

## El museo como representación arquitectónica\*

The museum as architectural representation

Rodolfo Cortegana\*\*

Pontificia Universidad Católica del Perú

Recibido: 6 de junio de 2022

Aceptado: 28 de julio de 2022

---

### Resumen

La importancia que tiene la arquitectura como manifestación cultural desde su representación en la sociedad, ha sido para el museo una de sus herramientas más importantes. La historia de la arquitectura ha leído y amplificado desde su representación arquitectónica el simbolismo formal que poseen los edificios para museos, es así que en nuestro país el boom generado a partir de las corrientes neoliberales desde el Estado peruano a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, pudo colocar edificios que no estaban exentos a dichas valoraciones. Desde el nacimiento de la república, las ideas arquitectónicas que se trasladan desde Europa en el siglo XIX se instalan y colocan en nuestros museos, generando así una apropiación epidérmica que serviría como una herramienta para su valoración, adoptando el imaginario de los arqueólogos en la mayoría de los casos.

**Palabras clave:** museo, representación, arquitectura.

### Abstract

*The importance of architecture as a cultural manifestation in society has been for the museum one of its most important tools. The history of architecture has read and amplified from its architectural representation the formal symbolism that museum buildings possess, in our country the boom generated from the neoliberal currents from the Peruvian State at the end of the 20th century and the beginning of XXI, placed buildings that were not exempt from such valuations. Since the birth of the republic, architectural ideas brought from Europe in the 19th century have been installed and placed in our museums, thus generating an epidermal appropriation that would serve as a tool for valuation, adopting the imaginary of archaeologists in most the cases.*

**Keywords:** museum, representation, architecture.

---

\* **Antecedentes del documento.** El interés del autor por el museo se genera desde su tesis de grado “La casa como un objeto en un museo de arte moderno”, que obtuvo el premio a la mejor tesis sustentada en ese año. Este artículo constituye una parte de su tesis de maestría “Propuesta de adecuación arquitectónica y diseño museográfico del Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox”.

\*\* **Rodolfo Cortegana Morgan.** Arquitecto (Universidad Ricardo Palma) Maestría en Museología y gestión cultural (Universidad Ricardo Palma). Docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Pueblo Libre. Lima. Vista exterior. Foto E. Martuccelli, 2013.

**Todo el mundo de los objetos  
es y sigue siendo representación,  
y justamente por eso  
está eternamente condicionado por el sujeto,  
es decir, posee una idealidad trascendental.**

**Arthur Schopenhauer**

La historia arquitectónica de los museos ha estado siempre relacionada en cómo el ser humano, y las sociedades en las cuales se desenvuelve, interpretan su patrimonio, convirtiéndolo en una herramienta para la conciencia de su pasado, presente y futuro colectivo. Desde este punto de vista el museo como institución ha sufrido cambios en la medida en que la museología, la museografía y la arquitectura han interpretado el sentido de la época. Es así como surge el museo como gabinete de curiosidades –además de los primeros salones de arte– en los cuales los coleccionistas, en un afán por percibir todo su acervo, atiborran de cuadros y objetos las salas de gran altura. Luego de múltiples variaciones y vicisitudes se llega a nuestra época, en la cual los museos se conciben comprometidos con el devenir de su sociedad y sobre todo de su comunidad. Como reflejo de ese proceso histórico, el museo también ha sufrido muchos cambios como arquitectura edificada, respondiendo a manifestaciones de época que buscaban un ideal y que trataban de responder a circunstancias específicas, sin perder la especificidad de la institución, la cual, como Fernández afirma, es “una institución especialísima e insustituible” (Fernández, 2012, p.17). Es así que las colecciones, la arquitectura de museos y el diseño museográfico, siguen siendo las herramientas para la ciencia llamada museología.

