



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

“Antigüedades Peruanas – Propuesta estética”

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención Historia del Arte

AUTOR

Sabrina Adela PIZARRO HONORATO

ASESOR

Martha Irene BARRIGA TELLO DE HOPKINS

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pizarro, S. (2021). *Antigüedades Peruanas – Propuesta estética*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Sabrina Adela Pizarro Honorato
DNI	Carné Extranjería 000289984
URL de ORCID	“ ____ ”
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Martha Barriga Tello
DNI	DNI 08239684
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-1748-0664
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.10.1. Expresiones artísticas en el Perú y Latinoamérica
Grupo de investigación	GI Literatura y Arte
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud 12.0621065 Longitud: 77.0365256
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Marzo 2011 – junio 2021
URL de disciplinas OCDE	Historia del arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los trece días del mes de setiembre de dos mil veintiuno, siendo las 16.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dra. Nanda Leonardini Herane (Presidenta-Informante), Dra. Martha Barriga Tello (Asesora), Mg. Patricia Victorio Cánovas (Informante) y Mg. Luis César Ramírez León (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada “**Antigüedades Peruanas – Propuesta estética**”, presentada por el señorita Sabrina Adela Pizarro Honorato Bachiller en Arte, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Muy Buena (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte a la bachiller **Sabrina Adela Pizarro Honorato**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 19.00 horas.



Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidenta-Informante
Profesora Principal D.E.



Dra. Martha Barriga Tello
Asesora
Profesora Emérita



Mg. Patricia Victorio Cánovas
Informante
Profesora Asociada D.E.



Mg. Luis César Ramírez León
Miembro
Profesor Asociado T.C.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi madre por su apoyo y paciencia, a mis amigos y compañeros por su apoyo y ánimos para concluir la presente investigación, así mismo a mis profesoras informantes la Doctora Nanda Leonardini y Magister Patricia Victorio por sus comentarios y sugerencias. Y en especial a la Doctora Martha Barriga Tello asesora de mi tesis, quien con su dirección, conocimientos y paciencia me orientó en todo momento que necesite de sus consejos.

ÍNDICE

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I HISTORIA DE UN PROYECTO: ANTIGÜEDADES PERUANAS DE 1851	14
1.1 Contexto histórico, político y cultural en el Perú a la publicación del libro Antigüedades Peruanas de 1851	14
1.2 Referencias y antecedentes a la publicación	27
1.3 Relevancia de la publicación de esta obra en el Perú, a mediados del siglo XIX	31
1.4 Coautoría de la obra - Relación y sociedad entre Mariano Eduardo de Rivero y Johann Jacob von Tschudi	38
1.5.1 Mariano Eduardo De Rivero y Ustáriz	41
1.5.2 Johann Jacob von Tshudi	48
CAPÍTULO II EDICIÓN DEL LIBRO ANTIGÜEDADES PERUANAS -1851	53
2.1 Descripción y características del libro	53
2.2 Características del Atlas de grabados de Antigüedades Peruanas -1851	54
2.3 Contenido de los capítulos del libro	56
2.4 Autoría de las imágenes	69
CAPÍTULO III ANÁLISIS ARTÍSTICO DE LOS GRABADOS DEL LIBRO ANTIGÜEDADES PERUANAS (1851)	76
3.1 Análisis formal estético de las láminas del Atlas de Antigüedades Peruanas de 1851	76
3.2 Análisis formal de siete láminas del Atlas de Antigüedades Peruanas -1851	99
3.2.1 Portadilla del libro de textos	99
3.2.2 Frontispicio del Atlas de láminas	109
3.3.3 Lámina VII	122
3.2.4 Lámina XXIV	127
3.2.5 Lámina LII	132
3.2.5.1 Análisis visual de la Lámina N° LII - Grabado A	133
3.2.5.2 Análisis visual de Lámina N° LII - Grabado B	135
3.2.6 Lámina LIII	138
3.2.6.1 Análisis visual de Lámina N° LIII – Grabado A	139
3.2.6.2 Análisis visual de Lámina N° LIII – Grabado B	145

3.2.7 Lámina LIV	149
BALANCE CRÍTICO	156
CONCLUSIONES	158
BIBLIOGRAFÍA	160
ÍNDICE DE FIGURAS	164
ANEXOS	179

RESUMEN

El tema de la presente investigación es la obra *Antigüedades Peruanas* - 1851 de Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797- 1857) y Johann Jakob von Tschudi (1818 – 1867). Señalado como el primer libro de arqueología peruana, se intenta determinar las circunstancias históricas que explican la relevancia de su publicación en el ámbito nacional e internacional del siglo XIX y esclarecer su significado actual.

En este estudio se pretende demostrar a través de la observación de los grabados del Atlas que acompañan al texto, los fundamentos estéticos que sustentan la calidad plástico-formal de la obra y exponer a través del análisis de las imágenes, su relevancia como documento visual en la mirada respecto al Perú antiguo en la mitad del siglo XIX.

De la misma forma, esta investigación busca aportar a los estudios realizados sobre la obra y sus autores desde una perspectiva diferente, revalorando aspectos hasta ahora no considerados, sustentada en la hipótesis que los grabados del Atlas del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851, además del valor documental histórico poseen un significativo valor artístico.

Palabras clave: *Antigüedades Peruanas*, Mariano de Rivero y Ustáriz, Johann Jacob von Tschudi, Siglo XIX, Grabado, Perú Antiguo.

ABSTRACT

The subject of the present investigation is the work *Antigüedades Peruanas* - 1851 by Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797- 1857) and Johann Jakob von Tschudi (1818 - 1867), pointed out as the first book of Peruvian Archaeology, it is tried to determine the historical circumstances that explain the relevance of its publication in the national and international scope of the XIX century and clarify its current significance.

In this study we intend to demonstrate through the observation of the Atlas engravings that accompany this book, the aesthetic foundations that support the plastic-formal quality of the work and expose through the analysis of the images, its relevance as a visual document in the look regarding ancient Peru in the middle of the nineteenth century.

In the same way, this research seeks to contribute to the studies carried out on the work and its authors from a different perspective, revaluing aspects so far not considered, based on the hypothesis that the engravings present in the Atlas of the book *Antigüedades Peruanas* de 1851, in addition to the historical documentary value, have a significant artistic value.

Keywords: Peruvian Antiquities, Mariano de Rivero y Ustaríz, Johann Jacob von Tschudi, XIX Century, Engraving, Ancient Peru.

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XIX se publicó en Europa el libro *Antigüedades Peruanas* (1851) de los autores Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797- 1857) y Johann Jakob von Tschudi (1818 – 1867).

Para los estudiosos que han investigado el tema, esta obra representa la génesis de los estudios arqueológicos como disciplina en el Perú, habiendo sido declarada como el primer trabajo publicado referente a la arqueología peruana en el mundo por César Coloma Porcari, en su obra *Los inicios de la Arqueología en el Perú* de 1994. Este libro es igualmente un registro de gran valor documental por las imágenes que contienen sus grabados, las cuales, además de exponer la visión sobre el Perú antiguo en los inicios de la formación de la nacionalidad, destacan por su narrativa visual y calidad artística.

Del material revisado se puede afirmar que estos dos aspectos de la obra: el valor artístico y el documental de los grabados han pasado casi desapercibidos en las investigaciones. Los estudios realizados tratan, en su mayoría, sobre los contenidos del texto, los autores, su formación científica y sus publicaciones, pero el alcance testimonial y la calidad artística de las imágenes de los grabados no han sido considerados. Es así que este material se reproduce parcialmente o no es incluido en las investigaciones y re ediciones publicadas.

Son estas razones las que justifican la elección del tema que a continuación se desarrolla, considerando las imágenes de los grabados desde un contexto artístico, proponiendo una aproximación al significado de las mismas a través de sus referentes, De la misma manera, la presente investigación busca aportar a los estudios realizados sobre la obra y sus autores desde una perspectiva diferente, revalorando aspectos hasta ahora no considerados, sustentada en la hipótesis que los grabados presentes en el atlas del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851 además del valor documental histórico presentan un significativo valor artístico.

Es a través del análisis compositivo de los grabados, la lectura de las formas en relación a su significación como expresión externa de un determinado contenido y la interpretación del texto en relación con las imágenes contenidas en el álbum de láminas que se determinará las circunstancias históricas y estilísticas que explican la relevancia de esta publicación, contribuyendo de esta manera a completar los vacíos encontrados en su estudio, a través de una investigación realizada desde el punto de vista de la Historia del Arte, mediante el análisis formal y el método histórico crítico.

Para lograr los objetivos propuestos, en esta investigación se realizó un análisis visual general de los 59 grabados que contiene el *Atlas de láminas*, agrupándolas según los temas presentados. En esta selección en base a los temas, se profundiza en el análisis visual de algunas láminas que, en razón de sus características temáticas y plásticas, se consideran las más significativas. En este segundo análisis de siete láminas se incluye el grabado que se presenta en la portadilla del libro de texto.

Dentro de los límites de esta investigación, aunque la tesis se concentra en el análisis formal y valorativo de los grabados, se incluye información sobre las fuentes y el proceso de edición del libro que permiten comprender las razones de su selección y del modo en que fueron agrupados los motivos en las láminas.

La presente investigación de tipo histórico-artística-analítica se estructura en tres capítulos. El primero se inicia con historia de un proyecto: El libro *Antigüedades Peruanas*, en el que se lleva a cabo un análisis del contexto histórico, político, cultural y artístico vigente durante su publicación en el Perú y Europa. Continúa con la revisión de los referentes directos e indirectos en la concepción de esta obra, y la relevancia de la misma al momento de su publicación. Se especifica respecto al tema de la coautoría del libro, haciendo énfasis en la relación profesional establecida entre ambos autores. Finaliza el primer capítulo con una reseña bibliográfica de los creadores de la obra.

El segundo capítulo trata sobre la obra en sí, centrándose en sus características físicas y técnicas, la forma en que se estructura el libro y el Atlas de láminas, el contenido de

los capítulos, la problemática de autoría de las imágenes y la estrecha relación de estas imágenes con el texto, reconociendo que para comprender la totalidad de éstas se debe considerar la vinculación de ambas partes, porque son complementarias.

En el tercer capítulo, se presenta el análisis artístico formal de los grabados del Atlas. En ello, se aplica como metodología de base el proceso de los elementos del sistema-forma, planteado por el licenciado Oscar Morriña Rodríguez en su obra *Fundamentos de la Forma*; el análisis de la estructura interna de las composiciones en base al estudio de Charles Bouleau *en Tramas, La geometría secreta de los pintores* y, como referencia, el método formal de René Bergeren sobre el análisis de las imágenes, entre otros. Concluye este capítulo con un acercamiento a los contenidos conceptuales y valoración de los grabados. Acompañan a estos capítulos un anexo que contiene la transcripción de la descripción de los grabados realizada por De Rivero.

Para realizar el análisis artístico formal de las imágenes se ha recurrido en lo posible a fuentes primarias como la obra misma y el manuscrito del libro de texto de De Rivero. Las fuentes secundarias se consultaron en diversas bibliotecas como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Municipal de Arequipa, la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos, la Biblioteca de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, la Biblioteca del Instituto Francés de Estudios Andinos, del Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia y del Museo Histórico Municipal Guillermo Zagarra de Arequipa.

Entre los estudios dedicados al libro *Antigüedades Peruanas*, el de César Coloma Porcari, *Los inicios de la Arqueología en el Perú*, contiene la investigación más completa respecto de las obras del sabio Mariano de Rivero. Este libro tiene como objetivo, según su autor, revalorar por parte de los investigadores del trabajo de este precursor de la arqueología y notable peruano. Esta publicación incluye los contenidos de las diferentes ediciones del libro. Aporta valiosos datos en relación a las obras publicadas por De Rivero, así como un estudio sobre los sitios arqueológicos que

investigó. Además, en la primera parte, presenta la opinión de otros científicos contemporáneos al autor, sobre la labor realizada por este e incluye copia de los facsímiles de las diferentes versiones del libro.

Otra valiosa fuente consultada es el ensayo de Arturo Alcalde Mongrut publicado en el *Boletín Bibliográfico de Lima*, respecto a *El memorial de Ciencias Naturales, el primer diario científico en el Perú*; texto que expone la importancia de esta revista y su significado histórico, aportando datos relativos a la labor científica y al quehacer profesional de Mariano de Rivero.

En la obra *El Perú Antiguo y la investigación Arqueológica en el siglo XIX* de Federico Kauffman Doig (Lima 1960), se cita en versión detallada un fragmento de la obra *Fuentes Históricas del Perú* (Lima, 1955) de Raúl Porras Barrenechea. En ella, Kauffman se refiere a Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz como “pionero” por su aporte a la arqueología, por sus artículos con “aires científicos” del primer tercio del siglo XIX, y a la obra *Antigüedades Peruanas* como su obra cumbre.

Las obras de Rivero han quedado superadas hoy, se las consulta para conocer la evolución de la ciencia arqueológica peruanista en el paso inicial de su etapa moderna y para conocer las antiguas apreciaciones acerca del Perú pre-colombino. (Kauffman Doig, 1960, p. 60)

En *Fuentes Históricas del Perú* (Lima, 1955), en el capítulo III: La Arqueología Fuente Histórica, así como en el texto dedicado a la Arqueología en el siglo XIX, Porras escribe sobre Mariano de Rivero. Realiza una síntesis sobre su labor como “promotor novecentista del estudio de las antigüedades peruanas”, y resalta la importancia de la publicación del libro *Antigüedades Peruanas* como “hito de partida” para todas las investigaciones de este tipo en el siglo XIX.

Durante la primera etapa republicana la curiosidad arqueológica es tan sólo patrimonio de algunos viajeros, de los huaqueros o buscadores de tesoros, de algunos coleccionistas peruanos empíricos o de un peruano aireado en Europa por los primeros vientos de la antropología moderna, como Mariano Eduardo de Rivero el precursor de nuestra moderna ciencia arqueológica. (Porras Barrenechea, 1955, p. 59.)

Asimismo, en esta misma obra, en varios capítulos, se encuentran referencias a la labor de Johann Jakob von Tschudi en el Perú. Este autor es citado entre los

quechuistas alemanes del siglo XIX y, en el capítulo sobre los estudios arqueológicos en el Perú es señalado junto a Mariano de Rivero como pionero de la Antropología y se hace referencia sobre sus aportes en la obra *Antigüedades Peruanas*. (Porrás Barrenechea, 1963, p. 59)

Complementando la información recogida de los documentos del Archivo Arzobispal de la Catedral de Arequipa, el libro *Arequipeños ilustres* de Santiago Martínez (1862-1947) publicado en Arequipa es, entre las obras consultadas hasta el momento, una de las más completas por la detallada biografía de Mariano Eduardo de Rivero y un minucioso estudio sobre su genealogía familiar.

Diferente, pero no por esto menos valiosa, es la información recogida en el texto *Mariano Eduardo de Rivero en algunas de sus cartas al barón Alexander von Humboldt* de Monique Alaperrine-Bouyer, que permite, a través del análisis de esta correspondencia aproximarnos al pensamiento del autor y la misión científica desarrollada a su regreso a América.

