Mitchell 1989). Por ejemplo, en el caso de la exposición Universal de París de 1889, los países Latinoamericanos contrataron para la construcción de sus edificios a arquitectos francés, el pabellón venezolano estuvo construido bajo el estilo español churrigueresco, a pesar de que este no había existido en Venezuela. Los arquitectos francés utilizaron la analogía, es decir, “una cultura desconocida es domesticada y reemplazada por otra más cercana a la propia, como lo es la española en relación con la francesa” (Marín 2006).

La Comisión eligió a Manuel Piqueras para que diseñase el pabellón quien radicaba en Lima desde inicios del Oncenio. Desde su llegada al Perú el artista se sintió interesado por el pasado precolombino, sus viajes por el interior del país le permitieron conocer los restos arqueológicos. Este interés por la arqueología habría nacido desde su estancia en Salamanca y en Roma (Wuffarden 2003). Asimismo, la llegada de Piqueras coincidió con el redescubrimiento del pasado prehispánico y con el estudio sistemático del mismo (Asensio 2019). Piqueras utilizó elementos del pasado prehispánico peruano, indistintamente, tales como, imágenes Incas, Chavines, Tihuanacos, etc. Sus logros como arquitecto se habían mostrado en la plaza San Martín (1922), la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el salón

de recepciones de palacio de gobierno. Sin embargo el pabellón peruano se convertiría en su obra cumbre y más completa, ya que se encargó desde su diseño en planos, su construcción y las esculturas que habrían de decorar el edificio (Wuffarden 2003).

Al momento de su elección como arquitecto del pabellón, ya era conocido por su uso continuo de elementos prehispánicos y coloniales como la nueva sala de recepciones en el Palacio de Gobierno (Di Franco 2016). Piqueras en el pabellón de Perú utiliza la herencia Hispánica como la superficie sobre la que habría de dar espacio para su propio lenguaje plástico.

Él estaba convencido de que la arquitectura debía reflejar la *psicología biológica* de un país, es decir, una nación mestiza debía tener una arquitectura nacional mestiza (Antrobus 1997). El gobierno justificó su elección alegó que se debía al interés por: “las características arquitectónicas de dicho pabellón estén inspiradas en motivos de arte netamente peruano... la creación de un estilo nuevo, genuinamente peruano, dado que tiene sus raíces en temas de carácter incaico y colonial” (Graña 1926c). La mezcla de elementos prehispánicos y coloniales representaba una nación que no era española, ni india; sino mestiza.

A pesar de que, su fachada recuerda el barroco español, el estilo del pabellón es una reinterpretación del pasado tanto prehispánico como colonial en el mismo espacio. Piqueras intentaba representar la historia del Perú sin conflicto: “sin que quiera decir que deba copiarse nada, ni español, ni incaico; pero sí el espíritu de ambos estilos y acoplando sus características” (Sassone 1929).

Los estilos historiográficos no son elegidos al azar, sino que son escogidos cuidadosamente por parte del poder político (Souto 2007). En el caso del pabellón peruano, la decoración del edificio realizada por Piqueras estuvo inspirada en parte del material expuesto en Sevilla, especialmente los “ejemplares de telas y objetos incaicos” (Graña 1927b).

La superficie total construida del pabellón era de 5.259 m². El edificio contaba con un sótano, tres pisos y un entresuelo; pero, no todos los pisos estaban destinados a ser salas de exposición. El sótano contiene un hall, dos pasillos, cuatro salones laterales, y el resto es ocupado por habitaciones de servicio. El primer piso contiene un gran patio central, rodeado de pasillos, cuatro salones grandes y dos pequeñas salas. El segundo piso estaba dividido en dos: habitaciones privadas, destinadas para los miembros de la comisión y sus familias; y diez salas de exposición circundadas por una galería. En la azotea se construyeron habitaciones para empleados y depósitos (Graña 1930a).

c) El montaje y museografía de la exposición

Los objetos expuestos en una exhibición, en una exposición universal o en un museo, se convierten en los vehículos de transmisión y reproducción de un discurso. Las exposiciones universales presentan una conexión entre el pasado y el presente; los Estados, invitados y anfitriones, eligen que presentar y que ocultar. A su vez, las exposiciones están inmersas en un discurso de modernidad y progreso; las naciones son categorizadas en función a su avance tecnológico (Bennett 2013). En el caso del pabellón peruano, la comisión creada por el gobierno de Leguía tenía un mensaje claro: la historia del Perú culminaba con la Patria Nueva. Y así mientras más grande

el pasado, más exitoso el presente y futuro. Como lo señala el presidente de la comisión Francisco Graña: “El Pabellón de Perú en su totalidad, desde el edificio mismo hasta las múltiples exhibiciones consignadas en el programa, serán una elocuente y constante exaltación de su obra,- pues todas tienen origen en su inspiración y esfuerzo” (1927c).

Es importante señalar que ningún montaje es elegido al azar, había objetivos detrás de la muestra, tales como, la noción de nación en función a determinados intereses políticos, los montajes cumplen una función política (Macdonald 1998). El montaje de la exposición era mucho más que presentar el “alma de la nación.” Se debía mostrar la mejor imagen posible y así incrementar el prestigio del país. El espacio del pabellón peruano cumplía diferentes funciones, no solo mostraba a la nación, sino que intentaba incrementar el turismo, inversiones y mejorar las relaciones diplomáticas. La muestra, en todas las salas, debía cumplir la difícil misión de presentar al Perú no solo en la actualidad, sino en el pasado. El montaje del pabellón peruano se podría dividir en dos líneas narrativas, una del pasado y otra del progreso. Ambas narrativas se compensan entre sí.

Desde 1927, el presidente peruano, Augusto B. Leguía, había ordenado presentar una "magnífica" exhibición de la riqueza del Perú. El objetivo principal según la Comisión encargada de la concurrencia del Perú: “mostrar a los miles de hombres de todos los pueblos de la tierra que allí concurrirían, lo que constituye nuestro valioso patrimonio natural: la extensión del territorio, la variedad de sus climas, las numerosas riquezas y productos de nuestro suelo” (1927). Por ello, se creó una comisión especial con el objetivo de elegir los artículos respectivos para cada una de las habitaciones; y la construcción del pabellón peruano. Desde un

principio se planificó la exhibición en función a tres ejes: la sección general de información, sección científica e industrial, y sección histórica y artística.

La primera sección constituye una introducción al Perú, se presentaba la geografía física y política del Perú; y estadísticas generales del país. La segunda sección presentaría lo siguiente: productos agrícolas (de la costa, sierra y montaña); la industria textil tanto animal (auquénidos y ovinos) como tejidos de paja; minería; y medicina, dónde se mostraría las condiciones generales del Perú. La tercera sección, comprendería el arte peruano (antiguo, preincaico e incaico), literatura y música.

A cargo de la exposición estaban los comisarios Francisco Graña y Enrique Swayne. La comisión organizadora estaba compuesta por las siguientes personas: Minería por Sr. A Jochamowitz; Agricultura por Rodríguez Mariátegui; Industrias por Enrique Zegarra; Textiles por Cnel. Sterdy; Arqueología e Historia Natural por C. Rospigliosi; y Artes, Bibliografía y Literatura por Angélica y Clemente Palma (Graña 1929b). Los encargados eran miembros de la élite nacional, tanto económica como intelectual y simpatizantes del Oncenio. En la muestra en la propaganda y en los discursos se resalta la imagen de Leguía como una de las figuras centrales en la historia del país. Uno de los ejemplos son las continuas comparaciones entre Leguía y Pizarro.

- Secciones Industriales

La principal meta de la organización de los objetos exhibidos habría sido comercial ya que la mayoría de salas estaban especializadas en determinados productos. Es resaltante la gran cantidad de materias prima, y de sus derivados; ya que había poco desarrollo industrial en el Perú. Esta presentación resaltaba el

potencial del Perú como inversión. Sin embargo, no se debe pensar que esta relación fuese solo dependiente con España, las relaciones con otros países latinoamericanos eran primordiales. La importancia de la exposición Iberoamericana va mucho más allá de la relación con el país organizador, sino con todos los países latinoamericanos que participaron.

La sección científica e industrial contenía una detallada presentación sobre la producción económica del Perú. Esta sección buscaba presentar el progreso alcanzado por la sociedad peruana. Estas salas compartían algunas características en común. En primer lugar, se reúnen cifras estadísticas y mapas sobre cada producto presentado. En segundo, los objetos no son únicos, se repiten para aparentar mayor abundancia.

En el caso de la industria agrícola se la dividió en costa, sierra y selva; y cada región se exhibió en una sala respectiva. Asimismo, los potenciales de inversión como las zonas baldías y los métodos de producción fueron masivamente expuestos. Se dedicó una sala exclusiva a la muestra de la industria guanera, reproduciendo en una maqueta del tamaño de la sala las islas guaneras (Graña 1930b). La sala de minería ocupó dos grandes salones y presentó un muestrario completo de los productos minerales del Perú, junto con una maqueta sobre la explotación petrolera.



Ilustración 7: Sala de aves guaneras Archivo Manuel Piqueras Cotolí

La industria ganadera y textil fue expuesta en dos salas, divididas por el animal del cual provenía el tejido. La más grande era la habitación de auquénidos, con muestras de estas lanas; y decorado con cuadros y fotografías del uso de la lana. Pero más impresionante eran los auquénidos disecados que se enviaron desde el Perú. En una habitación más pequeña era dedicada a la ganadería de ovino.



Ilustración 8 Sala de Auquénidos. Archivo Manuel Piqueras Cotolí

- Secciones Histórico-Artísticas

En el primer piso del pabellón se presentaron los elementos “introductorios” de la nación peruana. Los salones de este nivel presentaron tres salas de arqueología, una de información, una de fotografía y una de recepciones. Miles de objetos se seleccionaron para ocuparlas.

La introducción al pabellón era a través de la Sección General de Información las salas se encontraban en el primer piso. Esta sección contenía elementos que permitían conocer al Perú a fondo, desde un mapa del Perú hasta estadísticas generales sobre población, comercio, industrias, etc. Así como una colección de libros, incluyendo una abundante bibliografía, con folletos que se entregaban a los visitantes (Graña 1930b). En ellos se describía detalladamente la historia del Perú y

los recursos naturales. Y la figura de Leguía se encontraba en la primera página al costado de la de figura de Francisco Graña.³²



Ilustración 9 Sala de información Archivo Manuel Piqueras Cotolí

El núcleo del pabellón es la sala de ceremonias. El programa de esta sala cambió numerosas veces; sin embargo, los puntos centrales eran resaltar las figuras de Francisco Pizarro y del presidente Leguía. Por ejemplo, Una de las propuestas para la sala fue del pintor español, Cabanes Oteiza, quien sugirió que los retratos de Pizarro y de Leguía estuviesen en esta sala rodeados por paisajes de Extremadura y del Perú. Ante esta sugerencia, Graña planteó presentar todas las grandes figuras de la historia del Perú como Manco-Cápac, Pizarro, Bolívar, y San Martín (Graña 1927c).