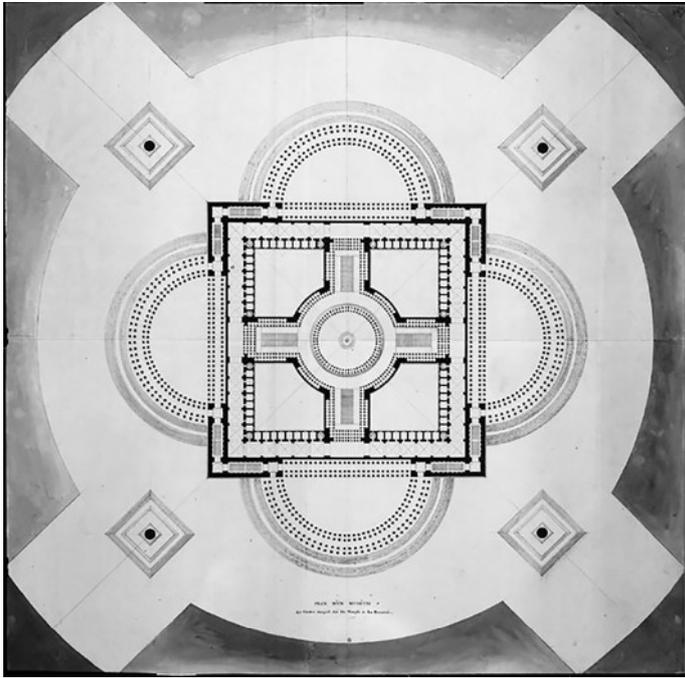
Desde las épocas en que el museo era concebido como almacén y templo de la memoria –en el cual el fetichismo del objeto aislado cargaba de valor a la mirada– la arquitectura de museos fue respondiendo paulatinamente con edificaciones que eran producto de la razón. La Ilustración fue definiendo las tipologías de planta nueva. En el siglo XVIII se crean en Europa museos que abren al público algunas de sus colecciones de arte. Un recuento histórico

lo prueba: en Londres el Museo Británico surge en 1759, casi en la misma época que la galería de los Uffizi en Florencia (1765), el Museo Pío Clementino en los Estados Pontificios (1771), el Museo Fridericianum en Kassel (1779) y, por último, el Museo del Louvre en París (1793), utilizando parte de ese palacio, en lo que, según investigadores como Falcón Meraz (2008), resulta el primer museo público.

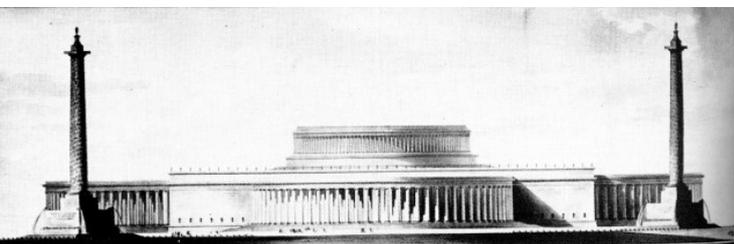
Entre 1770 y 1800, mientras los filólogos y anticuarios seguían discutiendo sobre la historia del Museo de Alejandría, los arquitectos franceses empezaron a establecer las bases para el diseño de un museo mediante concursos públicos. Distintas escuelas de arquitectura, como la *École des Beaux Arts* y la pragmática *École des Ponts et Chaussées*, presentaron diversos dibujos para un *museum*, nombre que todavía deja entrever los formalismos programáticos que sostenían ese término.

En 1774 ocurre un acontecimiento que permite el inicio de la reflexión de la tipología por parte de la *École des Beaux Arts*. Esta institución solicita el diseño de un *museum* para su Premio de emulación (Prix de l'émulation), exigiendo en 1778 un examen de admisión para presentar el diseño del mismo. Menos de un año después, la Academia solicita diseñar un museo para el Grand Prix de Roma, que sería el premio más importante para los jóvenes arquitectos franceses (Falcón Meraz, 2008).

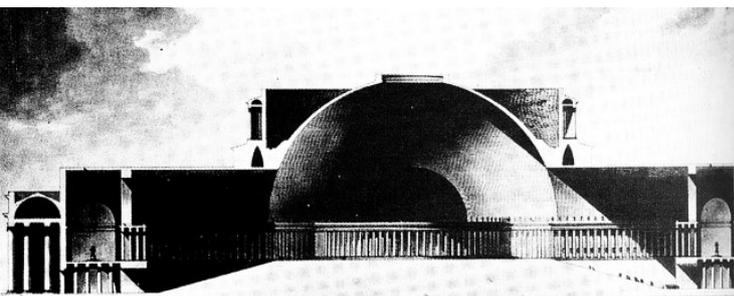
Pero quizás es mejor que se analice a quiénes se considera como arquitectos revolucionarios, por la explicación de sus ideas de valoración arquitectónica. En primer lugar, Étienne-Louis Boullée. Nacido en París en 1728, hijo de arquitecto que, ante el pedido de su padre, dejó sus estudios de pintura para dedicarse intensamente a la arquitectura. En 1762 ingresó a la Academia Real de Arquitectura de París, e inicia su carrera con algunos proyectos, de los cuales el único que adquirió fama fue el Hôtel de Brunoy, construido en 1772. Por otro lado, su proyecto de museo, dibujado en 1783, se constituye como el de características utópicas más célebres, resultando una