Entre los textos consultados respecto de Johann Jakob von Tschudi, destacan las investigaciones realizadas por Peter Kaulike. Su publicación *Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi* consta de seis ensayos de varios autores que exponen diversos aspectos de la labor de Tschudi, como su diccionario trilingüe, de Pedro Ramírez; un estudio sobre los “Aymaraes del Cuzco”; y el ensayo *Tschudi y Barranca: las incidencias de un desbarranque*, de Rodolfo Cerrón-Palomino; y su labor como precursor de la ictiología marina en el Perú de Philippe Béarez. Es dentro de esta obra, en el ensayo *Visiones del pasado*, donde Kaulike desarrolla su biografía, una relación de sus publicaciones, sus viajes y la labor científica desarrollada por Tschudi en el Perú. Plantea, además, el tema de cómo se gestó el libro *Antigüedades Peruanas*, haciendo referencia al proceso de edición y exponiendo imágenes tomadas de los dibujos originales de los grabados.

El artículo “Johann Jakob von Tschudi Peruanista y Anticuario” publicado en el *Boletín de Lima* (vol. XX N°21- 199) de Rogger Ravines, es otra de las fuentes consultadas donde se encuentra una completa cronología biográfica del sabio suizo.

También en el *Boletín de Lima* (vol. XX N°21- 199), el artículo ‘*Johann Jacob von Tschudi* (1818 – 1889)’ de Estuardo Núñez, contribuye al tema con el análisis de los viajes de Tschudi realizados por el Perú, su aptitud lingüística y sus últimos trabajos.

Muy importante para comprender el proceso de cómo fue concebida y publicada de la obra es *Cartas de Johann Jakob von Tschudi a Mariano Eduardo de Rivero* (1847-1857) en *Revista Universitaria 1962-1963*, Arequipa (Perú), 50: 227–367 de Eduardo Ugarte y Ugarte. Los análisis de estas 29 cartas permiten, comprender el rol desempeñado por cada uno de los autores en la publicación del libro. La totalidad de esta correspondencia se encuentra actualmente en el Archivo Histórico de Arequipa. Así mismo, el análisis de las obras publicadas sobre el Perú de Johann Jakob von Tschudi permitirá entender sobre la autoría de las imágenes que contiene el libro *Antigüedades Peruanas*.

De las fuentes revisadas, se puede observar que la mayoría de investigaciones realizadas discurre sobre aspectos de la labor profesional desarrollada por los autores y resaltan sus aportes en el ámbito científico nacional en la primera mitad del siglo XIX. También, en otros textos, se hace referencia a la calidad de los grabados, que reconocen el esfuerzo desplegado en el desarrollo del Atlas de láminas y la importancia de esta obra al momento de su publicación¹. Raúl Porras Barrenechea escribe al respecto:

Pero, sobre todo, Rivero despertó la curiosidad arqueológica con la publicación que hizo, en unión de J.J.Tschudi del libro *Antigüedades peruanas* (Viena, 1851), que es hito de partida para todas las investigaciones de este género surgidas en el siglo XIX. Las *Antigüedades Peruanas* de Rivero y Tschudi incitaron entre los peruanos el interés por los restos arqueológicos y atrajeron con sus lujosas láminas de cerámica y monumentos la atención de los estudiosos extranjeros. (Porras Barrenechea, 1955, p.60).

¹ En el artículo *Las primeras instrucciones científicas francesas para el estudio del Perú prehispánico (siglo VII y XIX)* de Pascal Rivialle, publicado en el *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Tomo 29, N°1, 2000, dice: “la obra de Rivero y Tschudi fue un acontecimiento particularmente destacado en los medios eruditos versados en el estudio de los temas etnográficos”.

Pero en estas publicaciones se advierte poco interés respecto a la calidad artística de los grabados y del valor estético de las imágenes, aspectos que han sido escasamente considerados quizás por tratarse de estudios realizados desde otras perspectivas ajenas a la Historia del Arte.

CAPÍTULO I

HISTORIA DE UN PROYECTO: *ANTIGÜEDADES PERUANAS DE 1851*

Los antecedentes - Las Expediciones Científicas en el Perú del Siglo XIX
– Los artistas viajeros

1.1 Contexto histórico, político y cultural en el Perú a la publicación del libro *Antigüedades Peruanas de 1851*

La irrupción de la conquista española en el continente americano permitió en Europa la expansión de los conocimientos respecto a las civilizaciones autóctonas encontradas; fueron los mismos españoles quienes con sus relatos dieron cuenta sobre los reinos hallados en estas tierras. Los cronistas difundieron con sus escritos los relatos de los primeros conquistadores y testimonios sobre la antigüedad del Perú, “cronistas en el sentido de informadores de hechos que vieron y conocieron” (Ravines R, 1999, p. 7.); junto a estos testimonios, las novedades serán corroboradas por los informes de los funcionarios y el envío de objetos a la corte española.

Es así que fue escasa la información que llegó al resto de los países europeos respecto a estos nuevos territorios una vez afianzada la conquista y a consecuencia de la celosa protección que ejercía España sobre sus nuevos territorios (Bonavia, 1965, p. 9). Antes del siglo XIX no existió en Europa la libertad de viajar por el nuevo continente, razón por la cual sólo se dispuso durante largo tiempo de una documentación dispersa, indirecta, poco fiable, pero cuyo cuestionamiento llegó tardíamente. “En efecto, puede considerarse que hasta el siglo XVIII no había otras fuentes, aparte de estas crónicas para evocar el Perú de los incas, en consecuencia, fueron relativamente pocas las antigüedades que llegaron antes de la Independencia de las colonias españolas”. (Riviale, 1993, p. 30.)

Son escasas las representaciones del Perú prehispánico en los manuscritos e impresos anteriores al siglo XVIII, pues usualmente estos documentos no suelen ir acompañados de imágenes. Existen algunas excepciones en crónicas de Indias, manuscritas o publicadas, donde la función de las imágenes es ilustrativa; según el caso puede ser explicativo o decorativo. (Del Pino Díaz, 2009, p. 10).

Es así que en la búsqueda de antecedentes de las primeras imágenes de las culturas del Perú antiguo, se encuentra en 1572 la representación gráfica de la historia de los Incas, en cuatro “paños” encargados por el virrey Francisco de Toledo para enviar a Felipe II, junto al manuscrito *Historia General llamada Indica* elaborada por su cosmógrafo Pedro Sarmiento de Gamboa. Estos “paños” pintados por artistas indígenas muestran la línea dinástica de los Incas, pero con una forma de representación europea, aunque ante Polo de Ondegardo, que acompañó a Toledo, “indios de diferentes ayllos y varios conquistadores compañeros de Pizarro” testificaron sobre la fidelidad de los cuatro paños pintados con los retratos de los incas, sus mujeres y leyendas, que fue lo que el virrey Toledo envió a Felipe II como afirma la carta de marzo de 1572 enviada al rey (Mariaza, 1987, p. 12). Se considera que esta iconografía sirvió de modelo en 1615 para los grabados que ilustran la portada de la *Década V, en la Historia General de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano* de Antonio de Herrera. (Estabridis Cárdenas, 2002, p. 178.)



Figura N° 1. Antonio de Herrera (1549-1625) *Portada de la Década V, en la Historia General de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano 1615*. Grabado. Recuperado de Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC.

En un grabado del siglo XVIII, atribuido a Alonso de la Cueva, se vuelve a encontrar el tema de la dinastía Inca, pero con la inclusión de los reyes españoles; estas imágenes del grabado de los Reyes del Perú o parte de ellas serán tomadas como fuente de inspiración para obras posteriores² (Figura N° 2). Tal es el caso de Mariano Eduardo de Rivero en la composición que ilustra la carátula del Atlas del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851.

² Asimismo, un buen ejemplo de que sirvió también como inspiración para otros grabados de fechas posteriores se hace evidente en la estampa que se incluyó en el libro de Jorge Juan y Antonio de Ulloa *Viaje a la América meridional*, de 1748, realizada por José Palomino.

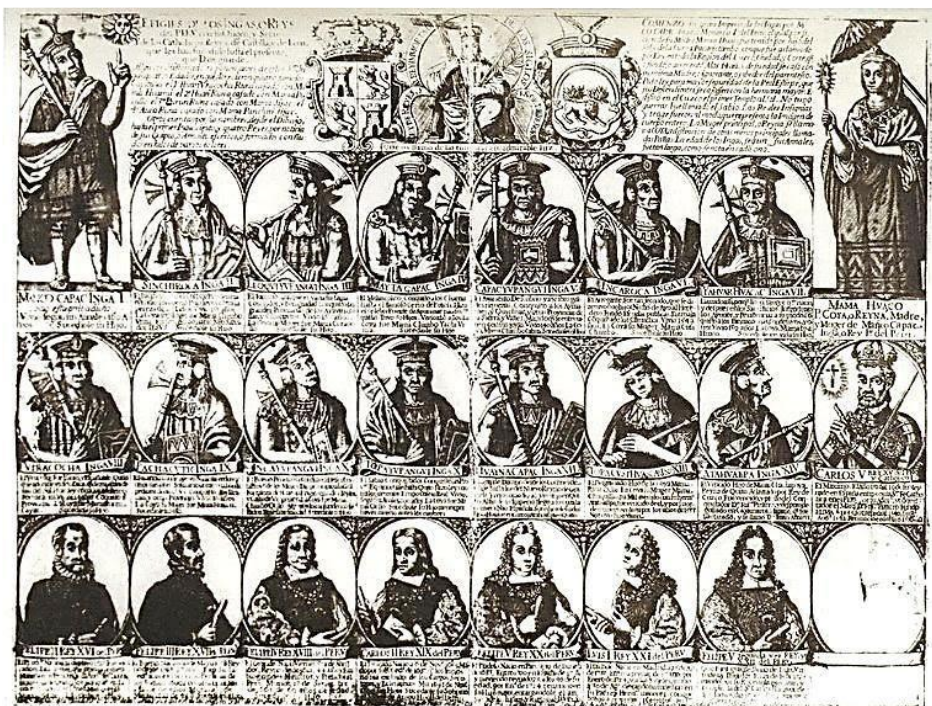


Figura N° 2. Miguel Adame (1699-1731) *Efigies de los incas o reyes del Perú 1724-1728*. Del grabado de Alonso de la Cueva Ponce de León (1684-1754). Recuperado Iconografía y mitos indígenas en el arte de Teresa Gisbert.

Es a inicios del siglo XVIII que la imagen deja de cumplir una función solamente ilustrativa en las publicaciones sobre el nuevo mundo y las culturas antiguas en América, para comenzar a documentar lo desarrollado en los textos. Al respecto Fermín del Pino Díaz afirma:

Efectivamente, hasta el inicio del siglo XVIII tal vez, las imágenes tenían una función meramente ilustrativa (explicativa o decorativa) según el caso; a partir de esa fecha, la imagen empezó a tener – y, sobre todo, a reclamar – otro estatuto que ofreciese incluso una función de documentación o certificación legitimante. El uso de uno o dos dibujantes expertos en las expediciones ilustradas fue en sí misma una revolución importante. (Del Pino Díaz, 2009, p. 10.)

Es así que existen algunos excepcionales documentos pre arqueológicos que dan cuenta de las antiguas culturas, como la obra *Journal des observations physiques, mathematiques et botaniques faites par l'ordre du Roi sur les côtes orientales de l'*

Amérique Meridionale...depuis l' année 1707 jusques en 1712 (2 vols. París, 1713), del padre Louis de Feuillée quien recorrió la costa del Perú entre 1709 y 1711. (Ravines, 1970, p. 8). Así como la obra *Relación del viaje desde el mar del sur a las costas de Chile y Perú realizados durante los años 1712, 1713 y 1714*, de Amadeo François Frezier, (Riviale, 2000, p. 30.)

Es importante mencionar que, además, en el siglo XVIII se desarrolló el interés de los estudiosos por recolectar objetos exóticos de los antiguos pobladores, práctica que contribuyó a formar las primeras colecciones³ y “gabinetes”. De los peruanos coleccionistas sistemáticos de este siglo merece especial mención el obispo de la Diócesis de Trujillo Don Jaime Baltazar Martínez de Compañón, cuya obra ilustrada respecto a las culturas del norte del Perú será la primera enciclopedia sobre el tema y representa una fuente obligada por lo detallado de sus imágenes (Figura N° 3).

³ Don Miguel Feijoo de Sosa, autor de una *Relación Descriptiva de la Ciudad y Provincia de Trujillo del Perú* (Madrid, 1763). Pedro Bravo de Lagunas, coleccionista limeño y propietario de un pequeño museo, cuyo inventario ha sido publicado por Martín Noel. José Ignacio de Lecuanda, autor de la *Descripción de los partidos de la Intendencia de Trujillo*, publicada en los volúmenes II, III y IV del *Mercurio Peruano*, la famosa revista limeña de la Sociedad Amantes del País. Las descripciones inéditas de algunas antigüedades del franciscano Francisco Rodríguez Tena. *La Historia de la ciudad de Arequipa y de las siete provincias de su obispado*, con relación de sus puertos, volcanes, ríos, feracidad de sus tierras, costumbres de sus primeros pobladores y conquistadores desde el cuarto Inca, de don Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui. Finalmente los escritos geográficos de don Cosme Bueno; las descripciones de monumentos y ruinas, como las de Cuelap, de don José Hipólito Unanue, los estudios de Felipe de Pomanes y las *Cartas histórico-críticas sobre cosas antiguas del Perú* (Cádiz, 1764) de don Lorenzo Costa y Uribe. (Coloma Porcari, 1994)

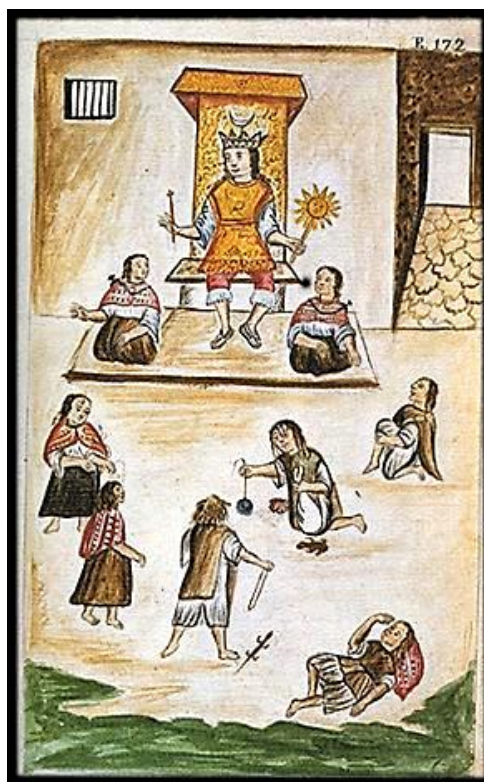


Figura N° 3. Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797). *Danza de la degollación*, acuarela del libro *Códice Trujillo del Perú Siglo XVIII*. Imagen recuperada de Stockphotos Alamy.com, 2018.

Mientras los vestigios del Perú prehispánico fascinaron a los coleccionistas y a los sabios europeos desde los primeros tiempos de la conquista, para Pascal Riviale su estudio “científico” no empezó antes del siglo XVIII (Riviale, 2000, p. 29). Es durante este siglo, con la aparición del pensamiento ilustrado y la aplicación de las reformas borbónicas que ponen fin al monopolio de las colonias con España, que se intensifica el tráfico marítimo con otras naciones, promoviendo el incremento de expediciones científicas al continente americano y de viajeros que harán del Perú el objeto de sus investigaciones y estudios, muchos promovidos por la monarquía hispana.