³² En 1931 el futuro Benavides, quien representaba al Estado en España remite un reclamo por falta de pagos en Sevilla y alega que las deudas se debían a los irresponsables gastos de Francisco Graña y que el verdadero motivo era " el deseo de propaganda en favor de don Augusto Leguía y del mismo don Francisco Graña"(1931)

Al preguntar la opinión a Daniel Hernández, quien en un principio estaba a cargo de la sección de pintura y escultura, este se manifestó en contra y prevaleció su opinión (Graña 1927d). Los diferentes posibles arreglos tenían un objetivo en común como ensalzar aún más la imagen de Leguía, cuya “grandeza” solo tenía sentido en contraposición con otros personajes históricos o legendarios.

El evento principal para el pabellón peruano era la Semana del Perú (10 al 18 de octubre de 1929), la cual, se planeó con meses de anticipación. Durante este evento, se decidió que se dieran los siguientes actos: una serie de conferencia sobre la historia del Perú, un concierto de música peruana, y la exposición de la película la Perricholi (E. Leguía 1929a). Felipe Sassone (1884-1959) fue el encargado de dar la conferencia, para la cual pidió instrucciones al gobierno sobre cómo debía exponer la historia del país (E. Leguía 1929b). En la primera parte del discurso, con una duración de 10 minutos, se presentó la historia del Perú desde el Incanato hasta la Patria Nueva. La segunda parte, 20 minutos, se trató de una comparación entre la historia de las guerras civiles de la República y de Hispanoamérica. La tercera parte, de 40 minutos, se explicó la situación económica (industrial, comercial, agrícola, minera, entre otras áreas) actual del Estado. La última parte, 30 minutos, se centró sobre Leguía (E. Leguía 1929b). En su conferencia, el punto central es el gobierno de Leguía y sus logros económicos, el pasado histórico sirve como una introducción de la Patria Nueva. Adicionalmente, al pedir instrucciones sobre que decir con respecto al Oncenio es evidente que el escritor intenta que su discurso sea de satisfacción del gobierno peruano. Esta acción fue entendida por todos los participantes como parte de un programa de propaganda, ya que en una carta de Eduardo Leguía al presidente

de la comisión Francisco Graña, señala que se solicita un envío de dinero para Sassone debido a “la importante labor de propaganda” (E. Leguía 1929c).

En esta sala, se realizaron los eventos protocolares, como la recepción a los reyes de España y a Primo de Rivera. En esta sala se expusieron los cuadros de Pizarro y Leguía presentándose al último como una continuación del primero. En cuanto a la sección histórica se utilizan elementos cinematográficos como la presentación de la película documental Machu Pichu y de la ficción la Perricholi. Ambos filmes hablan de dos etapas del Perú, del pasado prehispánico y de la colonia. Así se cuenta la historia del Perú de una forma armónica y no confrontativa.



Ilustración 10: Asistentes a la gala en honor de los reyes en el Salón Pizarro del Pabellón del Perú (fot. Sánchez del Pando. Archivo Sánchez Apellániz).

- Sección Arqueológica

Desde la exposición Universal de 1867, los países presentaron piezas arqueológicas de diferentes periodos desde medieval hasta prehistórica (Gómez 2006). En esta sección, se presenta como se intentaba utilizar la arqueología como elemento unificador de la sociedad peruana.

En la sección de Historia y Arqueología peruana, se priorizó la exhibición de objetos prehispánicos. La sección de arqueología estuvo a cargo de Julio C. Tello,³³ director del Museo de Arqueología Peruana, quien realizó excavaciones en el departamento de Ica para presentar los descubrimiento en el evento de Sevilla (Graña 1926d). Los objetos excavados que no se enviaron se expusieron en una muestra local en el Perú. El objetivo de la exposición era mostrar una visión panorámica del pasado precolombino, destacando los objetos recién descubiertos de sociedades preincas (Tello et al. 1967: 84).

Tello personalmente escogió 1.380 piezas de sus excavaciones arqueológicas en los valles de Nasca, Ica y Pisco, así como objetos de las colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.³⁴ Sin embargo, no todos los objetos descubiertos se enviaron a Sevilla, se decidió que los objetos únicos o con valor excepcional sean adjudicados al Museo de Arqueología Peruana, como parte de su colección. En el caso de la arqueología, las herramientas visuales jugaban un rol central. La trasmisión de conocimiento se realizaba a través de la muestra visual.

³³ La historia de la intervención de Tello en la Exposición de Sevilla no ha sido lo suficientemente estudiado, especialmente la historia de la compra de vitrinas y su apropiamiento por parte de la comisión. Hasta muchos años después en Historia de los museos en el Perú, Tello protesta por esta intervención. La historia habría de reivindicar la reticencia de Tello, ya que muchos objetos no habrían de volver hasta el 2012.

³⁴ Estas piezas abandonaron el territorio con la obligación explícita de regresar al final de la exposición. El 9 de julio de 1930, el Ministro de Relaciones Exteriores del Perú solicitó, a través de una carta oficial, la devolución de las piezas de la exposición.

La exposición de Sevilla aportó para la arqueología nacional, ya que fue el pretexto para realizar los más importantes descubrimientos arqueológicos de la época.



Ilustración 11: Sala de Arqueología Archivo Manuel Piqueras Cotolí

IV Chambi en la exposición iberoamericana

La fotografía fue parte integral de las exposiciones internacionales desde su inicio ya que ambos nacieron en la mitad del siglo XIX. Se la utilizó como un medio de representar la nacionalidad de un país, en contraposición con otros.³⁵

Durante el siglo XIX, viajeros occidentales utilizaron la fotografía como medio para ilustrar los lugares lejanos a los que viajaban, permitiendo que las grandes mayorías también accediesen a partes remotas del planeta. Sin embargo, la fotografía tiene la cualidad de aparentar ser imparcial brindando un falso sentido de objetividad. Y así permite que imágenes prejuiciosas occidentales se disfracen como científicas o verdaderas (Scharf 1974: 79; Marien 2010: 159). Ninguna fotografía es inocente, ya que hay una elección consciente por parte del fotógrafo sobre qué y cómo reflejarlo. Existe un grado de control sobre lo que se decide ver y lo que no (Clarke 1997: 11 y 25).

La relación entre las élites Latinoamericanas y la fotografía era compleja. Por un lado, ellos también eran el otro del mundo occidental. Por el otro, como Levine menciona, a lo largo del siglo XIX, las fotografías cumplían los intereses de las élites, presentando una imagen del continente que habla del progreso, sofisticación, y la docilidad de las clases bajas e indígenas (Levine 1989: 47).

En este sentido no es ninguna sorpresa que las élites peruanas encargadas de la organización de la Exposición de Iberoamericana y, especialmente de la sala de

³⁵ Esta participación es estudiada por diversos autores en los últimos diez años. Brunet examina las diferencias entre las fotografías inglesas y francesas en las exposiciones internacionales (2011). Sobre la fotografía en las exposiciones de Estados Unidos es estudiado por Brown (2018), mientras que Volpe describe la participación de fotógrafos profesionales y aficionados en el siglo XIX y como contribuyeron a definir la fotografía (2013). Sobre Latinoamérica, Schuster explica como la fotografía era utilizada para intentar justificar la esclavitud, en términos paternalistas para el exterior (2015b).

fotografía, utilizaran este espacio para crear una narrativa sobre el Perú. Se presenta un país separado: por un lado el campo y, por el otro la ciudad.

1. La organización

La sala de fotografía no pertenecía al programa aprobado por los miembros de la comisión en el plan presentado en 1927. Sin embargo, ya en 1929 la sala de fotografía pertenecía a la sección de Artes, Bibliografía y Literatura, cuyos comisionados fueron los hermanos Angelica (1878-1935) y Clemente Palma (1872-1946) (Graña 1929b). Los hermanos viajaron a Sevilla en diferentes fechas; sobre Clemente se sabe que partió con otros comisionados a finales de junio de 1929 (Graña 1929c). Mientras que la participación oficial de Angélica Palma, la cual incluía una pensión y un pasaje hacia Sevilla, se confirmó el 27 de julio del mismo año y ella habría de llegar a Sevilla en setiembre (Rada Gamio 1929; Luca 2012: 281).

La sala de fotografía era un pequeño espacio, una habitación ubicada en el primer piso. En el centro hay una mesa de madera sobre la cual se encuentran dos bustos y al parecer unos álbumes. A diferencia de la mayoría de las salas, donde se espera que el espectador solo mire y pase, en este espacio, el visitante habría podido sentarse, observar y reflexionar. Las paredes están cubiertas por fotografías casi enteramente, proyectando un horror al vacío.



Ilustración 12 Sala de Fotografía Archivo Manuel Piqueras Cotolí

La mayoría de las fotografías he podido identificar como provenientes de las revistas o periódicos, tales como Variedades, Mundial y La Crónica. Asimismo, estas imágenes no provienen del siglo XIX o de la primera década del siglo veinte. En los medios impresos, ellas aparecían identificando al fotógrafo con una breve reseña del tema. Al ser separadas de su medio de origen, no incluir el título ni el nombre del autor, las imágenes se descontextualizaron. No hubo duplicados de las fotografías para que estas fuesen distribuidas o vendidas a los visitantes, la única forma de interactuar con ellas era a través del ambiente controlado dentro del Pabellón. La falta de información sobre cada fotografía fomenta que la sala sea analizada en su conjunto.

Las fotografías que viajaron a Sevilla fueron doblemente seleccionadas. Por un lado son imágenes que habían sido previamente elegidas para publicarse en la prensa.³⁶ Por otro lado, entre las muchas imágenes que se reprodujeron en las revistas, de este grupo se elige una pequeña selección de 75. La selección de las fotografías no fue un acto al azar, sino delicadamente realizado. Es importante señalar que las imágenes, pertenecientes de una serie, fueron separadas en su disposición dentro de la sala. La sala cumple con el objetivo general del Pabellón de revelar la identidad nacional.

En la sala de las 75 imágenes discernibles hay cuatro claros grupos de fotografías: 27 retratos femeninos, 11 vistas de la ciudad de Lima, 25 de danzas, y 11 de paisajes andinos. Es significativo que la fotografía de un muro inca aparece aislada del resto imágenes, ya que no pertenece a la narrativa que se proyecta en esta sección. Es simplemente un elemento para recordar que este es el Perú es el país de los incas. Existe el deseo de evocar el pasado sin mostrarlo y más bien sólo insinuarlo.

Los cuatro grupos de fotografía puede ser agrupados en dos; por un lado, aquellas imágenes que hablan del Perú como de una nación cosmopolita (los retratos, las vistas de Lima y las danzas) y un país pintoresco (los paisajes del sur andino).

³⁶ Cabe mencionar que no fueron elegidas por concurso como en otros eventos, ni realizadas por aficionados, sino por fotógrafos profesionales.