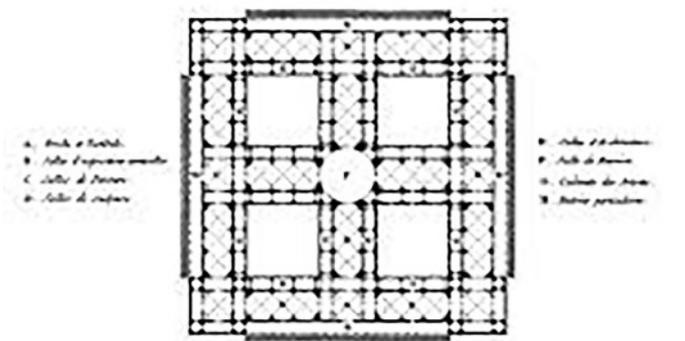
Museo. Étienne-Louis Boullée. 1783. Planta.



Museo. Étienne-Louis Boullée. Elevación.



Museo. Étienne-Louis Boullée. Corte.



Proyecto para museo. Jean Nicolas Louis Durand. 1802

Fuente de las 4 imágenes: [https://www.lesmandalas.net/images/stories/](https://www.lesmandalas.net/images/stories/esp_architecturemuseum)

contribución fundamental que influenciará en las futuras concepciones sobre esta tipología. Pero la arquitectura de Boullée fue principalmente una arquitectura sobre el papel, que estaba muy vinculada a su desarrollo profesional como crítico y pensador. Según Boullée:

Lo que hace que seccionemos volúmenes regulares en particular, es el hecho de que su regularidad y su simetría representan orden, y el orden es claridad (...) la simetría es placentera por su imagen de claridad y debido a que la mente siempre está buscando el entendimiento, fácilmente acepta y capta todo lo que es simétrico (Falcón Meraz, 2008, p. 42).

Es sintomático que sea en el período de la Ilustración cuando se reflexione sobre el museo a partir de la arquitectura. Boullée ya lo menciona y se asiste de ella para legitimar el estilo neoclásico como una respuesta desde la mente, adelantándose y otorgándole a la arquitectura un aspecto más interpretativo de la realidad.

Otro arquitecto francés, quizás la persona más influyente en el desarrollo proyectivo arquitectónico de museos del siglo XIX, es Jean Nicolas Louis Durand, nacido en 1770 en París y discípulo de Étienne-Louis Boullée. Durand supo, desde su práctica docente, sus publicaciones y su desarrollo profesional, analizar el trabajo realizado por los arquitectos de la época y, siguiendo los parámetros de sus maestros, propuso soluciones más sintéticas. Es interesante la arquitectura dibujada de Durand porque fue de gran impacto para lo que vendría luego. Él se distancia claramente de la tradición vitruviana, la doctrina de la imitación y el paradigma de la cabaña primitiva de Marc-Antoine Laugier. Inserta los principios de austeridad y conveniencia (*convenance et économie*), entendiendo el primero desde la solidez, salubridad y comodidad. Y dejando para el segundo los temas más disciplinares como la simetría, la regularidad y la simplicidad.

La relevancia de Durand se percibe en su mirada disciplinar de la arquitectura, confrontándola siempre con los aspectos ligados al confort que necesita el ser humano. Su persistencia en la búsqueda de la certe-

za de la expresión arquitectónica lo lleva a definir la idea completa de un edificio a través de tres dibujos: planta, sección y alzado (Falcón Meraz, 2008). En su proyecto para el *museo ideal* Durand haría uso de estos mismos principios, impulsando a muchos de los arquitectos decimonónicos, –y a no pocos de la primera mitad del siglo XX– a seguirlo.