Entre las principales expediciones científicas llegadas al Perú a finales de la era virreinal tenemos la enviada por la real Academia de Ciencias de París (1735-1744), integrada por Charles Marie Bourger y Louis Godin de la Condamine (1745), y la de los españoles Jorge Juan y Antonio Ulloa, quienes tenían como objetivo calcular la forma exacta de la tierra. Asimismo, en el marco de las expediciones ilustradas españolas

se registra la expedición de los botánicos Hipólito Ruiz y José Pavón (1778-1787), que estudiaron la flora y fauna del Perú y Chile; otro miembro de esta expedición fue el botánico Joseph Dombey, quien durante su estadía en Lima visitará las ruinas de Pachacamac y las huacas de la hacienda Torre Blanca, en el valle de Chancay (Riviale, 2000, p. 33). Entre 1789-1794 se encuentra la expedición de Juan Malaspina que realizó estudios geográficos y climatológicos de la costa peruana.

Acompañando la expedición Malaspina como botánico y naturalista en 1793 llegó al territorio del Virreinato del Perú el naturalista, zoólogo, geólogo y botánico checo Tadeo Haënke (Bohemia 1761- 1816) quién cruzó los Andes desde Argentina a Chile donde se incorporó a la expedición. Luego de varios años navegando, regresó al Perú y continuó su viaje de forma independiente hacia Bolivia. En el transcurso de su estadía en América realizó una obra descriptiva de sus observaciones sobre flora y fauna, así como observaciones geológicas y recursos naturales de los territorios recorridos que publicaron en España en 1795: *Descripción del Perú y el Herbario de las Pampas de Buenos Aires, Mendoza y la Cordillera de Chile*. También en 1830 fue publicada por la dirección del museo de Praga la obra titulada *Reliquiæ Hankeanae* que consta de la descripción y dibujos de sus colecciones de plantas (Fernández, 1901, p. 389).

Pascal Riviale en su artículo *Las primeras instrucciones científicas francesas para el estudio del Perú prehispánico (siglos XVIII y XIX)*, dice:

Francia participó de este movimiento organizando desde este período numerosas expediciones científicas al Perú. Para guiar a los viajeros en sus investigaciones, los sabios concibieron una serie de cuestionarios previstos teóricamente para ser utilizados por cualquier persona, sin ninguna preparación específica. El análisis de esas instrucciones indica al contrario su dificultad de comprensión y de uso y su frecuente ignorancia de las realidades del campo. No obstante, fue a partir de ese período cuando los vestigios materiales comenzaron a aparecer, ya no como curiosidades representativas de un mundo difícil de concebir, sino como documentos históricos susceptibles de ser leídos e interpretados; así fue como, paulatinamente, adquirieron un status de objeto de estudio. Tal actitud, definitivamente reconocida en el siglo XIX, iba a arrastrar, en un frenesí de recolección cada vez más sistemática de estos vestigios. (Riviale, 2000, p. 29)

En su obra *Los viajeros franceses en busca del Perú Antiguo*, explica que algunas de estas expediciones (francesas) estaban conformadas por viajeros no científicos

propriadamente dicho, quienes eran eruditos o curiosos. A partir de la independencia de las colonias americanas estos viajeros podrán realizar sus estudios *in situ*. Las informaciones recogidas por ellos circularán en los medios interesados (políticos, comerciales o científicos), en primer lugar, a través de los relatos directamente publicados y posteriormente por “las colecciones de viajes” (Riviale, 2000, p. 33). En esta línea de acción y como científico “moderno” es que Mariano Eduardo de Rivero realizará sus investigaciones en diversos puntos del país.

Desde mediados del siglo XVIII, a través de la organización de los viajes de las expediciones científicas, y de viajeros científicos como Alexander von Humboldt, las imágenes del “Nuevo Mundo” dejaron de ser exclusivamente ilustraciones legendarias de historias y relatos míticos, transformándose en sistemáticos estudios respecto a la naturaleza de los pueblos y el territorio, descritos artísticamente en atlas y álbumes de láminas, con la ayuda de dibujantes en estas expediciones. Estas imágenes reproducidas gracias a las nuevas técnicas de impresión como la litografía, circularán en los medios eruditos europeos, adquiriendo mucha importancia en la difusión de las nuevas teorías y conocimientos respecto de las culturas antiguas del Perú y América, y marcarán el comienzo de las investigaciones científicas americanistas.

Entre las exploraciones científicas realizadas en Sudamérica a comienzos del siglo XIX, se encuentra la del geólogo y paleontólogo francés Alcide Dessalines d'Orbigny (1802- 1857), quién fue enviado por el Museo de Historia Natural de París entre 1826 y 1834, y recorrió los territorios de Uruguay, Brasil, Paraguay, Chile, Perú y Bolivia. A su regreso a Francia fue premiado por la Sociedad de Geografía y escribió sobre su expedición en *Viaje a la América Meridional*, de nueve volúmenes.

Respecto a esta obra, Jean-Pierre Chaumeil en su artículo *Dos visiones del hombre americano. D'Orbigny, Marcoy y la etnología sudamericana* escribe:

Es indiscutible que d'Orbigny ha sido en su época uno de los que mejor ha descrito y estudiado las poblaciones indígenas de las regiones meridionales de América del Sur

(sus predecesores, Félix de Azara y Tadeo Haenke no libraron quizás la misma cantidad y cualidad de datos). Fue también uno de los primeros sabios en haber emprendido el estudio de un vasto grupo humano considerando simultáneamente los caracteres físicos, las civilizaciones y las lenguas.

Por otro lado, las magníficas láminas de vistas y costumbres (cerca de 500) que ilustran el *Atlas del Viaje*, y que muchos autores elogiaron en su tiempo, son documentos iconográficos del más alto interés etnográfico. Se sabe que numerosos viajeros de la época utilizaron la iconografía como una forma de *mise en scène* dramática de sus aventuras vividas. Nada de eso con d'Orbigny (a diferencia de Marcoy) que se sirvió del dibujo ante todo como fuente documental. (Chaumiel, 2003, p. 461)

En este contexto y en los años previos a la publicación del libro *Antigüedades Peruanas* durante la primera mitad siglo XIX, el Perú fue visitado además por artistas viajeros de diferentes nacionalidades. Estos personajes de tránsito por el Perú, al margen de todas las estructuras institucionales, influidos por el pensamiento romántico que se establecerá en Europa finales del siglo XVIII y desde una visión europeocéntrica, elaboran documentos de especial interés por la información respecto a las costumbres, los habitantes, los paisajes y las ciudades con dibujos, pinturas o grabados en libros, atlas o álbumes de colección, y quienes según Virgilio Freddy Cabanillas, jugaron un papel importante en el proceso de descubrimiento y revaloración del arte andino autónomo (Cabanillas, 2004, p. 203).

Entre los testimonios de estos artistas viajeros se encuentra el alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), quien recorrerá el territorio americano desde 1821, elaborando uno de los más completos registros geográficos, humanos y naturales de América, produjo unas seis mil imágenes entre pinturas, dibujos y grabados. Este pintor viajero registrará minuciosamente todo lo que vio con respecto a las costumbres sociales, tanto de la ciudad como del campo, el paisaje y la naturaleza⁴. Parte de este relato visual

⁴ Sarmiento, que se hizo amigo del pintor viajero, fue el que impuso el punto de vista de tomar al artista como cronista: más precisamente como historiador, de lo cual se derivaba naturalmente la conclusión de que sus pinturas, dibujos y grabados debían tomarse como documentos. En este sentido, las escenas registradas por Rugendas eran el complemento informativo de las observaciones y apuntes de Humboldt: ciencia y arte, en la visión de Sarmiento, conformaban una alianza informativa, científica, historiográfica y documental. Un breve muestrario es que Rugendas frecuentó especialmente a la escala social dominante (en Perú retrató a los virreyes), pero su amplia mentalidad también le permitió el acceso a los demás sectores sociales. El mundo nuevo, exuberante y alucinado que registró Rugendas pasó a formar parte del decorado europeo. Sus trabajos fueron utilizados para ilustrar papeles murales, tapices, azulejos, cerámicas y juegos de porcelana. América fue telón de fondo y objeto de uso de la alta burguesía europea. Hubo una célebre vajilla campestre de Sèvres que llevaba grabadas las vistas brasileñas de Rugendas. Artículo de periódico. <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-8816-2002-08-13.html> .Martes 13 de agosto 2002. Título : De cómo nos veían en Europa. Autor: Fabian Lebenglik.

americano fue publicado con el título de *Viaje pintoresco*, un libro de grabados que editó en París (Figura N°4). Además de ilustrador este artista será un destacado litógrafo. Rugendas llegó a Lima en diciembre de 1842 donde elabora un vasto repertorio de imágenes que incluyen vistas de Lima, el río Rímac visto desde la alameda, ilustró la arquitectura de la ciudad, así como episodios de la vida de la capital y personajes. A finales de 1844 recorre la región del altiplano andino hasta fines de enero de 1845. Así mismo durante su recorrido, contactó con el sabio suizo Jacob von Tschudi con quien mantuvo amistad e incluso contribuye con ilustraciones al libro *Antigüedades Peruanas* (Flores, 1975, p. 78). Al respecto Pablo Diener en su artículo *Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas*, señala:

Y el otro campo en que el artista se esmeró por crear un rico conjunto iconográfico en el curso de este veloz recorrido por el altiplano, fue el del pasado prehispánico.

Entre sus dibujos se encuentra un buen número de hojas dedicadas a las ruinas de Tiwanaku; en Cuzco registró, entre otros, la Iglesia de Santo Domingo, construida sobre las ruinas del templo prehispánico de Koricancha, y la Calle de la Roca Mayor, con la famosa piedra de los doce ángulos. Y su más importante contribución en este ámbito fue la que hizo en una excursión al noreste de Cuzco, donde visitó y ejecutó los primeros registros visuales del yacimiento arqueológico de Ollantaytambo. Pocos años después, una de las más importantes publicaciones europeas dedicadas al Perú antiguo, realizada en 1851 por Mariano Rivero (director del Museo de Lima) y Johann Jacob von Tschudi, un erudito americanista natural de Basilea, se sirvió de los dibujos de Rugendas para ilustrar algunos monumentos de *Antigüedades Peruanas*, entre ellos, las primicias de Ollantaytambo. (Diener, 2007, p. 285)

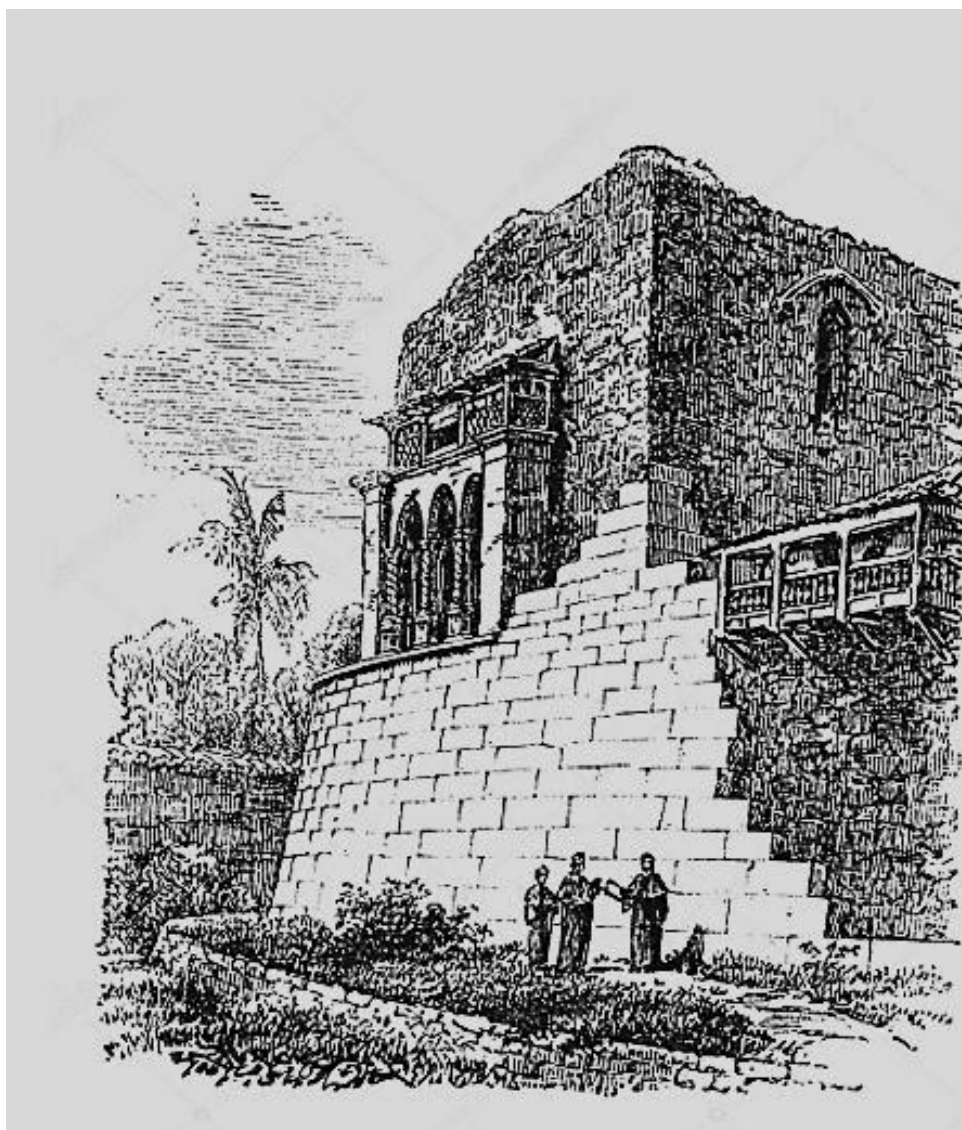


Figura N° 4. Mauricio Rugendas (1802 - 1858) *Templo del sol o Koricancha en Cuzco*, Grabado. Recuperado de <http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2018/06>

Otro registro importante respecto a la visión sobre el Perú antiguo es la obra del inglés Joseph Skinner *The Presente State of Perú* publicada en Londres en 1805 (Figura N° 5). Al respecto Nanda Leonardini en su libro *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico* señala sobre los grabados del libro:

Imágenes inspiradas en lienzos pintados en 1790 para perpetuar las celebraciones hechas en Lima por la ascensión al trono del rey Carlos IV. Entre las exóticas ilustraciones a color se encuentran: “India peruana vestida como minerva”, “En el Perú”, “Mujer guerrera de la tribu de Yurimaguas”, “Guerrero indio perteneciente a una

tribu bárbara”, “Virgen del sol”, “Dos criadas que han adoptado vestimenta española”, “Indígenas en trajes de fiesta”, “Indio civilizado vestido con poncho”, “Sirvienta mulata de Lima”, “Dama de Lima de clase media”, “Representación del Inca y su reina” (Leonardini, 2003, p. 25)



Figura N° 5. Joseph Skinner. *Representación del Inca y su reina*, Litografía de la obra *The Present State of Perú*. Recuperado de historyarchive.org/works/books/the-present-state-of-peru-1805

Durante los años 1840 y 1846 recorrió el Perú y Brasil el viajero autodidacta francés Paul Marcoy (Laurent Saint-Cricq 1815-1888), como integrante de la expedición científica a la región del Amazonas organizada por el gobierno francés a cargo del conde Francis Castelnau entre 1843 y 1846, que posteriormente Marcoy prolongó de

manera independiente continuando sus exploraciones por regiones desconocidas para los europeos en el siglo XIX (Casanueva, 1995, p. 677).