2. Una nación cosmopolita

En las Ilustración 11 Ilustración 12, al lado izquierdo en la fila superior se encuentran las imágenes de la ciudad de Lima, destacando las fotografías del puente Balta y de la portada de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La mayoría de las fotografías eran retratos de mujeres de la alta sociedad limeña, realizados por Diego Goyzueta (1892-1976). Algunas de las imágenes son de reinas del carnaval de Lima que era cubierto extensamente por las revistas ilustradas de Lima. Este era un evento en el cual solo participaban miembros de la aristocracia limeña.



Ilustración 13 Retrato de la Reina del Carnaval de 1927. Variedades 20 de febrero de 1927

Entre los retratos femeninos destacan dos fotografías en donde las retratadas están disfrazados como personajes coloniales. Evidentemente, en el virreinato todavía no se había inventado la fotografía. Estas imágenes formaron parte de una

colección de estampas limeñas que intentaban evocar la época colonial. Son fotos pertenecientes al estudio Courret y realizadas por el fotógrafo A. Dubreuil en el palacio de Torre Tagle (Herrera 2001). Durante la década del veinte, estas imágenes fueron reproducidas por Variedades y Mundial. Torre Tagle parecería ser una ubicación predilecta para este tipo de evocación colonial, ya que el edificio se habría utilizado como escenario para otro grupo de series como "Las tapadas Limeñas".



Ilustración 14 Retrato de Isabel Arris. Variedades 7 de noviembre de 1923

El uso de esta serie permite recrear el pasado colonial con personas de las clases altas estableciendo una relación entre ellos y el virreinato como sus directos herederos. Así estas fotografías se contraponen con las imágenes de Chambi en la sierra sur. La clase alta es descendiente de los españoles y no de la comunidad indígena.

Las fotografías de danza, que también incluían obras de teatro, fueron un estilo desarrollado por Diego Goyzueta. Estas imágenes aparecieron en las revistas

ilustradas. El fotógrafo capturó el movimiento de los artistas de artes escénicas tan diferentes como danzas orientales a representaciones musicales. Al incluir esta serie en esta exposición se cumple uno de los objetivos de representar la vida artística del Perú.



Ilustración 15 Danza Oriental Mundial 21 de diciembre de 1923

3. El pictoralismo en el Perú: las fotografías de Martín Chambi

Las fotografías de paisajes fueron todas de Martín Chambi,³⁷ el fotógrafo, probablemente, más famoso de la historia del Perú. El 5 de noviembre de 1891, Martín Chambi nació en Coaza.³⁸ Sus primeros contactos con la fotografía nacen del contacto con unos fotógrafos ingleses que trabajaban en una mina, donde Chambi vendía licores para ayudar a su familia. En el estudio de Max T. Vargas (1874-1959), Martín Chambi se convierte en aprendiz, la influencia de Vargas en Chambi se revela en tanto la técnica como el manejo de un estudio fotográfico, señalado por Penhall (1997: 76). Desde 1912 hasta 1918, trabaja en el estudio de los hermanos Vargas. Luego de esta experiencia, se independiza y deja Arequipa por Sicuani. Sobre los motivos de su alejamiento de Arequipa, hay diferentes suposiciones pero en general, se presume que la ciudad blanca ya estaba saturada de fotógrafos (con los estudios de los hermanos Vargas y de Max. T. Vargas). Entre 1918 y 1920, Chambi se instaló en Sicuani para luego dirigirse hacia el Cuzco, dónde viviría hasta su muerte en 1973. A pesar de ser una creencia popular, Chambi no fue el único no fue el primero o el único fotógrafo en el Cuzco, más bien su práctica sigue a la de Manuel Figueroa Aznar (1878-1951)³⁹, Miguel Chani (1860-1951), José Gabriel Gonzáles (1875-1952), entre otros.⁴⁰

³⁷ Las fotografías de Chambi han sido analizadas principalmente en términos antropológicos centrándose en las ideas de raza y clase. Revisar el primer capítulo de Rethinking Chambi. Penhall considera que la identidad indígena de Chambi es relegada a su condición como un mestizo cultural, quien a diferencia de los indigenistas habla quechua sólo con los campesinos (1997, 84). Sobre el redescubrimiento del fotógrafo cusqueño, el texto de Camp (1978) narra detalladamente el papel destacado de investigadores estadounidenses en este proceso.

³⁸ La biografía de Chambi ha sido tratada múltiples veces, especialmente centrado en revisar (Garay 2006; Huayhuaca 2014). Las fotos más analizadas de Chambi son sin duda los retratos tanto grupales como individuales. En términos de Sobre los retratos de Chambi y la relación con Rembrandt revisar (Garay 2003).

³⁹ Sobre la relación entre Figueroa Aznar Y Chambi se puede revisar el artículo de Ranney New Light on the Cusco School (Ranney 2000).

⁴⁰ Sobre la diversidad de fotógrafos cusqueños revisar el tercer capítulo de Rethinking Martin Chambi (Penhall 1997). Asimismo sobre la participación de los fotógrafos, especialmente de Chani, en ferias nacionales ver (Garay 2021).

Chambi fue corresponsal gráfico durante la primera mitad de la década del XX en la revista *Variedades* y *La Crónica*. Se convirtió ubicuo en libros y artículos. "Sus fotografías fueron adquiriendo significados distintos, a través de leyendas y titulares que les imponían lecturas precisas y a veces contradictorias" (Majluf 2015: 280). Sus imágenes recorrían diferentes temas: las calles de la ciudad del Cusco, la población indígena, los paisajes, eventos sociales, trabajos en el ferrocarril, entre otros. Estas revistas fueron documentos visuales dirigidos a un público específico, las clases altas limeñas, y al ser fotoperiodismo se creaba la expectativa de que las imágenes fuesen objetivas (D'Argenio 2017: 232). Asimismo, como lo señala Penhall, las fotografías de Chambi fueron consideradas, desde un principio, como artísticas por sus contemporáneos, y más aún el mismo Chambi se veía a sí mismo como un artista (1997: 154).

Fotografías Artísticas



Lago de Tingo, Arequipa



El diálogo de la tarde, Miraflores, Arequipa.



Martin J. Chambi, autor de estas fotografías.—Paisaje de media día en Marangani, Sicuani.—Picapedrero, Arequipa.

Se presenta la sierra sur, Arequipa, Puno y Cusco, como representación de la identidad nacional. Pero son imágenes controladas donde se oculta la realidad económica y social de la región. Desde la Independencia, la economía del sur andino cambio radicalmente, el comercio lanero se convirtió en una de las actividades económicas fundamentales de la zona. Y con ello, se incrementó la presión a las tierras de las comunidades indígenas por parte de los latifundios como lo describe Flores Galindo (1976: 67-76).

En general, los paisajes han sido usados como representación de la nación por diferentes países. En este sentido, la nación peruana está anclada con el territorio, especialmente con el pasado arqueológico, y con el presente, a través del paisaje. Sin embargo, así como lo ha señalado Majluf, el paisaje andino no era parte del repertorio visual durante la colonia, los paisajes usados en las pinturas coloniales era derivados de modelos flamencos; más bien, las primeras figuras del paisaje fueron tomadas por exploraciones científicas de viajeros extranjeros (2000: 91-92).

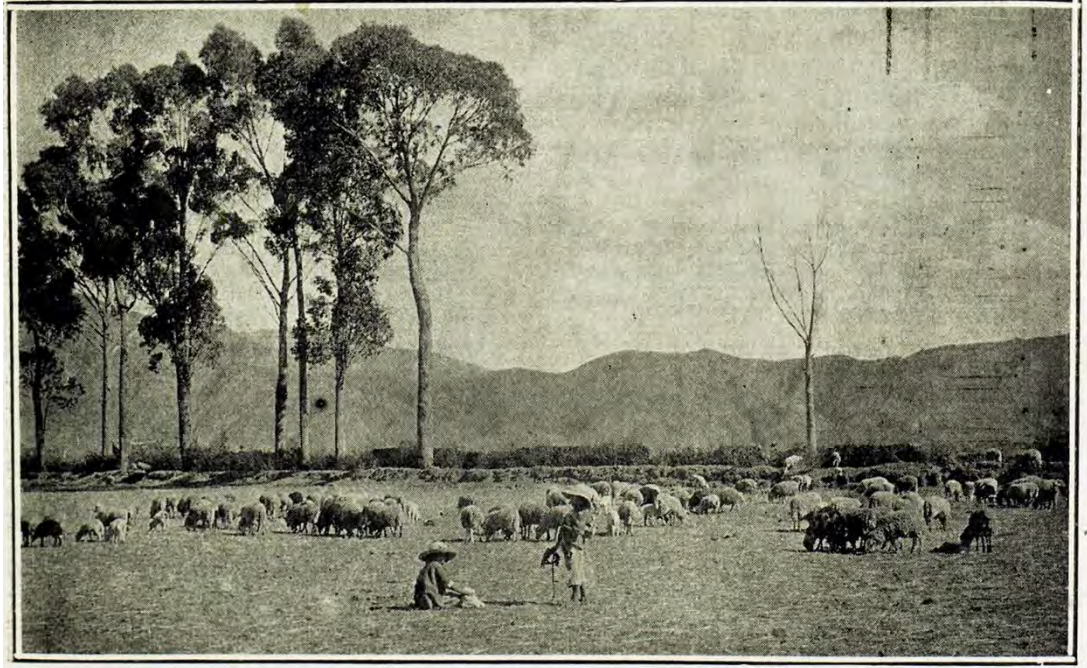


Ilustración 17: Aspectos pintorescos de la vida del indio Variedades 15 de noviembre de 1924 (Chambi)