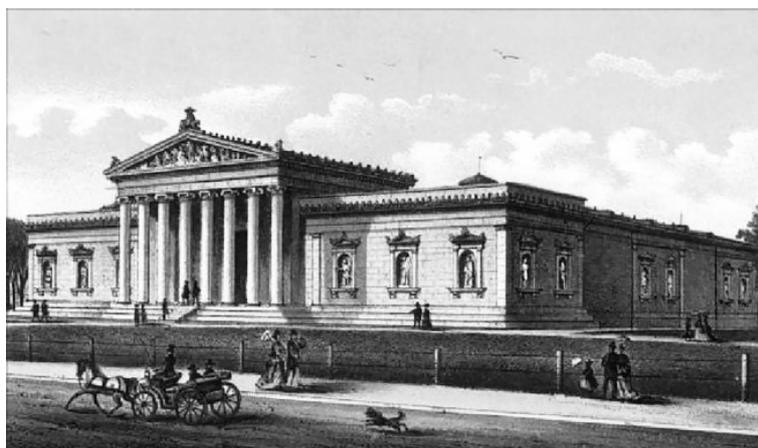
Pero quizás el museo paradigmático del siglo XIX haya sido el *Altes Museum*, construido por Karl Friedrich Schinkel en Berlín. Cuando en el año de 1825 el rey finalmente grabó y publicó el proyecto, este se planteó originalmente en la parte lateral del palacio real, con una vocación eminentemente pública, lo que se asemeja al proyecto original de construcción para el palacio del Louvre en 1793.

Schinkel utilizó la mitad del modelo de Durand para la planta, incluyendo la rotunda con cúpula y la columnata. Esta propuesta generó una nueva institución burguesa en relación al palacio real, pues la monarquía no estaba acostumbrada al contacto con el público, atribuyéndose para sí misma el goce personal del arte. Schinkel, de forma brillante, inauguró un edificio de doble función. Por una parte, permitir el acceso del público al arte y, por otra, crear un punto de observación donde la panorámica de la ciudad asumía una nueva coherencia y significado, relacionando la ciudad con el museo. Ya no se trataba entonces de un diseño hacia dentro, sino también hacia fuera (Falcón Meraz, 2008).

Durante la primera mitad del siglo XIX, además de los cambios que sufre la arquitectura museística, los museos se van especializando en articular sus colecciones y, por ende, aumentan sus tipologías y contenidos. Aparecen colecciones especializadas en arqueología, ciencias y arte, y la arquitectura empieza a responder a temas centrales en su diseño, como la iluminación natural a través de las ventanas laterales o los lucernarios cenitales, las cúpulas, los óculos o las linternas. Se podría decir que el siglo XIX termina con la construcción del Palacio de Cristal de Joseph Paxton, en el Hyde Park de Londres, que marca un



*Altes Museum. Berlin. 1823-1829. Arq. Karl Friedrich Schinkel.*  
Fuente: <httpswww.researchgate.netfigure>



*Glyptoteca. Munich. 1816-1834. Arq. Leo von Klenze.*  
Fuente: <httpswww.researchgate.netfigure>

ciclo desde Durand hasta Paxton, y que coloca las bases para la construcción en serie.

### Los museos en el Perú

Con respecto al ámbito local, el siglo XX se inicia con la traslación de las corrientes academicistas de finales de siglo XIX desde Europa. La ciudad de Lima inicia su transformación y se prepara para el centenario de la república con una serie de edificaciones instaladas bajo esos principios.

Cabe mencionar un importante edificio construido en la ciudad de Lima durante el primer cuarto del siglo XX, diseñado para albergar un museo. Esta construcción se desarrolla desde las iniciativas de investigadores que ven en este tipo de institución una manera de compartir sus descubrimientos con la sociedad, como expresión de la convivencia de sistemas estructurales producto de la moderniza-

ción en la arquitectura, con los ideales de una peruanidad anclada en imaginarios de la arquitectura del antiguo Perú. Se trata del museo arqueológico Víctor Larco Herrera, fundado en 1924 y diseñado por el arquitecto polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski, refundado como Museo de la Cultura Peruana por Luis Eduardo Valcárcel en el año de 1946. Edificio en el cual se combinó, de manera libre, una planta de simetría clásica con una estructura moderna aporticada, con espacios en doble altura. El gesto mayor fue la interpretación de una arquitectura Tiahuanaco-Inca en la composición y definición de la fachada y forma, así como los detalles en el tratamiento de la superficie. Formado en la *École des Beaux Arts* de París, Malachowski se remite a operar de manera común con el neoclasicismo europeo. Se inspira de manera mimética en algunos detalles de la arquitectura Tiahuanaco, como el friso de la portada del sol en la fachada, decisión que recuerda el uso mimético de Schinkel en las columnas jónicas para el *Altes Museum*.

No cabe duda de que el museo de arqueología iba a representar los ideales de la *Patria Nueva* bajo el liderazgo de Augusto B. Leguía, y que la nueva arquitectura y el museo como institución iban a tener una batalla entre los estilos a utilizarse como definición de la nación. Julio C. Tello buscaba afianzar sus planteamientos de Chavín como la matriz de la cultura, mientras que, por otro lado, Horacio Urteaga basaba sus pesquisas en torno a la unidad Tiahuanaco-Inca (Yllia, 2017).