En 1869 publicó en París el libro *Viaje a través de América del Sur. Del Océano Pacífico al Océano Atlántico*, obra de dos tomos con 626 ilustraciones y 20 mapas (Cabanillas, 2004, p. 204). Esta obra, es reconocida como uno de los relatos de viajeros del siglo XIX más importantes, por su contenido etnográfico, lingüístico e iconográfico así como sus magníficas ilustraciones (Figura N° 6).



Aspecto general de La Pampilla.

Figura N° 6. Paul Marcoy (1815-1888). Aspecto general de La Pampilla, grabado del libro *Viaje a través de América del Sur Tomo I*. Recuperado de books.openedition IFEA, 2019.

Respecto al material iconográfico de la obra de Marcoy, Jean-Pierre Chaumeil, en su artículo *Dos visiones del hombre americano. D'Orbigny, Marcoy y la etnología sudamericana* dice:

En materia de iconografía, tanto Marcoy como D'Orbigny eran extraordinarios dibujantes y recurrieron mucho a la ilustración en sus obras respectivas, pero lo hicieron de manera muy distinta según sus objetivos, dependiendo también eso del soporte editorial escogido y del público destinatario. D'Orbigny, como naturalista, pensó la iconografía básicamente en términos de fuente documental (atlas), mientras que Marcoy, como artista, la pensó mucho más como parte integrante del texto, o mejor

dicho como un “texto global”, a la manera de una escritura “mixta” (textual y gráfica), así como bien lo mostró Régine Bénize-Daoulas (2001; 2002). La revista *Le Tour du monde* en la cual publicó la primera edición de su viaje ofrecía esta posibilidad de combinar texto e imagen con el fin explícito de suscitar la curiosidad y la imaginación del lector.

No es por sorprendernos que se volviera el periódico de aventura más popular de la época. Muchos viajeros publicaron allí y conocieron tanto éxito que se les ofreció luego editar sus relatos en libro, lo que ocurrió con Marcoy (Chaumiel, 2003, p. 465)

En el marco de los artistas viajeros, también se encuentra el diplomático, pintor, dibujante y coleccionista francés Leonce Angrand (1808-1886), cónsul en el Perú entre 1834 y 1838. En los viajes realizados en el territorio peruano, Chile y Bolivia, recopiló información sobre las ciudades, costumbres y tradiciones que ilustró en sus cuadernos con detallados dibujos y acuarelas.

Su producción consta de 17 cuadernos de dibujo, una investigación del sitio arqueológico de Tiahuanaco, y los álbumes de La Habana y Santiago de Cuba, entre otras obras. De su estadía en América Latina, Angrand coleccionó objetos precolombinos, 298 piezas que constituyeron la base del Musée d'Éthnographie du Trocadéro en París (Rivera Martínez 1972, 20-21).

Es en este contexto importante señalar que el interés por el pasado y las manifestaciones culturales del Perú antiguo, reflejado en imágenes elaboradas con una visión europeocéntrica y romántica por los artistas viajeros que visitaron el territorio peruano a principios del siglo XIX como Rugendas y Angrand será compartido por algunos artistas peruanos como Francisco Laso (1823-1869), quién presentará como temática en su producción pictórica al poblador de los Andes en relación con el pasado del Perú antiguo y su representación a mediados del siglo XIX .

Incluso se tiene el fallido intento de la escuela de dibujo (Merino /Laso) que configura una mirada al interior del Perú y la intención de educar a las nuevas generaciones: neo andinismo, romanticismo, exotismo, etc. Por lo tanto la inquietud de los autores de *Antigüedades Peruanas*, sobre todo de parte del sabio De Rivero, no es un interés aislado sino que se encuentra inmerso en la preocupación por la formación de la nacionalidad a mediados del siglo XIX, búsqueda que pretende el establecimiento de

una conciencia nacional en la definición de lo peruano a través de la revaloración del pasado antes de la conquista, de la recuperación de la historia prehispánica con una mirada diferente de las culturas antiguas y un llamado a las generaciones futuras respecto del rescate y preservación del patrimonio.

1.2 Referencias y antecedentes a la publicación

El romanticismo: Interés por lo exótico. El nacionalismo

Comprender el significado de una obra como *Antigüedades Peruanas* implica conocer la visión predominante en el momento de su concepción y el pensamiento de sus autores, Mariano de Rivero y Ustaríz y Johann Jakob von Tschudi. Ambos formados en el rigor del pensamiento científico y, salvo las diferencias de sus orígenes, pertenecen a una generación de viajeros científicos, para los que la razón y conocimiento no excluyen la sensibilidad, expresada en un lenguaje más estético y plástico, representado según Fernando Soto Roland en su monografía “El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje” en la figura de Alexander von Humboldt, quien en sus viajes por América, realizó sistemáticos estudios que describió artísticamente en atlas y álbumes de láminas (Figura N° 7), imprimiendo una mirada estética al discurso racionalista, y que serán reproducidos en Europa impulsando en el ámbito científico, los nuevos conocimientos sobre el Perú y América (Soto Roland, 2006, p. 1).



Figura N° 7. Alexander von Humboldt (1769 – 1859) *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, 1804. Grabado. Recuperado Repositorio de UNAM, Mx.

Al respecto José Vericat en su texto *Imágenes sin texto, la visión y el arte en los cuadros de la naturaleza de Alexander Von Humboldt* dice:

El panorama científico y filosófico europeo con el cambio de siglo estaba alterándose con gran rapidez. Estaba en marcha una fuerte corriente de especialización y fragmentación de las ciencias, a la vez que – como contrapartida – el romanticismo se filtraba en la filosofía de la ciencia al amparo de la idea de totalidad. Schelling era su gran exponente. No es raro que Humboldt se sintiese atraído por su planteamiento: el *todo* sería un concepto omnipresente en la obra de Humboldt, llegando a vertebrar su entera concepción del *Cosmo*. (Vericat, 2009, p. 150)

Gregorio Weinberg, en relación a la obra de Humboldt, afirma que detrás de Humboldt quedan para siempre los anticuarios y aficionados, que desaparecen para dar lugar a los hombres de ciencia que, con métodos nuevos y horizontes más amplios, prosiguen interrogándose sobre el significado de los monumentos y obras que legaron los pueblos indígenas de América (Weinberg, 1968, p. 247).

Es además importante señalar que será Humboldt quién indirectamente impulse la publicación del libro *Antigüedades Peruanas* debido a la estrecha relación que mantuvo

con Johann Jakob von Tschudi como científico y Mariano Eduardo de Rivero como discípulo y amigo, quien a solicitud del sabio Humboldt, regresará a América comandando una expedición planificada en París con un grupo de científicos conformado por: Jean Batiste Boussignault, el médico Francois Roulin, Eugne Bourdon y Justine - Marie Goudot, como se dilucida en la correspondencia cursada entre ambos. Al respecto Monique Alaperrine-Bouyer en su obra Mariano Eduardo de Rivero en algunas de sus cartas al Barón Alexander Von Humboldt afirma:

El sabio alemán que le llevaba casi treinta años, debió ser una figura paterna que le guio en su vocación y estudios. Despertarian en él aquellas conversaciones, el deseo de buscar las huellas de ese pasado incaico que los patriotas exaltaban en sus afanes independentistas. Humboldt se interesaba por la vida económica, las costumbres, la organización social, las religiones, los huacos y los monumentos de los antiguos peruanos. Mariano de Rivero seguiría sus pasos al respecto ya que dedicó una gran parte de su tiempo y dinero a la realización de sus *Antigüedades Peruanas*. (Alaperrine Bouyer, 1999, p. 21)

En los finales del siglo XVIII, en Europa el pensamiento romántico se estableció lentamente como una ruptura entre las concepciones indagatorias, racionales y críticas del pensamiento ilustrado y una nueva forma de ver el mundo y el universo. El romanticismo, este nuevo movimiento cultural y político originado en Alemania y el Reino Unido, que posteriormente se extenderá a otros países europeos, es asumido como una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Esta manera de sentir, concebir la vida y al hombre se presentó de distintas maneras en cada país donde se desarrolla, siendo una de sus características la reivindicación del espíritu nacional y la manifestación de este en las creaciones de los pueblos. Al respecto Richard Holmes en el prólogo de su libro *La edad de los prodigios* explica que la segunda revolución científica que se dio en Gran Bretaña, propició una “nueva concepción del mundo” y que se le denominó la “ciencia del Romanticismo”. (Holmes, 2012, p. 12).

Significó además un cambio de gusto de la época y de las teorías estéticas de la creación. Estos rasgos peculiares, unidos a un sentido de auténtica libertad individual, difunden una nueva forma de ver la naturaleza, el paisaje y los restos de civilizaciones

pasadas, haciendo de los lugares lejanos y exóticos objeto de sus meditaciones, como se evidencia con la emergencia de los viajeros románticos. La idea del viaje de exploración, a menudo solitario y erizado de peligros es de alguna forma una metáfora central y definitoria de la ciencia del romanticismo (Holmes, 2012, p. 12).

En sus relatos de viajes se pasa de las descripciones genéricas y citas de “autoridades” –referenciadas en testimonios antiguos- a la percepción de lugares específicos que no tienen ya la serenidad ni el equilibrio que creían tener los viajeros de la ilustración (Soto Roland, 2006, p. 1).

En la teoría estética del romanticismo se puede encontrar una interiorización soñadora en el modo de contemplar el mundo, y en términos literarios el romanticismo presenta en la narrativa una estructura profundamente descriptiva, sobre todo en la literatura de viajes, característica que se repetirá en la pintura. Al respecto Luis Díaz Larios en su ensayo *La visión romántica de los viajeros románticos* afirma que la era romántica será una época muy pictórica por la relación entre la imagen y el texto.

Como es sabido, el icono texto desempeña una función lectorial al actuar como comentario o lectura gráfica del texto. Por lo general, está añadido y subordinado, y así lo confirman los numerosísimos viajes descriptivos y/o pintorescos, en que bajo el título se indica que el texto se acompaña con láminas, grabados, litografías, etc. Muchos viajes interesan más por sus ilustraciones que por los textos. A este tipo de colaboración en que el ilustrador prima sobre el escritor pertenece también el tardío, pero emblemático tándem de Gustave Doré y el Barón Charles Davillier. Hubo una serie de viajeros que se hicieron acompañar por dibujantes más o menos importantes, los cuales realizaron el discurso literal de los textos con las aportaciones de su discurso gráfico. (Díaz Larios, 2016, p. 87).

En momentos en que el país se encontraba en una difícil situación económica luego de la guerra de la independencia y existía la necesidad de organizar la producción, especialmente de los productos metalúrgicos que constituían uno de los recursos más importantes, el presidente José de la Mar (1778-1830), conocedor de la labor y logros obtenidos por De Rivero en Colombia, lo designa en marzo de 1826 Director del Museo Nacional de Lima, Agricultura y Minería (Malaga, 2000, p. 175). En sus viajes por el interior del país, el sabio De Rivero no solo investiga y estudia las posibles

riquezas aprovechables del territorio sino tomará nota e indagará sobre aquellos vestigios de antigüedades que irá encontrando en sus recorridos por el territorio nacional; su labor está enmarcada, además lo científico científico, por un proyecto intelectual. En el prólogo de la obra *Antigüedades Peruanas* escribe:

Estudiar, pues, instituciones tan benéficas sobre los mismos lugares; examinar sus monumentos arqueológicos; poseer un conocimiento exacto de su idioma, religión, leyes, ciencias y costumbres, como de todo aquello que tiene relación con el Imperio Andino, fue el plan que nos propusimos al volver a pisar el suelo de los Incas. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 4)

Es aquí donde se ubica la visión de uno de los autores de *Antigüedades Peruanas* en cuyo quehacer se encuentra la conjugación de arte y ciencia. Asimismo, se debe entender que este reconocimiento y valoración del pasado significa para De Rivero contribuir a la consolidación del proyecto inicial de nacionalidad en la denominada época fundacional resultando imposible separar en él la acción política de la creadora.

En todos los tiempos los Gobiernos que han mirado por el progreso de la ilustración con el loable objeto de instruir las masas, y de tener datos exactos sobre la historia, comercio, artes e industria, protegieron empresas que tienden a este fin. La mayor parte de los Gobiernos que han regido la República Peruana, teniendo en su seno hombres distinguidos, han estado animados de estos mismos sentimientos y deseos. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 6)

En el caso de Johann Jakob von Tschudi se observa, a través de sus publicaciones, que sus intereses irán más allá de lo meramente científico. Hará un registro detallado en sus diarios de viaje sobre las costumbres, los hábitos, la situación política y la cultura de los pueblos que visitará en sus reiterados viajes por el continente americano.

1.3 Relevancia de la publicación de esta obra en el Perú, a mediados del siglo XIX.

La publicación *Antigüedades Peruanas*, en 1851, constituye la culminación de un proyecto concebido por Mariano Eduardo de Rivero desde su regreso a América; es así que el 21 de abril de 1825 desde Bogotá escribe a Alexander von Humboldt sobre su idea de publicar una obra sobre los monumentos vistos durante su misión en Colombia.

En compañía con el Dr. Roulin ⁵ a quien conoce Ud. muy bien por sus distinguidos talentos, pensamos publicar una obrita sobre los monumentos de los Yndios antiguos de Cundinamarca. Tenemos una bonita colección de tunjos de oro y cobre, algunos vasos y 18 dibujos de las estatuas curiosas y colosales que se encuentran en San Agustín a 3 días de Neyba. (Alaperrine Bouyer, 1999, p. 62)

Al respecto, Monique Alaperrine-Bouyer en su libro Mariano Eduardo de Rivero en alguna de sus cartas al Barón Alexander von Humboldt dice:

Roulin además de buen naturalista tenía dotes para el dibujo, a esto alude Rivero ya que necesitaban dibujar los objetos para representarlos en la publicación. Aquí manifiesta por primera vez su interés por las antigüedades, lo que será más tarde un proyecto importante, al que trabajaría durante años, el de las *Antigüedades Peruanas*, publicado en su versión definitiva en Viena en 1851, en colaboración con Tschudi. (Alaperrine Bouyer, 1999, p. 62)

La publicación completa de la obra *Antigüedades Peruanas* de 1851 significó para De Rivero la conclusión de un proyecto y la realización de un anhelo personal, como escribió en el prólogo de la edición de 1841.