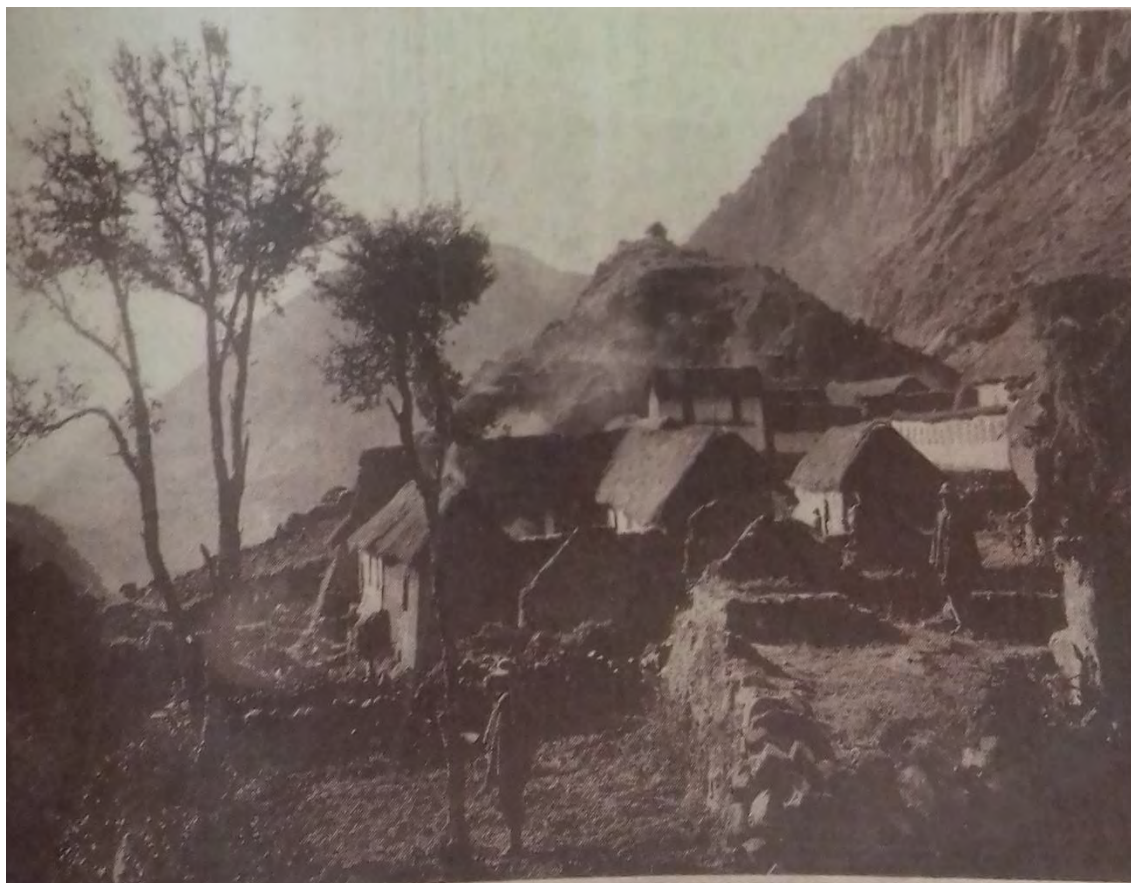


Ilustración 18: Paisajes peruanos Variedades 28 de agosto de 1926 (Chambi)

Las fotos de Chambi son atemporales sin referencias, tanto podrían ser del siglo XX como del siglo XIX. Por un lado, los campesinos están vestidos de forma tradicional, sin elementos contemporáneos (ver Ilustración 17, Ilustración 18 e Ilustración 23). Por otro lado, los elementos arquitectónicos están limitados a las viviendas de la población campesina, lejos de la ciudad del Cusco, o la iglesia derruida de San Pedro de Nuñoa (ver Ilustración 19).⁴¹

⁴¹ La fotografía de la portada de San Pedro de Nuñoa se reprodujo dos veces en La Crónica. La primera del 10 de agosto de 1926 fue identificada como el pueblo de Nuños, mientras que el 7 de agosto de 1927 la imagen fue reseñada como la entrada colonial a Urubamba. Sin embargo, he podido confirmar la imagen como perteneciente a la iglesia del pueblo de Nuñoa (Radio Onda Azul 2020).



Ilustración 19: Paisajes Pintorescos de Puno La Crónica 10 de agosto de 1926 (Chambi)

Tampoco hay conflictos en las imágenes se transfiere calma y armonía, no se hablan de los conflictos sociales de la época, son tratados como inexistentes. La imagen de un país sereno y pacífico: una sierra idílica. Las imágenes del Perú se buscaban que formaran parte del vocabulario artístico del gobierno: "se pide la protección del Supremo Gobierno solicitando que, consecuente con su programa de fomentar el arte nacional, extienda su benevolencia hasta estos jóvenes y facilite a dos o tres de ellos un viaje al interior del Perú" (1927: 6). Las fotografías representaban la visión de las élites sobre lo propiamente peruano.

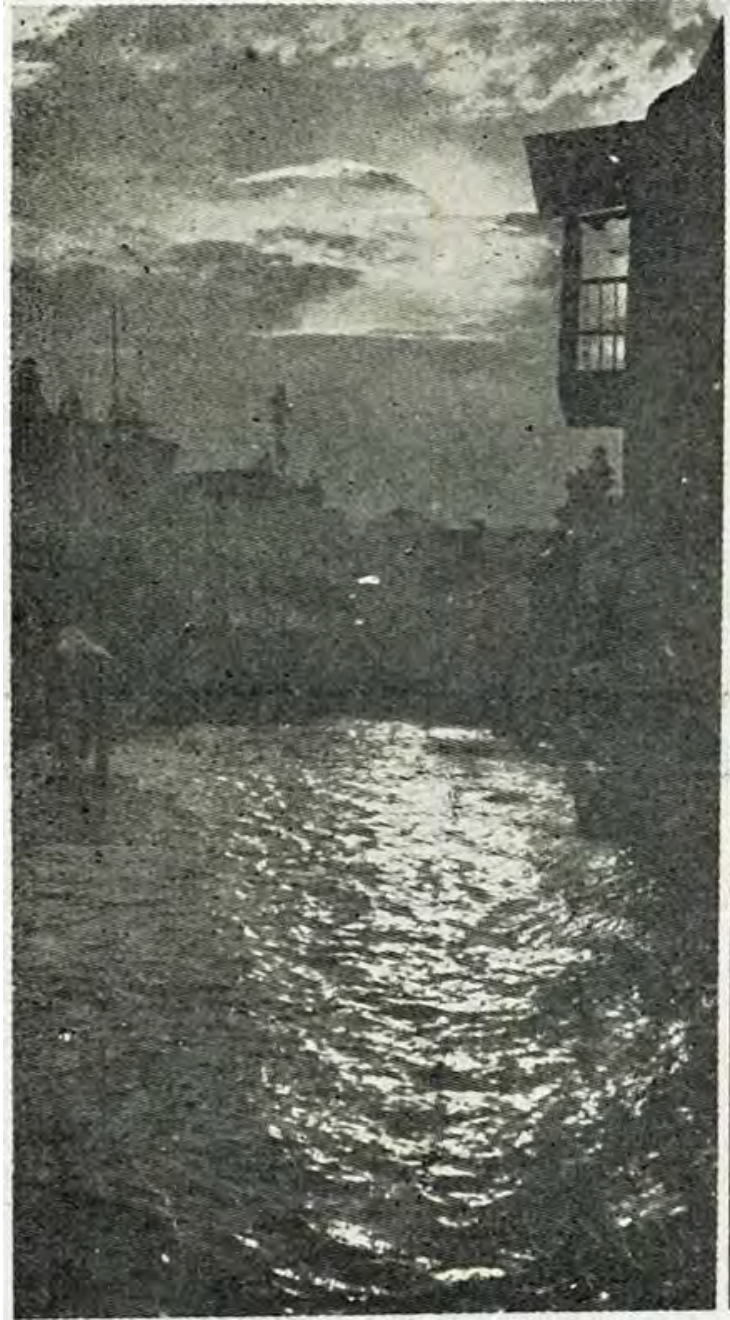


Ilustración 20 La fotografía artística Variedades 18 de mayo de 1918 (Chambi)

Las fotografías de Chambi están claramente influenciadas por el pictoralismo europeo especialmente del pictoralismo (Ranney 1993: 9; Garay 2006: 91). Especialmente por el tratamiento del agua y la luz, el cual buscaba crear "fotografías con intenciones artísticas, imitando la pintura figurativa e incluso la impresionista"

(Gutiérrez 1997: 394). Como una reacción al mundo moderno, las imágenes de los pictorialistas elegían temas eran sencillos, favorecían escenas con niebla y sombras (Marien 2010: 172). Las imágenes elegidas de Chambi en esta sala tienen en común que son paisajes del sur andino apenas poblado. Los indígenas son retratados como parte de la sierra, dependientes e intrínsecamente unidos con la geografía. Estas figuras carecen de individualidad, son atemporales, sin conflictos ni miserias, como si fuesen un elemento de la naturaleza; transmitiendo calma y armonía.

Es además claro que Martín Chambi no estuvo involucrado directamente con la selección de las fotografías. En la organización de la Exposición Iberoamericana, no se menciona el nombre del artista, así como el resto de las fotografías no hay nombre de ninguno de los autores.⁴² Como señala Penhall, Chambi consideraba todas sus fotografías como parte de su obra; ya que la selección de imágenes que se saben participaron en exposiciones donde Chambi participó son una elección diversa como en la exposición del Hotel Bolívar y la Exposición del Centenario de La Paz (1997: 62). Incluso en la exposición de Chile en 1936, Chambi incluyó una diversidad de su obra (Crow 2018). Cabe destacar que solo en la Exposición Iberoamericana no se incluyeron imágenes de la ciudad del Cusco. A pesar, de los numerosos artículos con imágenes de Chambi; representando detalladamente; los barrios, las iglesias, y las calles.

Los paisajes nunca son simplemente un recorte de la realidad, siempre esta lo que se oculta y lo que se muestra. Pueden aparentar no estar intervenidos por el

⁴² En los documentos de viaje, solo se menciona un bulto con 60 fotografías.

ser humano, pero el mismo hecho de que se los fotografíe implica que son espacios ya intervenidos (Andrews 1999: 15).

La falta de título de las imágenes imparte misterio a las fotografías. En el caso de la Ilustración 21; la imagen pareciera provenir del borde del lago Titica pero, en realidad, es una vista desde la cumbre de la cordillera: "En la cordillera de los andes" o "Desde las cumbres de las montañas de Sachapata." El contraluz permite que las nubes se disfracen de agua y el ángulo de la foto resaltando el tamaño de la vegetación aparenta una falsa lejanía. Es tan extraño estar encima de las nubes y ello resalta la monumentalidad del Sachapata.



Ilustración 21 En la cordillera de los Andes La Crónica 29 de agosto de 1926 (Chambi)

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, no existen retratos de indígenas, ni de mestizos. Los únicos que aparecen son retratados como parte del paisaje. Las fotografías fueron escogidos por la élite criolla limeña que disminuía o negaba la

imagen del indio dentro del Perú como un sujeto y no un objeto de la acción pública. Las imágenes de Chambi elegidas para la exposición son imágenes reaseguradoras que la élite tenía sobre la población de los indígenas. Así como Barrel, describe el tratamiento que se daba a las figuras de la pintura que a pesar de su pobreza los campesinos estaban satisfechos dentro de esta Arcadia (1983: 16). En Chambi, la población campesina vive en armonía con el paisaje, alejados de toda problemática.

En este ambiente, las imágenes de Chambi cumplen la función de presentar la serranía como un espacio lejano de la civilización, pero no solo para los visitantes de la exposición iberoamericana, sino para la misma élite limeña. Las fotografías del mundo natural permiten que estos paisajes sean domesticados y por tanto controlados (Clarke 1997: 55). La fotografía nunca es inocua, sino se convierte en un medio de control y manipulación sobre el entorno, ya que se decide a priori que es visible y que se oculta, así como se preserva un momento en el tiempo.