Pero quien insertó el primer programa de la museología peruana fue Claude Sahut, al realizar el primer boceto para el museo Víctor Larco Herrera en 1921 (Yllia, 2017). De corte academicista, Sahut resuelve su fachada y su forma de inspiración Chavín luego de ver los objetos excavados y conocer las teorías de Julio C. Tello. Pero lo más relevante es la disposición de la planta conforme a los programas administrativos: dirección, vestíbulo y zona expositiva. Un planteamiento de forma simétrica desde su espacio exterior, flanqueado por dos obeliscos chavines,

una crujía central con dos laterales que avanzaban entre vanos hasta llegar a un espacio de planta cuadrada, al centro del edificio. Todo enchapado en piedra, disponiendo en el frontis dos grandes vanos de forma trapezoidal que enmarcaban el ingreso, sin dejar de mencionar las grandes ventanas laterales, elemento común en los edificios neoclásicos de la Escuela de *Beaux Arts*.

Se debe anotar que las decisiones arquitectónicas sobre las cuales se basaban estos edificios para museos estaban insertas en un tipo, o corriente de valoraciones arquitectónicas, a partir de las cuales un arquitecto determina sus premisas. Es así que esas valoraciones se van interpretando y modificando en relación a las corrientes de discusión local, como fue el tema del origen de la cultura peruana. Pero resulta evidente que, a inicios del siglo XX, se asumían los estilos que desde el siglo XIX se habían impuesto en el continente europeo y en Norteamérica como representantes del único valor que podía tener la arquitectura.

Por último sobre Tello, siempre tuvo desde sus experiencias en las universidades norteamericanas la idea de que la universidad fuera un entorno para la consolidación del museo. Él pretendía que la universidad se hiciera con el control técnico y administrativo del museo, para de esta manera revitalizarlo y convertirlo en un centro científico de primer nivel (Asensio, 2018. p. 89).

Es así que en 1919 funda un pequeño museo en la Universidad Mayor de San Marcos, donde deposita muchas de las piezas que obtuvo de sus excavaciones y del que fue director hasta su muerte. Pero sobre la presencia de la arqueología en relación a los museos del Perú, cabe resaltar como dice Asensio:

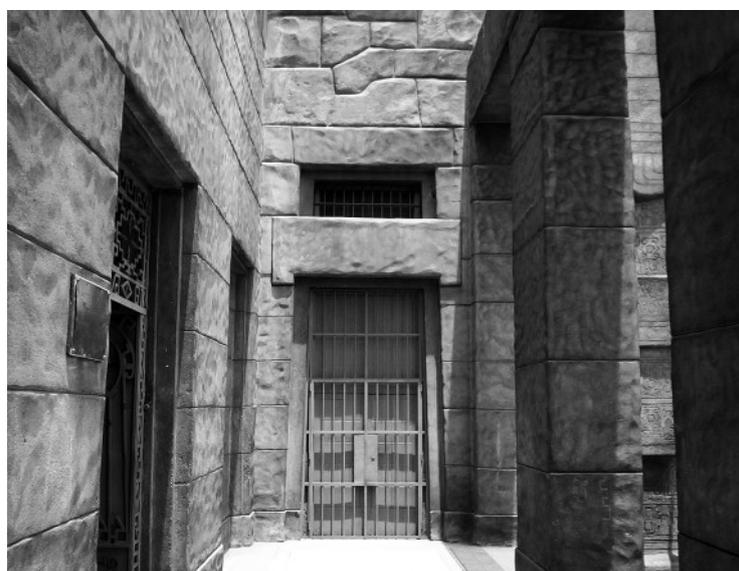
La arqueología es la argamasa fundamental que cementa el relato de la peruanidad. Es la ciencia encargada del estudio de la esencia y el alma ancestral de la nación. En virtud de ese papel, los arqueólogos peruanos son mucho más que científicos (Asensio, 2018. p. 14).

Desde la primera mitad del siglo XX se construye lo que Asensio denomina el



Museo Arqueológico. Maqueta. Claudio Sahut.  
Fuente Revista Mundial N° 80, Año II, Lima, 25 de Noviembre de 1921

Museo Arqueológico. Arq. Ricardo de Jaxa Malachowski.  
Actual Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.  
Fotos E. Martuccelli, 2003.