Que él se ocupó, “durante años de recoger y clasificar cuantas preciosidades me era dable conseguir en todo género, como son ídolos, Huaqueros (67), instrumentos, tejidos, planes de edificios, estatuas, acueductos y demás restos anteriores a la llegada de Pizarro a nuestro suelo. (Coloma Porcari, 1994, p. 28)

Esta empresa estuvo enmarcada por el espíritu progresista y científico del sabio De Rivero, así mismo por un deseo de rescate y de reconocimiento por parte de sus contemporáneos, nacionales y extranjeros, del grado de civilización alcanzada por las culturas peruanas antes de la conquista. Es así que incorpora el tema del Perú antiguo, elaborando teorías que acompañará con imágenes en publicaciones realizadas durante su gestión como Director del Museo Nacional de Lima, Agricultura y Minería y que circularan en el ámbito nacional y europeo.

⁵ Roulin Francois Désiré (1796 – 1874). Médico, naturalista e ilustrador francés. En 1824 acompañó a Mariano Eduardo de Rivero en la expedición a Colombia.

Al respecto, Coloma Porcari en su libro *Los inicios de la arqueología en el Perú o Antigüedades Peruanas de Mariano Eduardo de Rivero*, afirma que De Rivero se lamenta, al referirse a algunos escritores que han tratado sobre el Antiguo Perú, que “ninguno ha querido tomarse el trabajo de describir el grado de civilización a que habían llegado por las artes y las ciencias, objeto de grande interés para los conocimientos humanos”, añade

Rivero no solo fue el fundador de la arqueología peruana sino también un gran defensor de nuestro patrimonio cultural monumental, demostrándolo, por ejemplo, cuando escribe “¡Infeliz nación que hace consistir en los destrozos su grandeza y poderío!”, al lamentarse de la destrucción de que fueron objeto los restos de la antigüedad. (Coloma Porcari, 1994, p. 22)

El proceso de afianzamiento de esta labor, se inicia con la publicación del ensayo *Antigüedades Peruanas* en 1827 en el primer número del *Memorial de ciencias naturales y de industria nacional y extranjera*, publicación que constituyó el primer periódico científico en el Perú⁶. En este ensayo el autor señala el desconocimiento que observa en sus contemporáneos sobre las culturas peruanas antiguas, respecto a su grado de civilización, reflejado en sus construcciones, sus leyes y sus artes. Así mismo, indica que esto es debido a la difusión de teorías basadas en intereses mezquinos, refiriéndose a los primeros conquistadores y a descripciones exageradas e inexactas, escribe:

Más todos los escritores han consagrado sus plumas, a pintarnos con colores exagerados su grandeza y magnanimidad; pero ninguno ha querido tomarse el trabajo de describir el grado de civilización a que habían llegado por las artes, y las ciencias, objeto de gran interés para los conocimientos. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 7)

Este ensayo se presenta acompañado por un grabado con seis ilustraciones de objetos arqueológicos, elaborado por el artista grabador Rousseau⁷, realizado en Lima (Figura N° 8).

⁶La revista *Memorial de ciencias naturales y de industria nacional y extranjera*, estuvo redactada por Mariano De Rivero y Nicolás Fernández de Piérola; el primer número apareció en diciembre de 1827, con el apoyo del primer presidente de la República José de La Mar. Su publicación se limitó a doce números que conforman tres tomos. Contribución a la Bibliografía de Mariano E. de Rivero y Ustáriz de Alcalde Mongrut, Arturo. *Boletín Bibliográfico UNMSM*. 1954 (p. 83 - 133).

⁷ Se desconoce el nombre, solo se indica en el grabado: Lima. Rousseau Fecit.

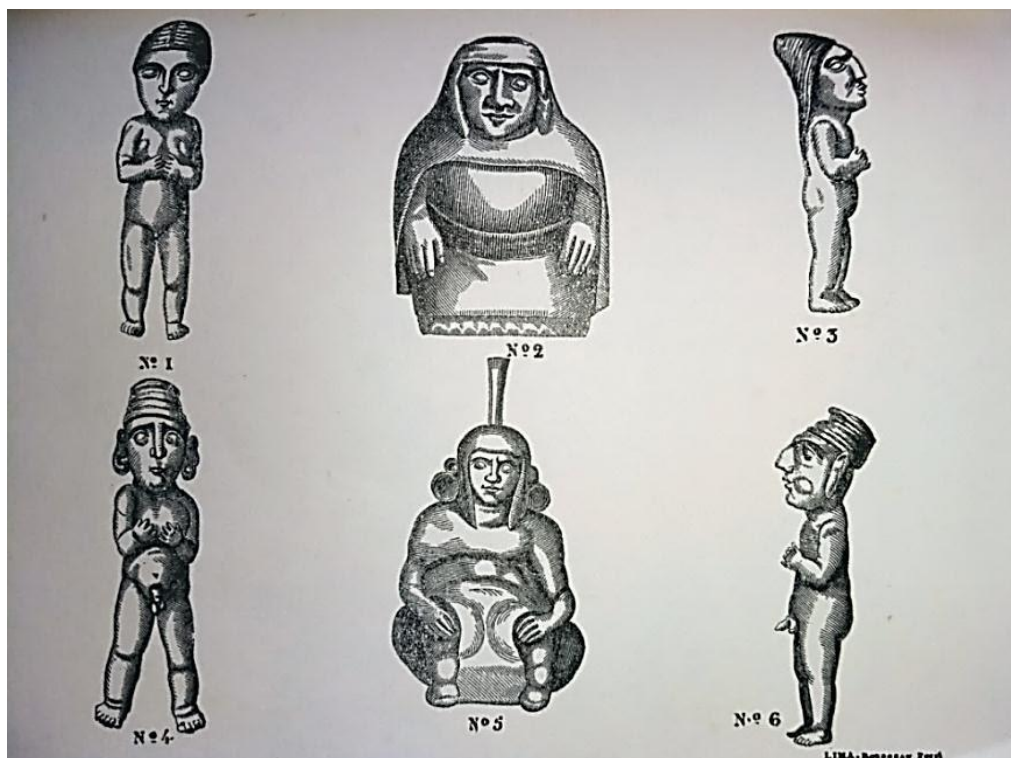


Figura N° 8. Rousseau, 6 grabados publicados en el ensayo de Antigüedades del Peruanas 1827, página 54, incluido en el Tomo Primero. Recuperado de la edición Facsimilar del Memorial de Ciencias Naturales y de Industria Nacional y Extranjera de M. De Rivero y N. De Piérola.

Luego de publicado este, De Rivero continuará con sus investigaciones; viaja en 1828 por la región central del Perú, visita Chavín de Huantar y Huánuco Viejo. Con este nuevo material y lo recopilado en años posteriores, publica en 1841 *Antigüedades Peruanas. Parte primera*. Este libro se divide en seis secciones: “Advertencia”; Introducción; la tercera, “Emperadores o Incas del Perú, y tiempo de su reinado”; la cuarta, “Descripción de tres láminas que contiene este opúsculo” la quinta, “Descripción de monumentos, ídolos, huaqueros (p. 67), vasos, etc., pertenecientes a los antiguos peruanos”; y la sexta “Apéndice a la colección de antigüedades del Perú que contiene algunas de la República de Colombia”. (Coloma Porcari, 1994, p. 28)

El autor incluye el grabado de Rousseau de la publicación de 1827, más dos grabados anónimos (Figura N° 9), que contienen las imágenes de dos piezas arqueológicas. Además, hace referencia a su intención de acompañar esta obra con un Atlas de láminas, para lo cual, desde 1834, solicitó apoyo al gobierno peruano.

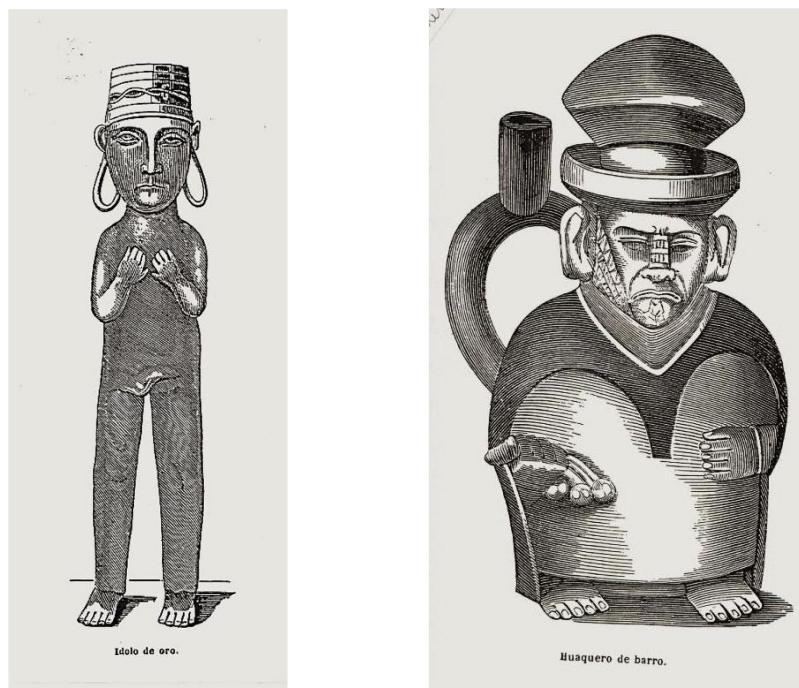


Figura N° 9. Anónimo, grabados del libro *Antigüedades Peruanas. Parte primera. 1841. Recuperado de Los inicios de la Arqueología en el Perú* de Cesar Coloma Porcari. (P. 29 y 31)

Es así que diez años después, y a medida que el autor recopiló información, material y elaborando nuevas tesis, la obra adquirió las características que presenta en su edición de 1851.

La relevancia de la publicación de 1851, implica comprender el significado de la labor y las obras de Don Mariano de Rivero en el contexto de mediados del siglo XIX. Este significado y su transcendencia se deben contemplar bajo varios aspectos. El primero a considerar es su importancia como proyecto de los gobiernos en buscar nuevas fuentes de riqueza explotables en el territorio, para así reflotar la menguada economía nacional después de la guerra de la Independencia y posteriores sucesos. El otro aspecto a examinar sería la difusión de los nuevos conocimientos aportados por este notable sabio al medio científico local. Al respecto Alcalde Mongrut dice:

Durante el siglo XIX, la ciencia en la joven república siguió siendo un medio para identificar los recursos naturales que debían ser explotados y para imaginar el desarrollo.

Entonces el desarrollo científico era desigual y los investigadores tuvieron que

enfrentar dificultades como la escasez de recursos, la falta de apoyo de los gobiernos, la precariedad de un ambiente propicio para las actividades culturales y educativas. (Alcalde Mongrut, 1957, p. 210)

El sentido de esta obra en la época de su publicación se puede entender, además, a través de la influencia que ejerció como fuente obligada de consulta para los viajeros y estudiosos del Perú antiguo. Al respecto Jorge Silva Sifuentes en su libro *Origen de las civilizaciones andinas*, señala:

Raúl Porras Barrenechea en su libro *Fuentes Históricas Peruanas*, publicado en 1954 y reeditado en 1963 por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, destaca que la tarea arqueológica en el siglo XIX consistía en recoger objetos representativos por su belleza para enriquecer los museos de Europa. Pero también reconoce que, a pesar de la falta de preparación y el apresuramiento de los viajeros, existen apreciables aportes sobre el Perú prehispánico, constituyendo trabajos pioneros. En efecto, fue una labor precursora que antecedió a Max Uhle, figurando en este contexto la obra de Mariano (Silva, 2000) Eduardo de Rivero, quien en coautoría con Jacob Von Tschudi publicó en 1851 *Antigüedades Peruanas*, que se convirtió en texto de consulta en la segunda mitad del siglo XIX. (Silva, 2000, p. 2)

A lo que añade Pascal Riviale en su artículo *Las primeras instrucciones científicas francesas para el estudio del Perú prehispánico* que:

Las fuentes que los miembros de la comisión utilizaron para componer su cuestionario son de tres tipos: cronistas de la época de la conquista y de la colonia (Jerez, Balboa, Herrera, Cieza de León, Velasco, Montesinos, Garcilaso de la Vega); viajeros (C. de La Contamine, A. de Ulloa, A. von Humboldt, J.B. Portland, E. Popí, A. d'Orbigny, L. Angrand, H. Weddell, F. de Castelnau, E. de Rivero y J.J. Tschudi) (Riviale, 2000, p. 38)

Esta obra será tomada como referente para las investigaciones emprendidas por otros estudiosos, porque marcó pautas en el modo de presentación de los monumentos antiguos por grupos y clasificación según sus funciones. Sobre su rol en otros campos Riviale Pascal dice que “La obra de Rivero y Tschudi constituyó un acontecimiento particularmente destacado en los medios eruditos versados en el estudio de los temas etnográficos”, y añade,

No nos debe extrañar la notable influencia que tuvieron estas Antigüedades Peruanas en los americanistas europeos de la época: el libro de Rivero & Tschudi era, a mediados del siglo XIX, una de las primeras obras sintéticas sobre las civilizaciones prehispánicas del Perú, redactadas no sólo según las crónicas españolas sino también a partir de datos arqueológicos. Al igual que los escritos de Morton (1839) o de d'Orbigny (1839) que constituían obras de referencia esenciales para los que se interesaban en el tema de los tipos morfológicos atestiguados en el Nuevo Mundo, la publicación de la obra de Rivero & Tschudi fue un acontecimiento particularmente destacado en los medios eruditos versados en el estudio de los temas etnográficos. (Riviale, 2000, p. 40)

Pero la importancia de esta publicación, además de lo expuesto, se fundamenta en que forma parte del pensamiento del autor para buscar la formación de una conciencia nacional en la definición de lo peruano a través de revalorar el pasado peruano antes de la conquista. Es así como esta obra fue decisiva para la conformar la imagen del Perú antiguo en el siglo XIX.

Respecto a la trascendencia de *Antigüedades Peruanas* y sus autores, Raúl Porras Barrenechea en su libro *Fuentes Históricas Peruanas*, escribe sobre el interés arqueológico del siglo XVIII que Mariano Eduardo de Rivero, arequipeño, educado en Europa, fue el promotor novecentista del estudio de las Antigüedades Peruanas. Y agrega:

Pero, sobre todo, Rivero despertó la curiosidad arqueológica con la publicación que hizo, en unión de J.J. Tschudi del libro *Antigüedades Peruanas* (Viena 1851), que es hito de partida para todas las investigaciones de este género surgidas en el siglo XIX. Las Antigüedades Peruanas de Rivero y Tschudi incitaron entre los peruanos el interés por los restos arqueológicos y atrajeron con sus lujosas láminas de cerámica y monumentos la atención de los estudiosos extranjeros. El libro es ya clásico en la historia de nuestra cultura. (Porras Barrenechea, 1963, p. 60)

Como pionero de los estudios sobre el Perú antiguo, De Rivero planteó en sus escritos la importancia de los restos arqueológicos como fuente primaria de información. Demuestra una mirada nueva sobre las culturas antiguas y hace un llamado a valorarlas por parte de sus contemporáneos de la importancia del rescate y preservación del patrimonio nacional con un sentido didáctico. En sus conclusiones escribió:

lo que me propongo es que mis tiernos hijos y la juventud peruana se estimule a emprender trabajos sólidos e indagar las riquezas abundantes del país, encaminándose al verdadero saber, fuente de positivos goces y precaviéndose tanto de los males de la ociosidad como de las perniciosas compañías, origen, unos y otros, la más veces de la desmoralización y extravíos de los estados. (De Rivero Y Ustáriz, 1851, p. 309)

El autor marca diferencia con respecto a otros viajeros y científicos contemporáneos, sobre todo europeos, en la representación de los monumentos arqueológicos integrados a la presencia de la naturaleza porque detalló y explicó las piezas mostradas incorporando al habitante autóctono en las imágenes del Atlas. Esta publicación se presentó en la Exposición Universal de París de 1855, pero no tuvo el éxito editorial que De Rivero y el Dr. Tschudi esperaban; en el Perú, a pesar de que estaba dedicada a los poderes públicos, no fue debidamente apreciada (Núñez, 1999, p. 50).