Asimismo, "la veracidad" de las fotografías aparentan una cercanía a aquellos espacios idílicos y reaseguradoras del espacio andino; presentando como una arcadia. No hay elementos dentro de ellas que revelen relaciones con la ciudad, como si los andes no estuviesen relacionados económicamente de Lima. Son una visión del pasado que no pareciese estar relacionada con Lima, tanto en términos económicos como sociales. Las imágenes están estancadas en el tiempo separadas de la ciudad y de la modernidad.

Martín Chambi era corresponsal gráfico de medios escritos nacionales para el sur andino. Su obra publicada en La Crónica, especialmente, incluía imágenes de eventos variados, tanto culturales, como de actualidad (ver Ilustración 22). Sin embargo, las fotografías seleccionadas para participar en la Exposición

Iberoamericana provienen de un género limitado y específico. Los organizadores de la exposición seleccionaron aquellas fotografías que reflejaban los intereses del Estado y la élite nacional, con respecto a cómo debía verse e interpretarse a la población indígena en el sur andino. Así como Norambuena señala para el caso de Ecuador, "la fotografía muestra una sociedad estratificada y rígida donde los indios juegan un papel muy delimitado... Son figuras solitarias, totalmente descontextualizadas, donde se les ha privado de su ambiente natural y han pasado a ocupar ...un vacío histórico" (2002: 99).



EDICION DOMINICAL

LA CRONICA

DIARIO ILUSTRADO POLITICO-INDEPENDIENTE E INFORMATIVO

OFICINAS Y TALLERES: PANDO Núm. 758-TELEFONO Núm. 2106-APARTADO Núm. 1087

LIMA, PERU

ANO XII

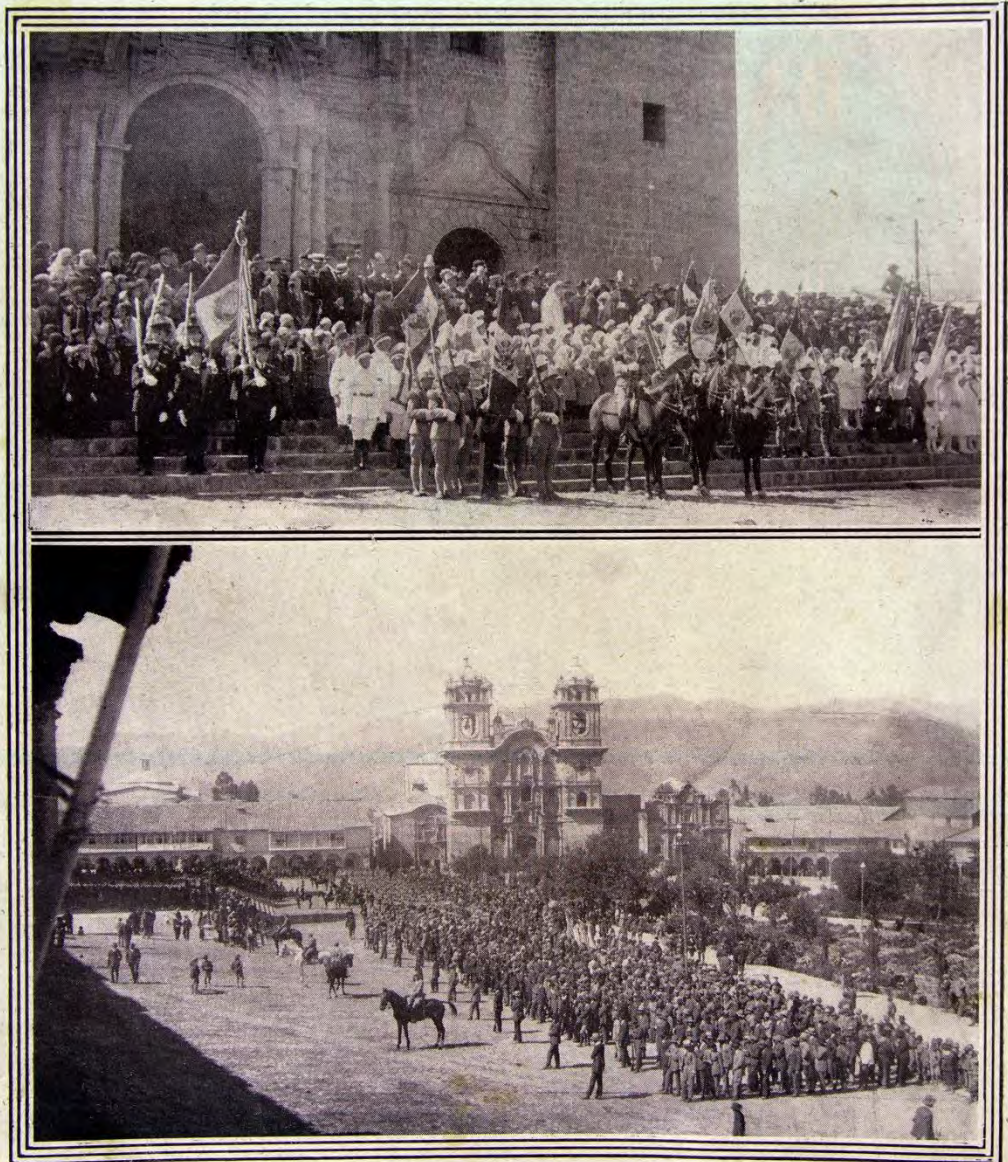
DOMINGO

6

JULIO 1924

No. 4423- PRECIO 10 cts

La Jura de la Bandera en el Cuzco



Los pabellones de los regimien tos y escuelas y parte del concurso en el atrio de la Catedral del Cuzco, al iniciarse el desfile militar — Los movilizables y soldados de infanter ia en instantes de la jura de la bandera. Al fondo: la iglesia de la Compañía de Jesús y la Universidad del Cuzco.— (Fotos: Martín J. Chambi.)

Ilustración 22: La Jura de Bandera en el Cuzco La Crónica 6 de julio de 1924 (Chambi)

En la fotografía, Ilustración 23, a contraluz del "indio y su llama" es una imagen que recurre a elementos iconográficos del mundo andino. La falta de detalles y solo la delimitación de las figuras. No se saben quiénes son ni en qué momento de la historia representan, tanto podrían ser de hace doscientos años como de ayer.



Ilustración 23 "El indio y su llama" Variedades 12 de agosto 1927 (Chambi)

En la Ilustración 24, la población indígena fue incluida como parte del paisaje, en comunión con los árboles o las montañas; y por tanto no problemática. En los artículos de Ríos Pagaza, los cuales acompañados por las fotografías de Chambi, el "indio" solo existe dentro de la sierra. En la descripción de la población indígena, la personalidad y el carácter, o el alma, están determinados por su relación con la tierra: Igualmente veremos como el medio domina, moldea, plasma al indio,

tanto que de primera intención, fácil es distinguir a un bronce andino que habita las quebradas de clima suave, producción abundante, del indio que alberga su miseria en los páramos escalofriantes de la "puna" hostiles a la vida humana (Ríos 1924: 2879-2880).

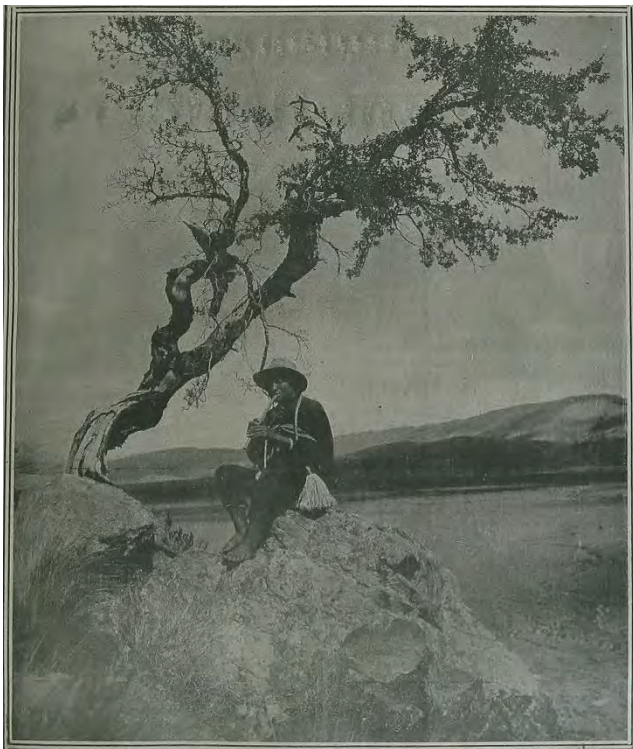


Ilustración 24 El Perú pintoresco La Crónica 3 de agosto de 1924 (Chambi)

Esta visión paternalista va de la mano con la admiración a las culturas prehispánicas. La élite peruana resolvió esta incongruencia planteando que la comunidad indígena había regresionado, es decir, ya no era los descendientes de los Incas.

En la sala de fotografía, existen dos imágenes que representan el pasado precolombino. Una es una fotografía de ruinas no identificadas y, la otra es la imagen

de actor Ochoa en la obra teatral Ollantay. Es una imagen poderosa, un hombre vestido con ropa incaica sobre uno de los muros de Sacsayhuamán. Sin embargo, solo se puede ver su perfil, contrastando con el cielo. La imagen proyecta la grandeza de la sociedad incaica, pero el rostro del actor está en la sombra. El uso del contraluz inspira una aura de misterio; y el ángulo de la fotografía eleva al personaje sobre el mundo cotidiano, más cercano a un terreno mítico que real. El contraluz permite que las figuras humanas estén ocultas y no sean separables del paisaje, creando nostalgia y misticismo, por el pasado y artístico, como lo ha mencionado Penhall (1997: 162; 2001: 159). Asimismo Di Franco habla sobre la relación de la patria nueva con los incas: “De un lado, lo incaico aparece siempre bajo la bruma de la magia y la leyenda quizá porque al ser mitos de carácter fundacional era necesario que en ellos se gestara una dimensión sobrenatural” (2016: 27).



Ilustración 25 El actor Ochoa durante Ollanta La Crónica del 17 de agosto de 1924 (Chambi)

El drama Ollantay ocupa un lugar central en la historia del teatro peruano.⁴³ Durante la década del veinte, se convirtió en una obra muy representada. La historia se centra en el romance prohibido de la Princesa Cusi Coillur y el general Ollantay, y

⁴³ Itier señala que los dramas quechuas cambiaron radicalmente a partir de 1930. Antes de esta fecha los dramas se enfocaban en un pasado incaico romántico, después son sobre la realidad social actual (1995, 26).

la rebelión de este último contra el Imperio Incaico al ser rechazada su propuesta de matrimonio por el Inca Pachacútec, padre de su amada. Tanto Figueroa Aznar como Chambi, fotografiaron a los elencos que representaron este drama. Este último retrató a el elenco de Ochoa. Según Penhall, el momento de la obra que captura Chambi es la escena dónde Ollanta jura venganza contra Pachacútec por haber rechazado la pedida de mano de Cusi Coillur. Y recita el siguiente monólogo:

Y ese Inca, ese tirano... Yo alistaré mis Antis a millares, armas a todos les daré, y ufano, al ronco son de trompas militares estallaré cual tempestad funesta de Sacsahuáman en la cumbre enhiesta. Allí se alzaré el fuego, dormirás en la sangre y en el lodo; entonces verá el Inca si le ruego y con mis pretensiones lo incómodo. A mis pies te he de ver, Rey insolente; sabrás si tengo entonces poca gente y si segura se halla tu cabeza. ¿Tendrás aún altiveza para negarme a tu hija? Ni al mirarte rendido, arrodillado, tan sandio he de ser yo para rogarte. Hasta el hablarme te será vedado. Pronto por Inca me alzaré el imperio. ¿Tú?... Morirás en rudo cautiverio (Carrasco 1876:).