“pacto patrimonial” (Asensio, 2018, p. 14). Un conjunto de prácticas y discursos que configuran una manera particular de entender y poner en valor los restos materiales de las culturas prehispánicas. Esta condición genera una gran cantidad de iniciativas de todo tipo para la realización de museos arqueológicos a lo largo de todo este siglo. La zona norte se convierte en el lugar ideal para estas acciones, detonando al museo –desde el Estado en su mayoría– como la institución que puede transformar a la sociedad desde su nueva infraestructura.

Pero una de las mayores paradojas del pacto patrimonial en la primera mitad del siglo XX, según Asensio, era el tremendo contraste entre su potencia emocional y su debilidad institucional. Esta característica parece acompañarnos hasta nuestros

días. Los museos nacen en muchos casos como edificios que tienen que albergar colecciones que intempestivamente aparecen por la conjunción de sucesos inesperados. Uno de los casos más documentados, sin duda, fue el descubrimiento de la tumba del Señor de Sipán en Huaca Rajada, ubicada al norte del territorio peruano, el 17 de febrero de 1987 a raíz de un descubrimiento fortuito de la policía peruana contra unos huaqueros. Así, el arqueólogo Walter Alva se encuentra con el hallazgo más importante de su vida. Terminado un trabajo minucioso de excavación es descubierta la tumba del Señor de Sipán. Comparada con las famosas tumbas egipcias este hallazgo rápidamente tuvo la necesidad de una infraestructura que pudiera albergar y proteger tan importante patrimonio.

Luego de un sinnúmero de gestiones y quince años después del descubrimiento se logra inaugurar el museo, un edificio en la ciudad de Lambayeque y no en Huaca Rajada, que era donde se encontró la tumba. Un museo que representaba el pacto patrimonial al que se refiere Asensio cuando alude a la personalidad de Tello a inicios del siglo XX. En este caso el arqueólogo Walter Alva era el que representaba ese papel.

Un edificio que en sus aspectos arquitectónicos pretende emular a las pirámides prehispánicas que habitan en el territorio de la costa norte, pero que en su intención pierde toda proporción en relación a su escala. Insertada en un gran lote en medio de una trama urbana el edificio sólo se sostiene por la presencia simbólica de su forma. Se entiende la búsqueda de una identidad desde la arquitectura, pero luego de casi cien años de lo que significó el neoperuano, este edificio no ha logrado hacer de su representación una manifestación contemporánea. Solo se asiste de su simbolismo formal, siendo aquello lo que gobierna todas sus decisiones estructurales y espaciales.

El edificio plantea una realidad disociada y por ello irresponsable. A comienzos del siglo XXI la arquitectura ha encontrado la manera de asociar los antagonismos con planteamientos inteligentes en donde el visitante reconoce en las edificaciones para museos una contemporaneidad que le permite mostrar de la mejor manera el pasado que resguarda, así los edificios se plantean como contenidos en relación a la ciudad, a la colectividad y sus formas se generan como un diálogo con el medio ambiente, con el entorno, constituyéndose como reactivos frente al patrimonio que los rodea (Cortegana, 2004, p. 78).

En esta misma línea de simbolismo y con poca fortuna arquitectónica se ha erigido el museo de sitio del Sol y la Luna (Museo Huacas de Moche), cercano a la ciudad de Trujillo, una arquitectura que sostiene su representación en el imaginario de una pirámide trunca; o el museo de Sicán, en las inmediaciones de la ciudad de Ferreñafe, construido desde una simetría piramidal con un muro

cortina de cristal reflejante que claramente intenta hacer alusión a formas arquitectónicas del antiguo Perú.

Un museo de sitio a destacar, por poseer una integración más contemporánea a las ideas posmodernas de finales del siglo XX, es el de Túcume. Un edificio diseñado por el arquitecto Jorge Cosmópolis que intenta desde una reflexión y continuidad constructiva hacer del espacio central de la sala de exposición un lugar de memoria arquitectónica. Lamentablemente el museo ha sido trasladado en este siglo a un edificio anodino cerca del conjunto patrimonial.

También en este siglo el museo de sitio de Huaca Rajada, lugar en donde se encontró la tumba del Señor de Sipán, demuestra su incapacidad desde su representación arquitectónica para una reflexión contemporánea. Una estructura que imita de manera simbólica las antiguas construcciones que habitaron este territorio hace miles de años es el marco para albergar y contextualizar dicho hallazgo. En conjunto, formas arquitectónicas que se encuentran en el imaginario de los arqueólogos de turno y que, en este caso, están bajo la estela que dejó el museo Tumbas Reales de Sipán.