1.4 Coautoría de la obra - Relación y sociedad entre Mariano Eduardo de Rivero y Johann Jacob von Tschudi

Con respecto a la coautoría de *Antigüedades Peruanas* (1851), se debe indicar que existe una polémica entre los investigadores sobre el rol que Johann Jakob von Tschudi desempeñó en la publicación del libro.

Si bien en la carátula su nombre aparece como coautor, esta polémica se inicia cuando el científico Tschudi manifiesta en una carta al escritor argentino Vicente Fidel López, quien en diciembre de 1877 realiza una crítica a la obra veinte años después de publicada en Viena, que, a “despecho suyo”, figuró su nombre en la obra y que no asume la responsabilidad de todo lo escrito por De Rivero. (Coloma Porcari, 1994, p. 233).

Pero es a través de la lectura de 29 cartas escritas por Tschudi a De Rivero publicadas en el ensayo de Eduardo L. Ugarte y Ugarte, en la *Revista Universitaria* (1962 -1963) Arequipa, que se puede esclarecer el rol que cumplió cada uno de los autores en el proceso de publicación de la obra. (Nuñez, 1999, p. 9) En estos documentos Tschudi manifiesta con respecto al texto del libro “que él se aboca a la tarea habiendo aceptado el hacerlo sin remuneración alguna”. (Ugarte y Ugarte, 1963, p. 228).

En la carta con fecha 1 de octubre de 1847, Tschudi informa a De Rivero que ha conseguido el permiso del Ministro de Hacienda para imprimir en la Imprenta Imperial del Estado e informa de los gastos de producción, que fueron asumidos por De Rivero. Del mismo modo, en la misiva de julio de 1848, Tschudi recomienda al sabio ejecutar las litografías en Viena por las ventajas que supone respecto al precio y la calidad de los dibujantes alemanes, y destaca la importancia de la exactitud de los dibujos señalándolos “alma de la obra”. Además, infórmale que tardarían tres años en ser publicada, Tschudi notifica el proceso de la producción de los grabados, con indicaciones sobre respetar los colores de los originales, la selección del papel, los gastos y las dificultades de la coautoría. Tschudi escribe “Es cosa sumamente difícil componer a dos una obra no estando en el caso de entenderse verbalmente y circunstancialmente sobre el modo de la elaboración y aun estando juntos no se disminuyen en mucho las dificultades” (Ugarte y Ugarte, p. 243).

En la carta del 17 de noviembre de 1851, Tschudi le comunica a De Rivero que la obra está terminada e inicia el envío de ejemplares a París, Londres y Hamburgo. Y en la carta de diciembre del mismo año le notifica el envío de 30 ejemplares del Atlas y 30 del texto a los Estados Unidos de Norteamérica, un cajón con 100 ejemplares para el Perú, el precio del Atlas y los gastos de impresión del texto, papel y encuadernación (Ugarte y Ugarte, 1963, p. 287).

Gracias a esta correspondencia se puede deducir que Eduardo de Rivero pidió la colaboración del sabio suizo por varios motivos: primero, porque conocía la seriedad de su trabajo y su reputación en los medios científicos tanto en el Perú como en Europa y,

asimismo, porque Tschudi conocía de su labor y habían intercambiado opiniones respecto a los temas que estaba desarrollando; otra razón importante fue que Tschudi era un científico con experiencia en editar y publicar este tipo de libros y se encontraba en Viena en esos momentos. En el prólogo de la obra De Rivero escribe:

El Dr. J.D.Tschudi, miembro de varias Academias de ciencias, e ilustrado viajero europeo, dio a luz en 1846 y 48 sus investigaciones sobre la Fauna Peruana, obra en folio de setecientas páginas, y de setenta y dos láminas iluminadas, la cual trata de los cuadrúpedos, aves, reptiles y peces del Perú, y otros trabajos de historia natural (antigüedades, filología y medicina), siendo muy apreciables las de las razas primitivas de la América Meridional. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 6) .

Finalmente, es significativo señalar que en el proceso de edición, Tschudi invirtió dinero, según se puede leer en una carta que le escribe a De Rivero:

Ahora, mi amigo, bien puedo decirlo que yo he gastado de mi plata para la obra mil y cuatrocientos y pico florines; y antes de tocar una cuartilla de la plata de Vm., remitida por Don Francisco, he perdido yo por una ocurrencia sumamente desgraciada con el papel 780 florines. (Ugarte y Ugarte, 1963, p. 311)

Si bien se incluyó en los capítulos segundo y quinto algunos textos del sabio suizo en calidad de colaboración, donde se ocupa de la lengua quechua, casi la totalidad de los textos pertenecen a Rivero; esto se evidencia la carta antes mencionada:

He vigilado la ejecución de las láminas y he aumentado los materiales del Sr. Rivero con varias hermosas piezas de mi colección; pero el texto, con excepción del segundo y quinto capítulos, así como algunas observaciones, se debe al trabajo del Sr. Rivero. (Coloma Porcari, 1994, p. 233)

Fueron cuatro años los que Jacob von Tschudi dedicó a supervisar la obra, por lo tanto se puede concluir que cumplió el rol de editor, colaborador y socio de *Antigüedades Peruanas* de 1851. Se debe mencionar además, la colaboración y apoyo de Don Francisco de Rivero, hermano del sabio arequipeño, que se encontraba en Gran Bretaña como encargado de negocios del Perú, en la supervisión y coordinación con Tschudi para imprimir los dos tomos, a expreso pedido de Eduardo de Rivero, como figura en el prólogo del libro y en el prefacio de la publicación de las cartas de Tschudi a De Rivero (Ugarte y Ugarte, 1963, p. 250).

1.5 Reseña biográfica de los autores

1.5.1 Mariano Eduardo De Rivero y Ustáriz

Don Mariano Eduardo De Rivero y Ustáriz naturista, geólogo y mineralogista, viajero científico, diplomático y proto-arqueólogo nació en la ciudad de Arequipa el 12 octubre de 1798, hijo del Teniente Coronel Don Antonio Salvador de Rivero y Aranibar, Subdelegado de Tacna en 1811 y Doña María Brígida de Ustáriz y Zúñiga (Martínez, 1938, p. 101).

Estudió en el seminario de San Jerónimo de Arequipa; a los doce años demostró una precoz inteligencia y dada la buena situación económica de sus padres, es enviado a continuar su aprendizaje en Inglaterra. En Londres ingresó a la Escuela Católica de Dowling en Highgate donde, además de cursar geografía e historia, como refiere Alejandro Málaga Nuñez en el prólogo de la edición Facsimilar del *Memorial de Ciencias Naturales* (De Rivero, 1998, p. 15), fue alumno del gran matemático Dowling, y asiste al curso sobre la química de fertilizantes en la *Royal Institution of London* que dictaba sir Humphrey Davy. Durante su estadía además aprendió inglés, francés, alemán y latín.

Más tarde en 1818, se traslada a París para continuar sus estudios durante dos años en la Escuela Politécnica. Allí tomó cursos de mineralogía con Haüy y Brogniart, química con Gay-Lussac y Thenard, matemáticas y física con Arago, Biot y Dulong. Es allí donde conoce a Alexander von Humboldt, con el cual cultivó una perdurable amistad (Intevep, 2000).

Entre 1818 y 1820 profundizó sus conocimientos de minería en la Escuela Real de Minas de París en calidad de alumno extranjero. Una vez concluidos, y con la ayuda de

Humboldt, en 1821 realizó prácticas en la Escuela y Taller de Minas de Freyberg (Málaga N. Z., 1998, p. 16).

Este mismo año, publica dos estudios sobre minerales: uno sobre sales de cobre y de sodio del distrito de Atacama, y un segundo sobre el salitre de Tarapacá, que logró suscitar la atención e interés para industrializar dicho mineral para la fabricación de vidrio, fertilizantes y pólvora. Es también en este año, el 8 de octubre, que presentó ante la Academia de Ciencias de Francia su investigación referente al descubrimiento de la oxalita, un mineral orgánico que bautizó como Humboldtina en honor a su amigo y mentor (Málaga N. Z., 1998, p. 16), trabajo publicado en *Annales de Chimie et de Physique*.

Respecto de la formación académica e intelectual de Rivero, la historiadora Monique Alaperrine Bouyer en su obra *Mariano Eduardo de Rivero en algunas de sus cartas al Barón Alexander von Humboldt*, escribe:

A los 24 años Rivero era ya reconocido por la comunidad científica europea: su ponencia en la Academia de Ciencias de París fue seguida por una comunicación de su descubrimiento en el Instituto de Francia firmada por Vauquelin, Brongniart y Cuvier, eminentes profesores con quienes seguiría relacionado largos años (cartas n°1 y 6). Dos años antes, en España, había sido solicitado para ocupar el puesto de Director de Minas de Puno, oportunidad que él había rechazado a pesar del aliciente de volver a ver a su familia después de tanto tiempo y de un crecido sueldo, “porque aun en aquella fecha la mayor parte de la Nación Peruana gemía bajo el yugo de sus antiguos opresores”. Su opción por la emancipación de su país es manifiesta, y su estancia en Europa solo pudo fortalecer unas ideas que germinaban desde la infancia. La escuela Politécnica a la que llegó a los 17 años era entonces un vivero de sansimonianos. Ahí se disputaba mucho sobre la necesaria abolición de las clases por la cooperación entre ellas, el papel de la Ciencia, la necesidad de llevar el progreso a todas partes, el retraso de las supersticiones y la responsabilidad de la religión en ello. Por otra parte, Boussingault, también joven ingeniero, que había sido solicitado para acompañarle en el viaje y con quien trabó amistad como se ve en la primera carta, dice en sus memorias que en la Escuela de Minas todos eran liberales y anticlericales. (Alaperrine Bouyer, 1999, p. 28)

De Rivero ya contaba con un sólido prestigio como científico, además del aprecio y reconocimiento de sus maestros, cuando Simón Bolívar resuelve crear una escuela de

minas en Bogotá y encarga a su plenipotenciario Francisco Antonio Zea formar una misión científica; contrata a Mariano De Rivero como jefe de esta expedición por recomendación de Humboldt, Arago y Cuvier. El mismo Alexander von Humboldt el 29 de junio de 1822 se dirige a Bolívar en estos términos:

Me atrevo a recomendar a los portadores de estas líneas, dos jóvenes sabios cuya suerte y éxito me interesan mucho: el señor Rivero, natural de Arequipa y el señor Boussingault, educado en París, pertenecientes ambos al reducido número de personas privilegiadas, cuyos talentos y sólida instrucción llaman la atención pública... químicos y mineralogistas muy distinguidos. Llegarán a ser los fundadores de la Escuela de Minas que destináis con tanta sabiduría a la parte montañosa de Cundinamarca. Unidos por la amistad, por el talento y por el amor al trabajo, harán bajo los auspicios de Vuestra Excelencia, la descripción geognóstica del dilatado territorio de la República de Colombia. La elección de estos dos sabios honra tanto al respetable señor Zea, como a los conocimientos teóricos, base indispensable de todas las artes industriales y el estudio práctico del minero que ellos poseen. Amigo de los señores Rivero y Boussingault, y partícipe de la opinión con la cual les favorecen miembros muy eminentes del Instituto, me atrevo a suplicar a Vuestra Excelencia, que les honra con particular interés y protección. El señor Rivero que tiene el proyecto de pasar algunos años en vuestra República, antes de regresar al Perú, ha recibido sólida instrucción en París, durante tres o cuatro años, bajo la dirección de hábiles profesores de química analítica y de mineralogía. Ha visitado con éxito las minas de mi país, la Alemania, y une al gusto por el trabajo un espíritu penetrante. Y me es tanto más satisfactorio hacer su elogio a Vuestra Excelencia cuando que, desde mi llegada a Francia, me ha tratado con confianza, en tanto que me ha sido satisfactorio ofrecerle algunos consejos referentes al plan de sus estudios. La explotación de los yacimientos metálicos y de los lavaderos de Pamplona, de los alrededores de Santa Fe y de la Vega de Tupia, de Antioquia, del Choco y de la región sur de Quito; investigaciones particulares sobre el platino, la nivelación del istmo de Panamá y de Cupica; He aquí asuntos muy dignos de ocupar a estos sabios, y que se conexionan con todos los intereses de la industria y del comercio del país. (Intevep, 2000)

El 24 de mayo de 1823 De Rivero y Jean Baptiste Boussingault llegan a Bogotá, donde se dedican con ahincó a cumplir el detallado plan de trabajo que Humboldt había elaborado para esta misión. Al siguiente año -1824- De Rivero escribió a las autoridades para gestionar su regreso al Perú, recibiendo de Simón Bolívar, quien siempre le demostró afecto y estima, una credencial dirigida al general José de La Mar, Jefe del Gobierno de Lima:

Mi querido General: Tengo el gusto de recomendar a Ud., al señor Rivero, honor de su Patria y del Perú. Su corazón es tan hermoso como su genio. Sabe tanto como aúna lo bueno y lo bello. Nada le queda que desear sino trabajo útil a la Patria. El fin de su viaje es laudable y puede llegar a ser provechoso a V.S. Véalo con el cariño y respeto que yo le profeso a Ud. - Su mejor amigo- Bolívar (Intevep, 2000)

El científico regresó al Perú a fines de 1825, para disfrutar al lado de sus padres un año de vacaciones e interesado en la explotación de las minas expropiadas por el Estado a propietarios españoles (Coloma Porcari, 1966). En marzo de 1826 es designado Director del Museo Nacional de Lima, Agricultura y Minería; y como subdirector y colaborador le fue asignado a Nicolás Fernández de Piérola (Málaga N. Z., 1998, p. 17). Desde 1826 Rivero realizó viajes a numerosas zonas de Perú; en Cerro de Pasco organizó al gremio minero y dirigió las obras del socavón Quiulacocha; visitó las minas de Huancavelica, Puno, Arequipa, Huantajaya en Tarapacá, Huarochirí, Chonta y Oryón; organizó las catorce juntas subalternas de minería; en Cerro de Pasco intentó normalizar la mecanización de las labores mineras mediante el empleo de máquinas a vapor; así mismo determinó alturas por medio de barómetro y realizó observaciones meteorológicas. De estos viajes publicó numerosos estudios en los que reseñó las condiciones geográficas y de producción de minerales de las minas visitadas. (Intevp, 2000).

En esos mismos años, Rivero asumió la tarea de instalar el proyectado Museo Nacional. La primera colección del museo se formó a instancias del gobierno, que solicitó donaciones de objetos valiosos de tiempos de la “gentilidad y de los tres reinos”, incrementó las colecciones arqueológicas recorriendo las principales ruinas y recuperando materiales encontrados bajo los escombros, los que extrajo para su conservación.