V Conclusiones

Al analizar la sala de fotografía, y especialmente la serie de Martín Chambi, la intencionalidad de la selección es evidente. La variedad de las imágenes creadas por el artista cusqueño no está presente en la muestra. Estas se ignoraron completamente, sólo incluyendo imágenes pictóricas de la sierra sur. Incluso se las coloca al frente de las fotografías de Lima, creando un contraste entre un mundo moderno y uno atávico, estancado en el pasado.

Asimismo esta celebración fue sumamente organizada, se dejaron muy pocos elementos al azar y no se escatimaron los costos. Durante el siglo XIX, el Perú participó en numerosos eventos internacionales de forma oficial y no oficial. Sin embargo, el pabellón peruano en la Exposición de Sevilla de 1929 fue la construcción más significativa, tanto en tamaño como en costo. El gobierno de Leguía no dudó en gastar lo necesario para realizar esta intervención. Se llevaron a España objetos de diferentes variedades, desde muestras agrícolas hasta maquetas de las islas guaneras.

La participación del Perú estuvo diseñada y dirigida por la comisión organizadora, conformada por la élite intelectual, con personaje como Francisco Graña, presidente de la Comisión, Clemente Palma, entre otros. En el oncenio, no se escatimaron costos ni logística para la participación en eventos internacionales fuesen la Exposición Iberoamericana o la exposición del Centenario en Bolivia. La política cultural del Leguía implicaba un constante uso de actividades artísticas como forma de propaganda política. Así mismo las ferias o exposiciones internacionales era un medio por el cual se exponía al Perú. La imagen del país que se deseaba presentar era de lugar moderno, especialmente en los aspectos

económicos, con muchas oportunidades de inversión, y a la vez, un lugar con una historia milenaria. Se intentaba mostrar todo lo que era el país a la misma vez, sin embargo, había un elemento faltante la población indígena contemporánea.

El pabellón tenía dos narrativas, por un lado, el Perú como un lugar de inversión económica, las salas de materias primas, representaba las riquezas sin explotar. Por otro lado, el aspecto cultural, en donde se exponían objetos prehispánicos o la llamada sala de información, en donde se exponían materiales bibliográficos, pinturas así como muebles.

En la actualidad, existe un gran campo de investigaciones sobre la presencia del Perú en exposiciones internacionales. La relación de un país con el exterior y cual era la imagen que trataba de presentar son elementos fundamentales para entender a una nación. Que se presente y que se oculta hacía un público externo, revela las complejidades en las relaciones sociales, especialmente de la élite con los otros grupos sociales.

VI Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 Museo Arqueológico Nacional, Variedades, 4 de febrero de 1922	27
Ilustración 2 Museo Bolivariano, Variedades, 28 de enero de 1922, Lima	31
Ilustración 3 Inauguración del monumento a San Martín. Variedades, 28 de julio de 1921, Edición del Centenario. Lima.....	34
Ilustración 4: Peruvian mummies and pottery Centennial Photographic (Free Library of Philadelphia: Philadelphia, PA. https://libwww.freelibrary.org/digital/item/1972).....	42
Ilustración 5: Plano del pabellón peruano(En: Exposición Internacional del Centenario de Bolivia, 1926).....	45
Ilustración 6: Sección de Bellas Artes (En: Exposición Internacional del Centenario de Bolivia).....	46
Ilustración 7: Sala de aves guaneras Archivo Manuel Piqueras Cotoí	58
Ilustración 8 Sala de Auquénidos. Archivo Manuel Piqueras Cotoí	59
Ilustración 9 Sala de información Archivo Manuel Piqueras Cotoí.....	60
Ilustración 10: Asistentes a la gala en honor de los reyes en el Salón Pizarro del Pabellón del Perú (fot. Sáñez del Pando. Archivo Sáñez Apellániz).	62
Ilustración 11: Sala de Arqueología Archivo Manuel Piqueras Cotoí.....	64
Ilustración 12 Sala de Fotografía Archivo Manuel Piqueras Cotoí.....	67
Ilustración 13 Retrato de la Reina del Carnaval de 1927. Variedades 20 de febrero de 1927	69
Ilustración 14 Retrato de Isabel Arris. Variedades 7 de noviembre de 1923	70
Ilustración 15 Danza Oriental Mundial 21 de diciembre de 1923.....	71

Ilustración 16 Fotografías artísticas de Martín Chambi. Variedades 14 de febrero de 1920	74
Ilustración 17: Aspectos pintorescos de la vida del indio Variedades 15 de noviembre de 1924 (Chambi).....	76
Ilustración 18: Paisajes peruanos Variedades 28 de agosto de 1926 (Chambi)	77
Ilustración 19: Paisajes Pintorescos de Puno La Crónica 10 de agosto de 1926 (Chambi).....	78
Ilustración 20 La fotografía artística Variedades 18 de mayo de 1918 (Chambi)....	79
Ilustración 21 En la cordillera de los Andes La Crónica 29 de agosto de 1926 (Chambi).....	81
Ilustración 22: La Jura de Bandera en el Cuzco La Crónica 6 de julio de 1924 (Chambi).....	84
Ilustración 23 "El indio y su llama" Variedades 12 de agosto 1927 (Chambi)	85
Ilustración 24 El Perú pintoresco La Crónica 3 de agosto de 1924 (Chambi)	86
Ilustración 25 El actor Ochoa durante Ollanta La Crónica del 17 de agosto de 1924 (Chambi).....	88

VII Bibliografía

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación

Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima

Archivo Biblioteca del Congreso,

Archivo Piqueras Cotoquí, Museo de Arte de Lima

Archivo Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica del Perú

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores

FUENTES DOCUMENTALES

Perú

Mundial, Lima

Variedades, Lima

El Comercio, Lima

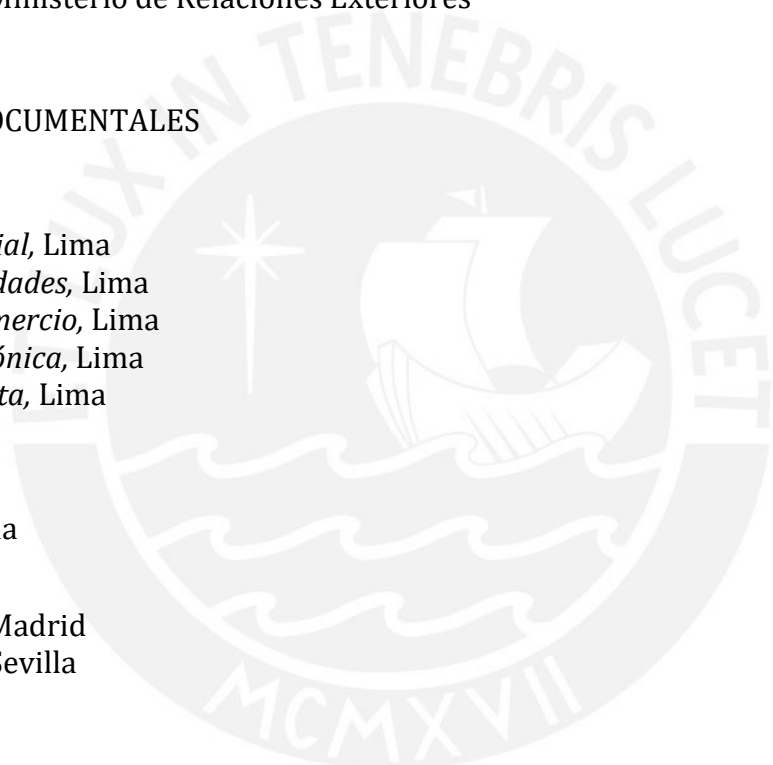
La Crónica, Lima

Amauta, Lima

España

ABC, Madrid

ABC, Sevilla



ANDERSON, BENEDICT

2016 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Tercera edición. London, New York: Verso.

ANDREWS, MALCOLM

1999 *Landscape and Western Art*. Oxford University Press.

ANTROBUS, PAULINE

1997 *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*. Ph.D. University of Essex. Consultado: el 18 de septiembre de 2018.

<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do;jsessionid=6D2E63E25CFCED1BA92F93A2E5E7DE77?uin=uk.bl.ethos.361029>

APPELBAUM, NANCY P., MACPHERSON, ANNE S. Y ROSEMBLATT, KARIN ALEJANDRA

2003 *Race and Nation in Modern Latin America*. Univ of North Carolina Press.

ARONSEMENA, MARIANO

1875 Lista de los objetos peruanos presentados en la exposición y que se devuelven al Perú

ASAMBLEA NACIONAL DEL PERU

1920 *Constitución para la República del Perú. Constitución del Perú*, el 18 de enero de 1920.

ASENSIO, RAÚL H.

2019 *Señores del pasado: Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

BARRELL, JOHN

1983 *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge University Press.

BASADRE, JORGE

2014 *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. vol. 14.18 vols. Primera edición. Lima: Titanium Editores.

BENAVIDES, O.R.

1931 Deuda a Rudolf Mosse Ibérica S.A.

BENEDICT, BURTON

- 1991 "International Exhibitions and National Identity". *Anthropology Today*, volumen 7, número 3, pp. 5–9.
- BENNETT, TONY
2013 *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- BOLETÍN DE RELACIONES EXTERIORES
1928 Obsequio de un retrato de Leguía. En *Boletín de Relaciones Exteriores*,
- CADENA, MARISOL DE LA.
2000 *Indigenous mestizos : the politics of race and culture in Cuzco, Perú, 1919-1991 / Marisol de la Cadena*. Duke University Press.
- CARRASCO, CONSTANTINO
1875 *Ollanta : drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano por Constantino Carrasco*. Lima: Impr. Liberal de El Correo del Perú
- CASTRO-KLARÉN, SARA
2003 "The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation". *Beyond imagined communities: Reading and writing the nation in nineteenth-century Latin America*. pp. 161–195.
- CHAMBERS, SARAH C.
2003 "Little Middle Ground: The Instability of a Mestizo Identity in the Andes, Eighteenth and Nineteenth Centuries". *Race and Nation in Modern Latin America*, pp. 32–55.
- CLARK, T. J.
1995 "The Conditions of Artistic Creation, 1974". *Art History and Its Methods*. , 1st Edition London: Phaidon Press, pp. 245–253.
- CLARKE, GRAHAM
1997 *The Photograph*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- COMISIÓN ENCARGADA DE LA CONCURRENCIA DEL PERÚ
1927 *El Perú en la Exposición Ibero Americana de Sevilla*. Lima:
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA
1822 *Prohibiendo, la extracción de minerales y demás objetos que se encuentren en las Huacas*. el 2 de abril de 1822. Consultado: el 21 de noviembre de 2017.
<http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/LeyesXIX/1822129.pdf>

- 1921 *Conservación de los monumentos Incaicos*. Prohibición de la extracción, destrucción y explotación de los monumentos arqueológicos. *Decreto Supremo*, el 11 de junio de 1921.
- 1929a *Ley 6634*. Conservación de monumentos y reliquias nacionales. *Ley*, el 13 de junio de 1929.
- 1929b *Ley 6523*. Encargando al Patronato de Arqueología del Cuzco la conservación y vigilancia de los monumentos y obras de arte coloniales de ese departamento. el 2 de abril de 1929. Consultado: el 21 de noviembre de 2017.
<http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/06523.pdf>

COOMBES, ANNIE E.