Cabe destacar que la arquitectura de museos arqueológicos ha tenido algunas muestras de miradas contemporáneas en relación a su representación e ideas arquitectónicas. Uno de ellos es el Museo de Cao, en el complejo arqueológico El Brujo, al norte de la ciudad de Trujillo, en el cual se intenta desde sus espacios y formas una continuidad en el interior del espacio del complejo museístico. Si bien es cierto que su arraigo al territorio no está del todo articulado, es un esfuerzo por desligarse de los aspectos simbólicos.

Un museo notable por su arquitectura es el Museo de sitio de Ancón, proyecto realizado por el arquitecto Guillermo Málaga, en el cual trabaja unas formas limpias y que se entrelazan generando ranuras de luz natural, otorgándole una textura muy particular al interior del espacio, además de utilizar el tema del color como un atributo del proyecto.



Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque. Inauguración 2002. Foto E. Martuccelli, 2012.



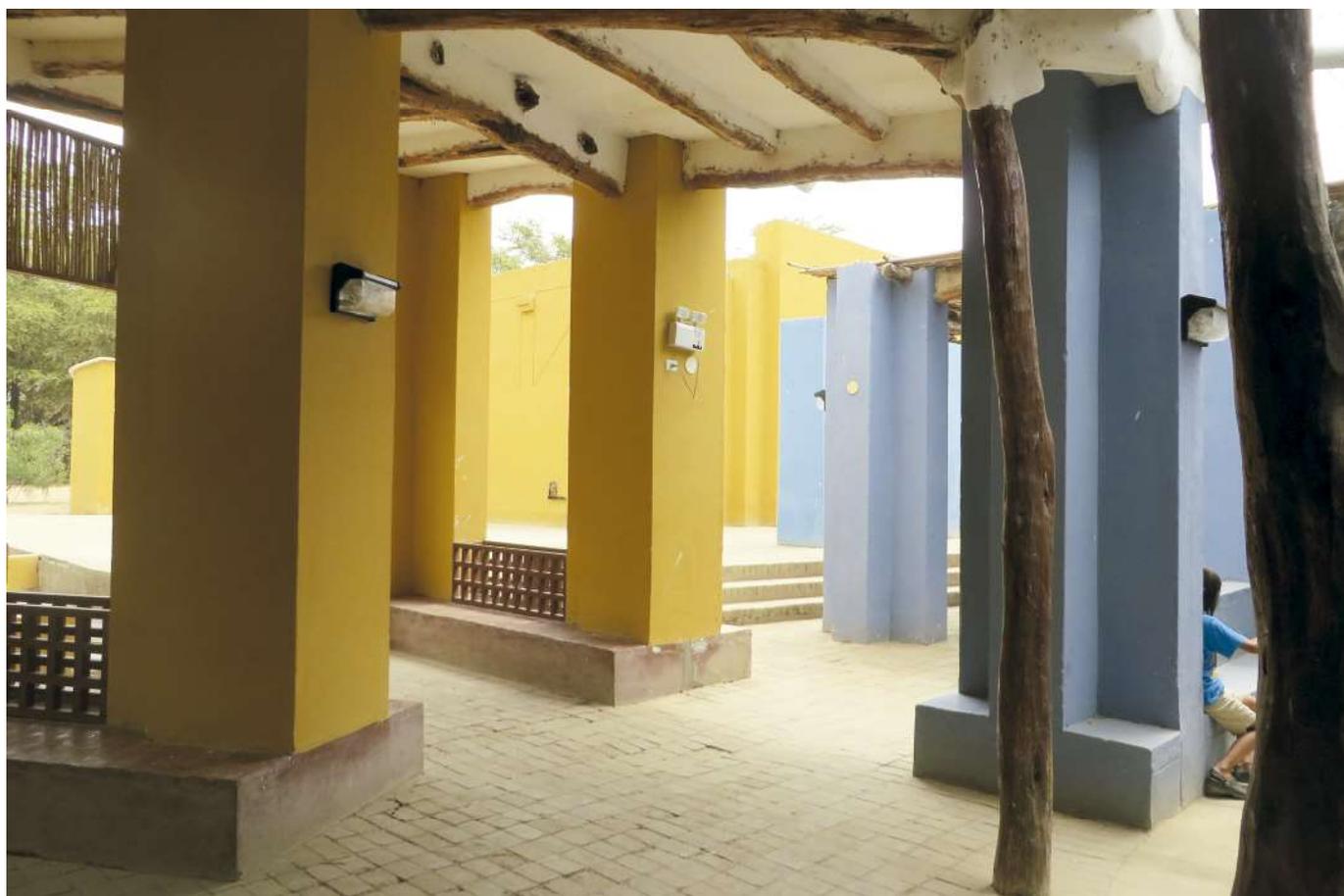
Museo Huacas de Moche. Zona arqueológica Huacas del Sol y de la Luna. Inauguración 2010. Región La Libertad. Foto E. Martuccelli. 2015



Museo de Sicán. Inauguración 2001. Ferreñafe. Región Lambayeque. Foto E. Martuccelli, 2012.