En diciembre de 1827, junto a Fernández de Piérola⁸ publicó el primer periódico científico fundado, editado y escrito por peruanos, *El Memorial de las Ciencias Naturales* (Alcalde, 1954, p. 84).

⁸ Nicolás Fernández de Piérola y Flores (Arequipa, 1788-1857). Estudió leyes en la Universidad Mayor de San Marcos. En 1814 viajó a España donde se graduó de abogado. Regresó al Perú en 1826. Fue elegido diputado por Arequipa en 1821 y nombrado Subdirector General de Minería. Entre 1845-1851 fue Director del Museo de Historia Natural; ocupó el cargo de Ministro de Hacienda entre 1852 y 1853. Facsimilar de Memorial de Ciencias Naturales de Industria Nacional y Extranjera. Compilación y prólogo de Málaga Nuñez Alejandro. Fondo Editorial Cámara de Comercio e Industria de Arequipa. 1998. Arequipa (p.26)

Periódico que representa, sin duda alguna, uno de los más considerables y valiosos esfuerzos a favor de la cultura científica [...] El Memorial de las Ciencias Naturales es un notable u decisivo aporte a la cultura del Perú, de manera especial en el campo científico; de enorme significado y trascendencia en los angustiosos días en que se inicia la República, y que contiene en sus páginas documentación de primer orden para la comprensión de muchos hechos pertenecientes a la evolución histórica, cultural y científica de la nación peruana. (Alcalde, 1954, p. 84).

Durante su labor como Director General de Minería, entre 1827 y 1828, elaboró un proyecto para crear la Escuela de Minas en Lima, en el cual expuso las bases de mejores técnicas que permitieran explotar con ventajas los minerales y una abierta crítica al gremio minero por la falta de un sistema técnico para aprovechar los recursos mineros existentes en diversas partes de Perú. Aceptado dicho plan, Rivero y Fernández de Piérola empezaron a trabajar en su realización, para lo cual organizaron un laboratorio de química y un taller de ensayos. Se buscó incrementar las colecciones de muestras minerales para el museo (Intevep, 2000).

Cuando en 1829 el general La Fuente, asume la presidencia del Perú tras un golpe militar, en el mes de junio anula la Dirección de Minería, razón por la cual De Rivero y Fernández De Piérola se exiliaron en Chile; allí realizaron estudios sobre meteorología y minerales, analizaron las aguas del río Mapocho, algunos meteoritos, uno de ellos encontrado en el desierto de Atacama, además de estudiar la geología de los alrededores de Valparaíso y Santiago (Alcalde, 1954, p. 95).

En el año de 1832 regresa al Perú y es elegido diputado al congreso por la provincia de Caylloma. El general Felipe Santiago Salaverry, presidente del Perú (1835-1836), lo nombra su consejero y bajo la presidencia del general Agustín Gamarra (1838-1841) es nombrado inspector de obras Públicas (Intevep, 2000).

En 1839 fue jefe de la Aduana de Arica, y al año siguiente, a los 43 años de edad, el 18 de febrero contrajo matrimonio con doña Águeda Escolástica Pacheco de Salas y Salazar, con la cual tiene cuatro hijos: Candelaria, Guillermina, Eduardo y Máximo (Málaga N. Z., 1998, p. 17).

Durante la presidencia de Ramón Castilla (1844-1851 y 1855-1862) fue nombrado prefecto del departamento de Junín, y su desempeño fue tan provechoso que los exploradores americanos del valle de Amazonas, Henderdon y Lardner Gibbon, escribieron al respecto en 1853:

El Departamento de Junín debe mucho a su anterior Prefecto. Fundó, éste escuelas, mejoró los caminos, construyó cementerios, y, en una palabra, cualquiera buena cosa que encuentro en mi camino puede decirse, generalmente, data del tiempo de Rivero. (Martínez, 1938, p. 104).

En el transcurso de su labor como prefecto se abocó a transformar el Colegio de Instrucción Científica fundado en febrero de 1828 de la ciudad de Huánuco, en Escuela Central de Minería. Posteriormente, fue trasladado a Moquegua donde desempeñó el mismo cargo entre 1848 y 1850.

Regresa a Europa acompañado de su familia en diciembre de 1850, cuando es nombrado por Ramón Castilla y a solicitud del mismo Rivero, cónsul general del Perú en Bélgica. En 1951 publicó con Johann Jakob von Tschudi en Viena la obra *Antigüedades Peruanas* y el Atlas, “obra muy preciosa y muy rara”. (Martínez, 1938, p. 105)

Su labor como científico fue más conocida en el extranjero que en el Perú. Fue miembro de varias Sociedades Científicas de Europa y América; incorporado y condecorado como Caballero de las Órdenes de Dannebrog y Leopoldo, de la Sociedad de Antigüedades de Copenhague, de la Sociedad Imperial de Agricultura de Francia y del Instituto de África. (Málaga N. Z., 1998, p. 19). Su última publicación *Memorias Científicas. Agrícolas e industriales, publicadas en diferentes épocas*, la realizó en Bruselas en 1857, este mismo año, el 6 de noviembre de 1857; falleció en París. Pocas personas en Lima se enteraron de su deceso:

Dos meses después, un diario limeño le dedicaba cuatro líneas informando escuetamente de la desaparición del más grande científico peruano del siglo XIX. Años más tarde cobraba su viuda nueve pesos mensuales en concepto de montepío que reconocía el Estado a Rivero como servidor público. (Alcalde, 1954, p. 133).

Esta indiferencia quedará expresada en las palabras del sabio italiano Antonio Raimondi quien, al referirse a Don Mariano de Rivero en su obra *El Perú*, con admiración y gran respeto por sus trabajos, escribió:

Los rasgos característicos del sabio Rivero son modestia, actividad y vivo entusiasmo por nuestro progreso físico e intelectual. Como hombre científico, fue más conocido y apreciado en Europa que en su mismo país. ¡Extraño fenómeno! Mientras en todos los pueblos reina un exagerado espíritu de nacionalismo que juzga a sus hombres superiores a todos los de las demás naciones, en el Perú, al contrario, no se tiene fe en sus compatriotas, se desconoce su mérito, no se aprecian sus trabajos y pasan desapercibidos (Coloma Porcari, 1994, p. 11).



Figura N° 10. Antonio Guzmán (1908). *Retrato de Mariano Eduardo de Rivero y Ustarz, 1798 – 1857.*
Fotografía tomada de la Galería de personajes ilustres del Museo Municipal de Arequipa por Sabrina Pizarro (2012).

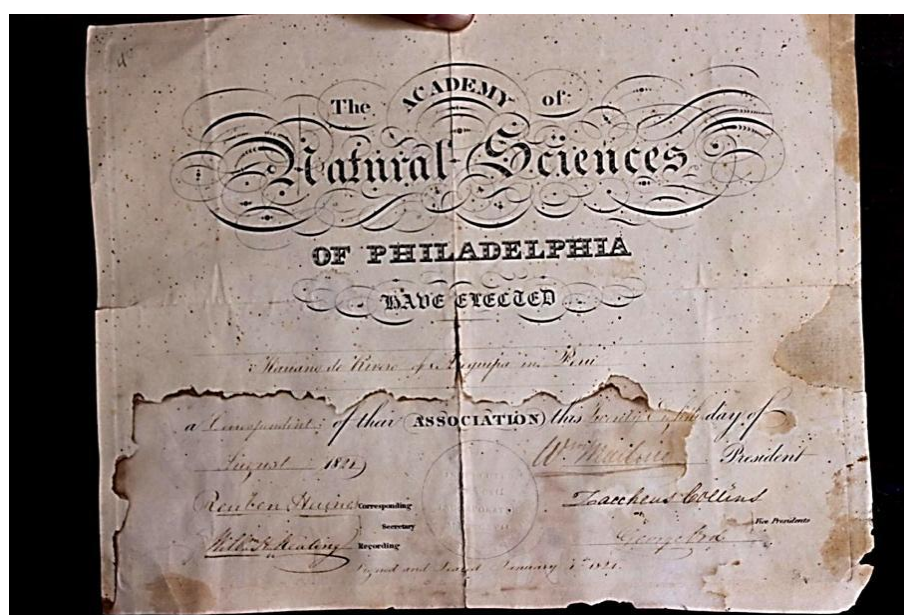


Figura N° 11. Diplomas honoríficos de Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz. Fotografía tomada de los archivos del Museo Municipal de Arequipa por Sabrina Pizarro (2012).

1.5.2 Johann Jacob von Tschudi

Johann Jacob von Tschudi nació en el cantón de Glaris, Suiza, el 25 de julio de 1818. Estudió en las universidades de Neuchâtel, Leyden y París y se graduó de doctor en medicina y filosofía (Nuñez, 1999, p. 8).

En viaje de estudios arriba al Callao proveniente de Chile en agosto de 1838, se establece en Lima y ejerce la medicina adquiriendo notoria reputación. Desde ese momento recorre el Perú realizando investigaciones científicas en botánica, zoología, filosofía, lingüística e historia. De las experiencias y el material recogido en el primer viaje y el segundo de 1858, elabora el libro *Bosquejos de viajes*. Al respecto de Estuardo Núñez escribe:

La riqueza de las confrontaciones que los Bosquejos contienen los hacen invaluable para las investigaciones etnológicas peruanas, para estudiar la propia trayectoria de Tschudi, incluso gracias a otros valores extra científicos, como son el talento descriptivo que en él campea, su agilidad de estilo, la agudeza y don de observación de la vida y hasta las notas de humor que son frecuentes. (Núñez, 1999, p. 9)

Este primer viaje a Sudamérica dura hasta 1842; realizó en el Perú investigaciones en los Andes centrales, la costa norte, la ceja de selva en la región de Chanchamayo, por el sur el puerto de Pisco y el desierto de Ica. En 1843 regresa a Europa, y se establece en Viena, donde desarrolla sus trabajos de investigación, que comienza a publicar desde 1844 a 1846. Es en este mismo periodo que Don Mariano de Rivero tomará contacto con él para proponerle la publicación de la obra *Antigüedades Peruanas*. Durante estos años visitará a Humboldt en Berlín y en 1849 contraerá matrimonio con Otilie Schnorr von Carolsfeld.

Desde Viena en 1857 realiza un segundo viaje a América del Sur, llegando a Brasil y luego a Argentina que recorre de este a oeste. Posteriormente por el desierto de Atacama llega a Chile; en 1858 regresa a Arica y por Tacna visita el altiplano deteniéndose en Tiahuanaco. Regresa hacia el Pacífico por la ruta de Arequipa y se embarca hacia Lima, desde donde en 1859, regresa a Europa por la vía Guayaquil (Ravines R. , 1999, p. 34)

En 1860, es nombrado por el gobierno suizo Ministro ante la corte de Pedro II en Brasil donde permanecerá por espacio de tres años para luego retornar finalmente a Viena donde se dedicará a sus trabajos científicos y publicaciones. Fallece el 10 de octubre de 1889 en su propiedad en Liechtenegg (Ravines R. , 1999, p. 36).

Relación cronológica de las obras y publicaciones de Johann Jakob von Tschudi.

- 1844-1846 *Untersuchungen über die Fauna Peruana auf einer Reise in Peru während der Jahre 1838-1842*.-St. Gallen: Scheitlin und Zollikofer, 5 Bd. (Kaulicke, 2003, p. 77).
- 1844 *On the ancient Peruvians*, Journal of the ethnological society of London 1: 79-85. (Chaumiel, 2003) (Kaulicke, 2003, p. 77).
- 1846 *Peru: Reiseskizzen aus den Jahren 1838-1842*, St. Gallen: Scheitlin und Zollikofer [Reimpreso Graz 1963] (Kaulicke, 2003, p. 77).
- 1851. *Antigüedades Peruanas*, co –autor con Mariano de Rivero. (De Rivero Y Ustáriz, 1851).
- 1853 y 1884 traducciones del *Ollantaen* 1. (Kaulicke, 2003, p. 79).
- 1853 *Die Kechua-Sprache*, en su introducción de 30 páginas al primer tomo de la obra discute el origen del hombre en las Américas y el Perú con algunos detalles que hacen referencia al contenido de la obra conjunta con Rivero de 1851. Como reza el título del libro, se concentra en el idioma quechua, lo cual incluye su perspectiva histórica incluyendo problemas de su origen. (Kaulicke, 2003, p. 79).
- 1866 – 1869 *Reisen durch Sudamérica*, Leipzig: F.-A. Brockhaus.-5 vol. Otra obra monumental, de cinco tomos, contiene muchos datos pertinentes sobre Bolivia y el sur del Perú. (Kaulicke, 2003, p. 77).

- 1875 *Ollanta: ein altperuanisches Drama aus der Kechua-Sprache*. Uebersetzt und commentiert von J.J. von Tschudi. - Wien: Adolf Holzhausen. (Kaulicke, 2003)
- 1876 *Ollanta: peruanisches original Drama aus der Incazeit*. Nach J. J. von Tschudi's wörtlicher verdeutschung metrisch bearbeitet von Albrecht GrafWickenburg.- Wien: L. Rosner. (Kaulicke, 2003, p. 87).
- 1884 *Organismus der Khetsua-Sprache*. - Leipzig: F.A. Brockhaus. (Kaulicke, 2003, p. 78).
- 1891 *Sprachliche Beiträge zur Kenntniss des alten Perú*. Con la excepción de esta última obra en la versión castellana *Contribuciones a la historia, civilización y Lingüística del Perú antiguo* (1918, reeditado en 1985), prácticamente nada está traducido al castellano. (Kaulicke, 2003, p. 78).
- 1891 *Dos cartas sobre arqueología peruana*, Boletín de la sociedad geográfica de Lima 1(6): 233-235; 1(9): 288-303. [Traducción de López, 1era ed. 1878] (Coloma Porcari, 1994, p. 67).

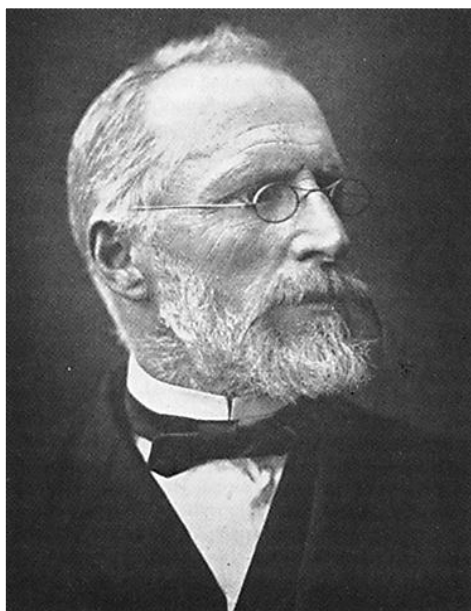


Figura N° 12. Johann Jakob von Tschudi, 1818-1889. Museo del Cantón Glarus, Näfels, Suiza. Rescatado del libro *Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi*, autor Peter Kaulike, 2001.