- 2004 "Museums and the Formation of National and Cultural Identities". *Grasping the World: The Idea of the Museum*. 1a ed. Burlington: Ashgate Pub., pp. 278-297.

CORNEJO, MARIANO H. (MARIANO HARLAN), 1866-1942.

- 2001 "Pérou, la patrie nouvelle : conférence donnée a Lima le 22 septembre 1928".

CROW, J.

- 2018 "Photographic Encounters: Martín Chambi, Indigeneity and Chile-Peru Relations in the Early Twentieth Century". *Journal of Latin American Studies*,

DAGER ALVA, JOSEPH

- 2009 *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

D'ARGENIO, MARIA CHIARA

- 2017 "A Picturesque Modernity in 1920s Peru and Argentina: Ruins, Cuzco and Americanism in the Photographic Reportages of Variedades and Plus Ultra". *Journal of Latin American Cultural Studies*, volumen 26, número 2, pp. 221-251.

DE RIVERO, FRANCISCO

- 1851 *Relación de productos enviados a Londres*. Carta del 8 de abril.

DI FRANCO, CARLA

- 2016 *Un palacio para el presidente : el Salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Consultado: el 15 de julio de 2018.
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//handle/123456789/7213>

DURRER, V., MILLER, T. (ED) Y O'BRIEN, D.

2018 "Towards global cultural policy studies". *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy*. 1a ed. Routledge as part of the Taylor and Francis group (Routledge International Handbooks) New York pp. 1–16. Consultado: el 12 de febrero de 2020.
<https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/41121/>

EARLE, REBECCA

2002 "'Padres de la Patria' and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America". *Journal of Latin American Studies*, volumen 34, número 4, pp. 775–805.

2005 "Sobre Heroes y Tumbas: National symbols in nineteenth-century Spanish America". *HAHR-HISPANIC AMERICAN HISTORICAL REVIEW*, volumen 85, número 3, pp. 375–416.

2007 *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810–1930*. Duke University Press.

ESCOBAR, HECTOR OMAR

2018 *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. Lima: PUCP. Consultado: el 13 de abril de 2019.
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//handle/123456789/12910>

EURAQUE, DARÍO A

2002 "Antropólogos, arqueólogos, imperialismo y la mayanización de Honduras: 1890-1940". *Revista de Historia*, volumen 45, pp. 73–103.

EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA

1930 *Libro de oro ibero americano*. Sevilla: Unión Ibero-Americana.

FINDLING, JOHN E. Y PELLE, KIMBERLY D.

2015 *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. McFarland, Incorporated, Publishers.

FLORES GALINDO, ALBERTO

1976 *Arequipa y el sur andino*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. Consultado: el 27 de abril de 2021.
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166011>

GARAY, ANDRÉS

2003 "De Flandes a Cuzco ¿la reivindicación del retrato artístico fotográfico?" *Revista de Comunicación*. Lima, volumen 2, pp. 68-70.

2006 *Martín Chambi, por sí mismo*. Universidad de Piura, Facultad de Comunicación.

2021 "Estudio de la práctica fotográfica en Cusco en el período de 1897 a 1920". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (22) pp. 75–95.

GARRETT, GARY RICHARD

1973 *The Oncenio of Augusto B. Leguía: Middle Sector Government and Leadership in Peru, 1919-1930*. Tesis de doctorado. Albuquerque: University of New Mexico.

GETTY RESEARCH INSTITUTE

1900 *Guide illustré du Bon Marché : l'Exposition et Paris au vingtième siècle*. Primera edición. Paris: [Paris] : P. Brodard. Consultado: el 15 de abril de 2019.
<http://archive.org/details/guideillustrdu00aubo>

GÓMEZ, LUIS ÁNGEL SÁNCHEZ

2006 "Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878 (1)/Science, Exoticism and Colonialism at the Paris Exposition Universelle of 1878". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, volumen 28, pp. 191–212.

GRACIANI, AMPARO

2010 *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. . Edición: 1Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.

2013 "Presencia, valores, visiones y representaciones del hispanismo latinoamericano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929". *Iberoamericana*, pp. 133–146.

GRAÑA, FRANCISCO

1926a *Exposicion de sevilla eleccion de arquitecto y destino final del edificio*. Carta del 26 de octubre de 1926.

1926b *Exposicion de sevilla informacion de los avances*. Carta del 25 de noviembre de 1926.

1926c *Exposicion de sevilla informe de preparativos*. Carta del 17 de noviembre de 1926.

1926d *Exposicion de sevilla informe de preparativos arqueología*. Carta del 14 de noviembre de 1926

1927a *Exposicion de sevilla informe de conversaciones sobre pago*. Carta del 17 de Febrero de 1927.

1927b Carta del 1927.

1927c *Exposicion de sevilla informe sobre viaje de Piqueras*. Carta del 25 de julio de 1927.

1927d *Exposicion de sevilla. Informe propuesta de programa*. Carta del 16 de noviembre de 1927.

- 1929a *Exposicion de sevilla. Inauguración.* Carta del 16 de abril de 1929.
 1929b *Organización de la exposición.* Carta del 8 de agosto de 1929.
 1929c *Exposicion de sevilla Informa sobre gastos.* Carta del 17 de junio de 1929.
 1930a *Informe sobre la exposición.* Carta del 3 de setiembre de 1930.
 1930b *Organización de la exposición.* Carta del 30 de setiembre de 1930.

GREAT EXHIBITION

- 1851a *A Guide to the Great Exhibition : Containing a Description of Every Principal Object of Interest : With a Plan, Pointing out the Easiest and Most Systematic Way of Examining the Contents of the Crystal Palace.* London : George Routledge and Co. Consultado: el 16 de noviembre de 2019.
<http://archive.org/details/guidetogreatexhi00grea>

GREAT EXHIBITION, ENGLAND)

- 1851b *Official Descriptive and Illustrated Catalogue.* London, Spicer Brothers.Consultado: el 16 de noviembre de 2019.
<http://archive.org/details/officialdescrip2grea>

GREENHALGH, PAUL

- 1988 *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939.* Manchester University Press.

GUTIÉRREZ, RAMÓN

- 1997 "Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX". *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica : siglos XIX y XX.* Cátedra, pp. 345-426.

HAMANN, JOHANNA.

- 2015 *Leguía, el Centenario y sus monumentos : Lima: 1919-1930.* Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

HARVEY, PENELOPE

- 2013 *Hybrids of Modernity: Anthropology, the Nation State and the Universal Exhibition.* Routledge.

HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RANGER (EDS.)

- 1984 *The Invention of Tradition.* . Reissue editionCambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press.

HUAYHUACA, JOSÉ CARLOS

- 2014 *Martin Chambi, photographe : Cuzco 1920-1950.* en *Martin Chambi, photographe : Cuzco 1920-1950*, Institut français d'études andines (Travaux de l'IFEA)LimaConsultado: el 17 de marzo de 2021.
<http://books.openedition.org/ifea/1932>
- INGRAM, J.
S.
- 1876 *The Centennial Exposition : Described and Illustrated : Being a Concise and Graphic Description of This Grand Enterprise Commemorative of the First Centennary of American Independence.* Philadelphia : Hubbard Bros.Consultado: el 17 de noviembre de 2019.
<http://archive.org/details/centennialexposi00ingr>
- IRUROZQUI, MARTA
- 1994 "El Perú de Leguía. Derroteros y extravíos historiográficos".
Repositorio de la Universidad del Pacífico - UP, pp. 85-101.
- KARNO, HOWARD LAURENCE
- 1970 *Augusto B. Leguía: The Oligarchy and Modernization of Peru, 1870-1930.* Los Angeles, Calif.: University of California.
- LA CRÓNICA
- 1920 "La Exposición Internacional de Industria". *La Crónica*. Lima, Perú, el 23 de octubre de 1920, pp. 12.
- 1923 "En el Museo Bolivariano. Inauguración de la sala Zepita". *La Crónica*. Lima, Perú, el 26 de agosto de 1923, pp. 3.
- 1927 "La brillante actuación de ayer en la Escuela de Bellas Artes". *La Crónica*. Lima, Perú, el 24 de enero de 1927, pp. 6.
- LEGUÍA, AUGUSTO B.
- 193d. C. *Yo tirano, yo ladrón (Memorias del Presidente Leguía)*. Lima: Mensaje a la nación ante el Congreso el 4 de julio. Mensajes Presidenciales
- 1919 http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_28_julio_1927
- 1922 "En la escuela de Bellas Artes". *La Crónica*. Lima, el 22 de enero de 1922, pp. 7.
- 1926a "Al clausurar el año de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes 24 de enero". *Discursos y mensajes del presidente Leguía. III.* vol. III.III vols. 1a ed.Lima: Garcilaso, pp. 125-126.
- 1926b *Mensaje a la nación ante el Congreso el 28 de julio de 1926.* Mensajes Presidenciales.
http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_28_julio_1926

- 1927 "En la inauguración del Museo Arqueológico del Perú. 13/12/24".
Leguía : colección de discursos, pronunciados por el Presidente de la República, señor don Augusto B. Leguía, sobre la realización de su programa de gobierno, en orden a la política vial y ferroviaria, a las industrias agrícolas y mineras, a las obras públicas y a la asistencia social. 26/05/22. 1a ed.Lima: Cahuide,
- 1929 *Mensaje a la nación ante el Congreso el 28 de julio de 1929.* Mensajes Presidenciales.
http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_28_julio_1929

LEGUÍA, EDUARDO

- 1929a *Exposicion de sevilla. Semana del Perú.* Carta del 22 de enero de 1929.
- 1929b *Instrucciones a Felipe Sassone.* Carta del 6 de abril de 1929.
- 1929c *Exposicion de sevilla. Pedido de dinero para Sassone.* Carta del 7 de agosto de 1929.

LEMUS, ENCARNACION

- 1987 *La Exposicion iberoamericana a traves de la prensa: (1923-1929).* Mercasevilla.