68 ■ Museo de sitio Huaca Rajada - Sipán. Inauguración 2009. Región Lambayeque. Foto E. Martuccelli, 2012.



Museo de sitio de Túcume y parador turístico. Inauguración 1992. Región Lambayeque. Fotos E. Martuccelli, 2014. ■ 69





Museo de Cao. Complejo arqueológico El Brujo. Inauguración 2009. Región La Libertad. Fotos E. Martuccelli, 2011 ■ 71



Por otro lado está el Museo de sitio de Pachacamac, que es un ejemplo en la necesidad de vincular el territorio, su preexistencia arquitectónica y paisajística, y su gestión institucional, desde una narrativa que incluye a los pobladores del entorno del santuario. Su arquitectura se aleja de las representaciones simbólicas de las huacas y aporta una relectura contemporánea desde una mirada disciplinar, arraigando en sus trazos y espacios una mirada de continuidad territorial y paisajística a la experiencia de la nueva infraestructura.

Por último está el gran esfuerzo que ha realizado el Estado peruano en el marco del bicentenario de la independencia con la construcción del Museo Nacional

(MUNA), ubicado en el propio santuario de Pachacamac. Una infraestructura que nace sin institución y equivocándose en su mirada al pensar que un edificio es un museo. Se esperaría que la calidad del edificio al tener la voluntad de ser un museo desde su arquitectura, logre la institucionalidad que necesita y así ser un aporte en la infraestructura de los museos de arqueología en el Perú.

Esta realidad lleva a reflexionar sobre la cita anterior de Asensio (2018) cuando a inicios del siglo XX se refería al pacto patrimonial, aquél que ante su potencial emocional evidenciaba una debilidad institucional. Cien años después pareciera que nuestra sociedad y sus autoridades padecen del mismo problema. ■



## Referencias bibliográficas

- Alberti, L. B. (2007). *De Re Aedificatoria*. Akal.
- Asensio, R. H. (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Cortegana, R. (2004). El museo como contenido o contenedor: Museo Tumbas Reales de Sipán. *Illapa Mana Tukukuq* (1), 77 - 80. <https://doi.org/10.31381/illapa.voi1.1167>
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin.
- Di Nucci, S. (2009). *Los nuevos museos: sus esplendores y miserias*. Ediciones FADU, Nobuko.
- Eco, U. & Pezzini, I. (2014). *El museo*. Casimiro.
- Evers, B. & Thoenes, C. (Eds.), (2003). *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Taschen.
- Falcón, J.M. (2008). *La expresión de una línea museística singular*. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I. (Tesis doctoral). <http://hdl.handle.net/2117/93875>
- Fernández, L.A. (2012). *Nueva museología*. Alianza Editorial.
- Flores-Zúñiga, F. (2018). *Haciendas y pueblos de Lima. Historia del Valle del Rímac. Hilos de adobe y de piedra*. (Tomo VI) Fondo editorial del Congreso del Perú; Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Freigang, C. Kremeier, K. (2003). *Francia* (Cap.). En Lamers, P (Ed.), *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Taschen.
- Hernández, F. (1994). *Manual de museología*. Editorial Síntesis.
- Hernández, F. (2010). *Los museos arqueológicos y su museografía*. Ediciones TREA.
- Kaufmann, E. (1980). *Tres arquitectos revolucionarios: Boullé, Ledoux y Lequeu*. Editorial Gustavo Gili.
- Ministerio de Cultura del Perú (2012). *Guía de Museos del Perú*.
- Poulot, D. (2005). *Museo y museología*. Abada editores.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Alianza Editorial.
- Yllia, M. E. (2017). Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924). *Illapa Mana Tukukuq* (8), 101 - 120. <https://doi.org/10.31381/illapa.voi8.1061>



Museo Nacional del Perú. Lima. Foto Elio Martuccelli, 2021.