LEVINE, ROBERT M.

- 1989 *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents.* Duke University Press.

LOPES, MARIA MARGARET Y PODGORNÝ, IRINA

- 2000 "The Shaping of Latin American Museums of Natural History, 1850-1990". *Osiris*, volumen 15, pp. 108-118.

LOPEZ, ANDRÉS

- 1913 *Exposicion Hispano Americana.* Carta del 11 de febrero.

LOPEZ, ENCARNACION LEMUS

- 1987 *La exposición Ibero-Americana a través de la prensa : 1923-1929.* E.M. Mercasevilla.

LOUREIRO, ANGEL G.

- 2003 "Spanish Nationalism and the Ghost of Empire". *Journal of Spanish Cultural Studies*, volumen 4, número 1, pp. 65-76.

LUCA, MARIA PIA SIRVENT DE

- 2012 *Angélica Palma: su vida y su obra (1878-1935)*.
<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>. Universidad Complutense de Madrid. Consultado: el 27 de abril de 2021.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=128571>
- MACDONALD, SHARON
 1998 "Exhibitions of Power and Powers of Exhibitions: an Introduction to the Politics of Display". *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. New York: Routledge, pp. 1–24.
- MAINARDI,
 P.
 1990 *Art and Politics of the Second Empire: Universal Expositions of 1855 and 1867*. New edition. New Haven: Yale University Press.
- MAJLUF, NATALIA.
 1999 *Elena Izcue : el arte precolombino en la vida moderna / Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden*. Lima: Fundación Telefónica.
- MAJLUF, NATALIA
 2000 "Photographers in Andean visual culture". *History of Photography*, volumen 24, número 2, pp. 91–100.
 2005 ""De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1780-1900"". *Los incas, reyes del Perú*. pp. 253–319.
 2015 "Martín Chambi, fotografía e indigenismo". En MAJLUF, Natalia y Edward RANNEY (editores). *CHAMBI*. Lima: MALI, Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 275–294.
- MAJLUF, NATALIA Y WUFFARDEN, LUIS EDUARDO
 1998 *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Museo de Arte de Lima.
- MALUENDA, RÁFAEL
 1929 "Reportaje al presidente señor Leguía". En *El Comercio*. Lima, el 15 de febrero, Matutina edición, pp. 4.
- MARIEN, MARY WARNER
 2010 *Photography: A Cultural History*. Tercera edición: Laurence King.
- MARÍN, ORLANDO
 2006 "Construyendo" alteridades": La imagen de Latinoamérica en las exposiciones". *Montalban/39*, pp. 57.

- MARTINET, J.-H. AUTEUR DU TEXTE
 1880 "El Perú en la Exposición universal de Paris, de 1878". *Anales de La Escuela de Construcciones Civiles y de Minas*. Consultado: el 18 de noviembre de 2019.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3171214>
- MARTÍNEZ RIAZA, ASCENSIÓN
 2006 "A pesar del gobierno": *españoles en el Perú, 1879-1939*. Editorial CSIC - CSIC Press.
- MINISTERIO DE FOMENTO
 1926 *Exposición Internacional del Centenario de Bolivia*. Lima: Ministerio de Fomento.
- MITCHELL, TIMOTHY
 1989 "The World as Exhibition". *Comparative Studies in Society and History*, volumen 31, número 2, pp. 217-236.
- MORTON, PATRICIA A.
 2003 *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. MIT Press.
- MUÑOZ, MANCHEGO
 1928 "Discurso de Muñoz Manchego". *Discursos pronunciados por el Señor Don Augusto B. Leguía, Presidente de la Republica y Doctor C. Manchego Muñoz, Ministro de Fomento, al hacer entrega de los albums que el cuerpo directivo de este ministerio preparó como homenaje a la labor ejecutada en los nueve años de la patria nueva, de 1919 a 1928*. pp. 15-31.
- NORAMBUENA, CARMEN
 2002 "Imagen de América Latina en la Exposición Universal de París de 1889". *Dimensión histórica de Chile*, volumen nº17-18, pp. 87-121.
- ORTEMBERG, PABLO
 2016 "Los Centenarios de 1921 y 1924, desde Lima hacia el mundo: ciudad capital, experiencias compartidas y política regional". *La Independencia Peruana Como Representacion., Historiografía, Conmemoracion y Escultura Publica*. 1a ed. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 398. Consultado: el 6 de febrero de 2020.
https://www.academia.edu/27227038/Los_Centenarios_de_1921_y_1924_desde_Lima_hacia_el_mundo_ciudad_capital_experiencias_compartidas_y_pol%C3%ADtica_regional

PAQUETTE, JONATHAN Y BEAUREGARD, DEVIN

- 2018 "Cultural policy in political science research". *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy*. 1a ed. Routledge as part of the Taylor and Francis group (Routledge International Handbooks) New York pp. 1–16. Consultado: el 12 de febrero de 2020.
<https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/41121/>

PENHALL, MICHELE

- 1997 *Rethinking Martín Chambi*. Ph.D. New Mexico: University of New Mexico.
https://digitalrepository.unm.edu/arth_etds/54
- 2001 "El Pictoralismo en los Andes". MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN (editores). *La recuperación de la memoria : el primer siglo de la fotografía : Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica, pp. 156–161.

PERALTA, V

- 2001 "Un científico en la política peruana. Mariano H. Cornejo, la república aristocrática y la patria nueva. (U. Complutense, Ed.)". *Revista Complutense de Historia de América*, volumen 27, pp. 162–189.

PIKE, FREDRICK B.

- 1967 *The Modern History of Peru*. London: Weinfeld & Nicolson.
- 1977 *The United States and the Andean Republics : Peru, Bolivia and Ecuador*. Harvard University Press.

PLANAS SILVA, PEDRO

- 1994 *La República Autocrática*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

POOLE, DEBORAH.

- 1997 *Vision, race, and modernity : a visual economy of the Andean image world* / Deborah A. Poole. Princeton University Press.

PRATT, MARY LOUISE

- 2007 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.

RADA GAMIO, PEDRO JOSÉ

- 1929 *Telegrama a Angélica Palma de Rada*. Telegrama del 26 de julio de 1929.

RADIO ONDA AZUL

- 2020 "Puno: Cerco perimétrico del templo San Pedro en Nuñoa colapsó tras precipitaciones pluviales". *Radio Onda Azul*. Puno, 5 de marzo
Consultado: el 5 de marzo de 2021.
<https://radioondaazul.com/puno-cerco-perimetrico-del-templo-san-pedro-en-nunoa-colapso-tras-precipitaciones-pluviales/>
- RAMA, CARLOS M.
- 1981 "Las relaciones culturales diplomáticas entre España y América Latina en el siglo xix". *Revista de Estudios Internacionales*, (2)
Consultado: el 7 de noviembre de 2020.
<http://www.cepc.gob.es/Publicaciones/revistas/fondo-historico?IDR=14&IDN=1205&IDA=35018>
- RAMÓN, GABRIEL
- 2014 *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- RAMOS CERNA, HORACIO
- 2014 *Destrucción y reinención de la plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica. Consultado: el 21 de noviembre de 2017.
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//handle/123456789/5551>
- RANNEY, EDWARD
- 1993 "The Legacy of Martín Chambi". *Martin Chambi*. Smithsonian, pp. 9–12.
- 2000 "New light on the Cusco School". *History of Photography*, volumen 24, número 2, pp. 113–120.
- RENGIFO, DAVID
- 2018 "La Patria Nueva y el reeestreno de la ópera Ollanta: Lima 1920". *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. UNC Press Books,
- RÍOS, CARLOS
- 1924 "Aspectos pintorescos de la vida del indio II". *Variedades*. Lima, año XX, número 872, pp. 2878-2881.
- RODRÍGUEZ, EDUARDO
- 1981 *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929 a través de la prensa local: su génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

- 1994 *Historia de La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- SALAI VILA, NURIA
- 1990 "De Inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX". *Allpanchis*, volumen 35, pp. 599–633.
- SANDERS, KAREN
- 1997 *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- SANZ, TORIBIO
- 1900 *Oficios del Comisión General del Perú en la Exposición Universal de París de 1900 dirigidos al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Carta del 25 de agosto de 1900.
- SASSONE, FELIPE
- 1929 "Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano". *ABC*. Madrid, el 16 de junio de 1929, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/06/16/004.html>
- SCHARF, AARON
- 1974 *Art and Photography*. Londres: Penguin.
- SCHUSTER, SVEN
- 2015 "'The Pursuit of Human Perfection': Brazil at the Vienna Universal Exhibition of 1873". *"La búsqueda de la perfección humana": Brasil en la Exposición Universal de Viena de 1873.*, (55) pp. 45–71.
- SMITH, ANTHONY D.
- 1991 *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Wiley.
- SOUTO, ANA
- 2007 *La Exposición Iberoamericana en contexto*. Nottingham: University of Nottingham.
- TELLO, JULIO CÉSAR Y XESSPE, M. TORIBIO MEJIA
- 1967 *Historia de los museos nacionales del Perú, 1822 1916*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Marcos.
- TENORIO TRILLO, MAURICIO

- 2003 "Essaying the History of National Images". En THURNER Mark y Andres Guerrero (editores). *After Spanish rule : postcolonial predicaments of the Americas*. Durham: Duke University Press, pp. 58-86.
- THORP, ROSEMARY.
2013 *Perú 1890-1977 : crecimiento y políticas en una economía abierta*. Lima: Universidad del Pacífico.
- THURNER, MARK.
1997 *From two republics to one divided : contradictions of postcolonial nationmaking in Andean Peru*. Durham: Duke University Press.
- THURNER, MARK
2003 "Peruvian Genealogies of History and Nation". En THURNER Mark y Andres Guerrero (editores). *After Spanish rule : postcolonial predicaments of the Americas*. Durham: Duke University Press, pp. 141-175.
- VARIEDADES
1922a "Museos de Lima: El Arqueológico nacional". *Varietades*. Lima, año XVIII, número 727, pp. 272-275.
1922b "Museos de Lima: La sección de la colonia del museo nacional". *Varietades* . Lima, año XVIII, número 729, pp. 409.
1922c "Museos de Lima: El Bolivariano de la Magdalena". *Varietades* . Lima, año XVIII, número 726.
- VILLEGAS, FERNANDO
2014 *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Consultado: el 15 de julio de 2018.
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index//handle/123456789/33252>
2015 "Recreando imaginarios: Del general San Martin a Augusto B. Leguía", *Illapa*, N°12, pp.58-67, 2015". *Illapa*, volumen N°12, pp. 58-67.
- VOLPE, LISA MARIE
2013 *On Display: American Photography at Three Nineteenth-Century World's Fairs*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Santa Barbara Universidad de California. Consultado: 20 de diciembre de 2019.
<https://www.proquest.com/openview/f32a6679d895f8200f3884c2cd01851d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

WUFFARDEN, LUIS EDUARDO

2003

Manuel Piqueras Cotelí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú. Museo de Arte de Lima.