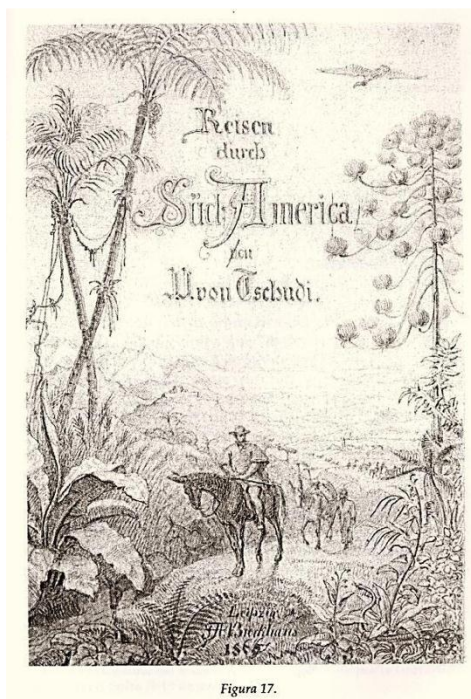


Figura 17.

Figura N° 13. Frontispicio de la obra *Reisen Durch SüdmeriKa*, de Johann Jakob von Tschudi, Rescatado del libro *Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi*, autor Peter Kaulike, 2001

CAPÍTULO II

EDICIÓN DEL LIBRO ANTIGÜEDADES PERUANAS -1851

2.1 Descripción y características del libro

Antigüedades Peruanas de 1851, Mariano Eduardo de Rivero y Jacob von Tschudi, se publicó acompañado de un Atlas de grabados con 59 láminas, volúmenes que presentan formatos y características diferentes, pero complementados en su contenido. La impresión del libro así como el Atlas de grabados fueron realizados entre 1848 y 1851 en la Imprenta Imperial de la Corte y el Estado en Viena.

El libro consta de 346 páginas (4+XIV+328 p. de texto). El formato es vertical de 22.5 por 28.5 cm. La composición en las páginas es centrada con márgenes externos de 3.3 cm, internos de 4 cm, superiores de 4 cm. e inferiores de 3.5 cm. Los títulos presentan una tipografía de 32 puntos, los subtítulos de 26 a 20 puntos y el texto es de 11 puntos. Las tipografías usadas son Old English, Sans Serif, y Bodoni. En los títulos de los capítulos, así como en el inicio de los párrafos, se ha usado letras capitulares adornadas.

Presenta inicialmente un grabado de portadilla, además de las imágenes que acompañan los capítulos, según manifiesta el mismo Tschudi “estampas quimitípicas” (Ugarte y Ugarte, 1963, p. 287), estas imágenes son en blanco y negro. Actualmente los dibujos originales, así como algunas páginas manuscritas del primer capítulo se encuentran en el Museo Municipal de Arequipa.

De esta obra se editaron 500 ejemplares y, posteriormente, como consecuencia de la dificultad de la venta de la obra en Europa por ser en lengua castellana, se realizaron cuatro ediciones en inglés entre los años 1853 y 1858 y una en francés en 1859.

2.2 Características del Atlas de grabados de *Antigüedades Peruanas* -1851

La excepcional calidad de la edición e impresión de las láminas del Atlas estuvo a cargo del Instituto Litográfico de Leopoldo Müller en Viena, por recomendación de Tschudi, quien ya había publicado su obra *Fauna y Flora Peruanas* (1844-1846) y teniendo como referentes las características de los más importantes libros de viajeros como el *Florilegium Botanical Treasures From Cook's First Voyage* del naturalista, explorador y botánico inglés Josephs Bank (1749-1820), o las obras *Vistas de la Cordillera y Monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) y *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (1814-1823) de Alexander von Humboldt, entre otros.

En la versión de 1851, del *Antigüedades Peruanas*, el Atlas de láminas tiene un formato apaisado de 54.5 x 41.5 centímetros. Consta en total de 59 láminas, pero según lo que señalan y numeran los autores, estas serían 58. Esta diferencia se debe a que se presentan dos láminas numeradas con el número seis, las láminas VI y VI°. Las láminas están impresas en papel litográfico de 90 gramos aprox. Algunos de estos grabados son monocromáticos, o a dos tintas con uso de tonos sepias, grises y blanco; otros son iluminados con colores como rojo oscuro, amarillo ocre, y verde.

Las 59 láminas contienen una totalidad de 170 imágenes, cada una puede contener entre una, a 15 imágenes. Estas se presentan diagramadas sobre una línea base, manteniendo márgenes regulares de 4 cm. Aproximadamente. El número de lámina va en la parte superior derecha, marginada con la línea base.

Por debajo de la línea base se encuentra la inscripción: Instituto Litográfico de Leopoldo Müller de Viena. Müller fue el artista grabador. Las láminas que constituyen al Atlas se imprimieron en el sistema de cromolitografía o litografía multicolor. Este sistema de reproducción estaba basado en la impresión litográfica inventada por Aloys

Senefelder (1771-1834) natural de Bavaria, en 1796, quien descubrirá la litografía como resultado de una investigación para un proceso de reproducción más económico que el huecograbado para imprimir sus escritos sobre teatro. Fueron los impresores alemanes quienes perfeccionaron este sistema y desarrollaron la litografía multicolor. En las primeras cromolitografías, una placa generalmente impresa en negro, implantaba la imagen, y en otras placas detrás de ésta proporcionaban el color y los matices. Este sistema fue utilizado para imprimir las láminas del Atlas del libro *Antigüedades Peruanas*. En él se observa imágenes monocromáticas, es decir a un color sobre la imagen impresa en negro y otras con el proceso multicolor. En 1837 el impresor francés Godofroy Engelmann denominó a este sistema como cromolitografía. El cuál al hacerse popular en Francia, se abrieron talleres litográficos y se ampliaron cada vez más las posibilidades de impresión con fines comerciales debido a los adelantos técnicos. Así surgen las primeras prensas mecánicas y su desarrollo la convierte en un instrumento de prensa, portavoz de la opinión pública, del pensamiento y la expresión de los descubrimientos científicos del siglo XIX (Megg, 1991, p. 202).

En el Atlas, junto a los grabados de objetos del Perú antiguo, los autores incluyeron un grupo de láminas con objetos de la cultura Muysca, Colombia. (Láminas XXXIX, XL, XLI, XLII, IIII), imágenes que fueron incluidas por De Rivero al considerarlas sumamente interesantes, hasta ese momento no difundidas, juzgaba conveniente agregar a la colección de los monumentos del tiempo de los Incas algunas láminas de los monumentos de sus vecinos Bochicas (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 323). Asimismo, De Rivero explica que estos dibujos se realizaron en las cabeceras del valle del río Magdalena cerca de Timana, territorio que exploró durante la misión desarrollada con Jean Baptiste Boussingault en Colombia durante el año 1823 a pedido del general Simón Bolívar.

El ejemplar utilizado para el análisis de nuestra investigación se encuentra en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia

y, anteriormente, perteneció a la biblioteca del Museo Larco, como lo señala el sello que cada lámina presenta en la parte posterior.

2.3 Contenido de los capítulos del libro

En el prólogo del libro, De Rivero manifiesta la importancia de conocer la historia de las naciones porque permite valorar sus progresos y grados de civilización, siendo este un plan que se propuso al regresar al Perú luego de su estadía en Europa:

Estudiar, pues, instituciones tan benéficas sobre los mismos lugares; examinar sus monumentos arqueológicos; poseer un conocimiento exacto del idioma, religión, leyes, ciencias y costumbres, como de todo aquello que tiene relación con el Imperio Andino, fue el plan que nos propusimos al volver a pisar el suelo de los Incas. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 4)

Continúa explicando de las dificultades que encontró para publicar el libro con el Atlas de láminas. En primera instancia señala las desavenencias políticas de la época; a lo que se suman, los diversos climas y lo difícil de la geografía del territorio; el tercer obstáculo lo atribuye a la falta de guías e itinerarios para localizar los sitios arqueológicos de su interés.

A lo ya expuesto agrega la colaboración de su hermano Francisco de Rivero y la del Dr. J. D. de Tschudi en la publicación así como sobre la falta de financiamiento y los problemas siguientes suscitados en plena edición: “¡Cuántos fueron estos sacrificios pecuniarios, lo juzgará fácilmente el lector que recorra el hermoso atlas que acompaña al texto, y por lo ocurrido después de haberse presupuestado los gastos (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 6). También plantea los objetivos y los temas que desarrolla en los diez capítulos que conforman el libro.

El capítulo primero RELACIONES DE AMBOS HEMISFERIOS ENTRE SÍ ANTES DE LOS DESCUBRIMIENTOS DE COLÓN, plantea diversas hipótesis sobre el origen del hombre en América y las diferentes expediciones y documentos que la explican.

El capítulo segundo ANTIGUOS HABITANTES DEL PERÚ que se inicia en la página 21, realiza un análisis de las proporciones los cráneos peruanos, la distribución geográfica de las diversas razas, la configuración de los cráneos de los indios actuales, y

una nota sobre la obra del Sr. Morton⁹. Incluye cuatro ilustraciones de cráneos (Figuras N°14).

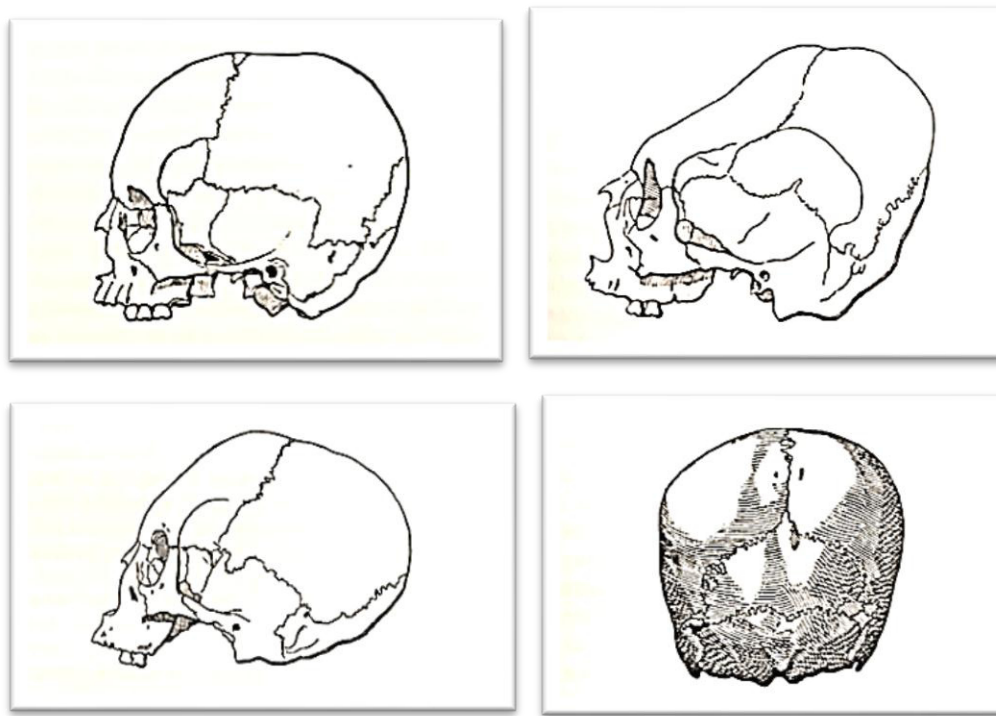


Figura N° 14. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustraciones del capítulo segundo, Antiguos habitantes del Perú. Páginas 25 – 34. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

En el capítulo tercero CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIA DEL PERÚ PRECEDENTE Á LA LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES, expone el origen de las monarquías según el inca Garcilaso de la Vega, las fuentes de este autor, un catálogo de los monarcas peruanos, un análisis crítico de las obras del licenciado Fernando Montesinos, *La Historia de la conquista del Perú* según W.H. Prescott, consideraciones sobre el primer Inca y fábulas relativas al origen de los incas.

El cuarto capítulo trata de los sistemas de gobierno e instituciones políticas de los incas, la forma de gobierno, la autoridad de los monarcas peruanos, la corte y la

⁹ Samuel George Morton (1799-1851). Médico y antropólogo nacido en Filadelfia, considerado el fundador de la escuela estadounidense de etnografía, difusor de la teoría del Poligenismo; escribió *Crania Americana* (1839) el estudio antropológico más influyente del siglo XIX.

aristocracia, información sustentada en los manuscritos del Padre Blas Varela del cual Garcilaso citará las leyes políticas. Otra fuente en la que sustenta sus afirmaciones es la obra *Letras Americanas* del Conde Carli¹⁰.

El quinto capítulo, con la colaboración de J.V. Tschudi, está dedicado a la lengua quichua; comienza con un tratado sobre las lenguas americanas y las influencias de las inmigraciones extranjeras en la lengua de las naciones de la América; cita el capítulo cuarto de la obra *Expedición a la América del Sud* (París 1851) de Francois Castelneau. Contiene un análisis en paralelo entre las lenguas quechuas y moxa usando como referencia las teorías respecto a las lenguas radicales de América de Thomas Jefferson y la obra de I.D. de Tschudi. También presenta un catálogo bibliográfico y cronológico de las gramáticas de la lengua quichua entre las cuales incluye la obra de Fray Domingo de San Thomas *Gramática o arte general de la lengua de los Indios del Perú*, los vocabularios de Antonio Ricardo *Arte y Vocabulario de la lengua llamada quichua* de 1586; así como la obra *Gramática y arte nueva de la lengua general del Perú, llamada Quichua o lengua del Inca* de Diego González Holguín publicada en Lima, en 1607, entre otras. Además, Tschudi incluye una descripción de los quipus, calificándolos como una forma defectuosa de escritura, explicando su uso y proponiendo los significados de sus colores.

Concluye este capítulo explicando algunas traducciones de la literatura quichua respecto a la poesía o cantos festivos de los amautas, los yaravíes, y el drama *Ollanta*. Entre las fuentes señaladas por el autor está la obra de Garcilaso de la Vega y el libro de Fernando de Avendaño *Sermones de los misterios de Nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana y la general del Inca* de 1648.

Asimismo, incluye en este capítulo la figura de una piedra rajada (p. 102), encontrada por el Dr. Tschudi en una población antigua de Huari (Figura N° 15) y, en la página 104 la ilustración de un fragmento de un quipu gigantesco desenterrado en el cementerio de Pachacamac (Figura N° 16).

¹⁰ Carli, Giovanni Rinaldo, Conde de (Capodistria, 1720 – 1795) Autor del siglo XVIII quién publicó un libro apologético de los Incas titulado *Delle lettere americane*, Cosmopoli (Cremona), 1780. Combatió las ideas denigrantes para con los indios de América del abate De Paw.

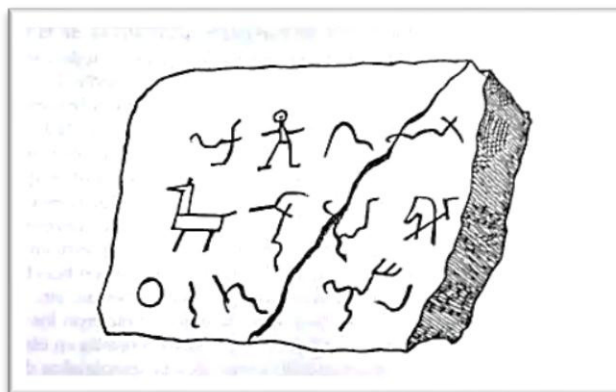


Figura N° 15. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del capítulo quinto “La lengua quichua”.
 Página 102. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

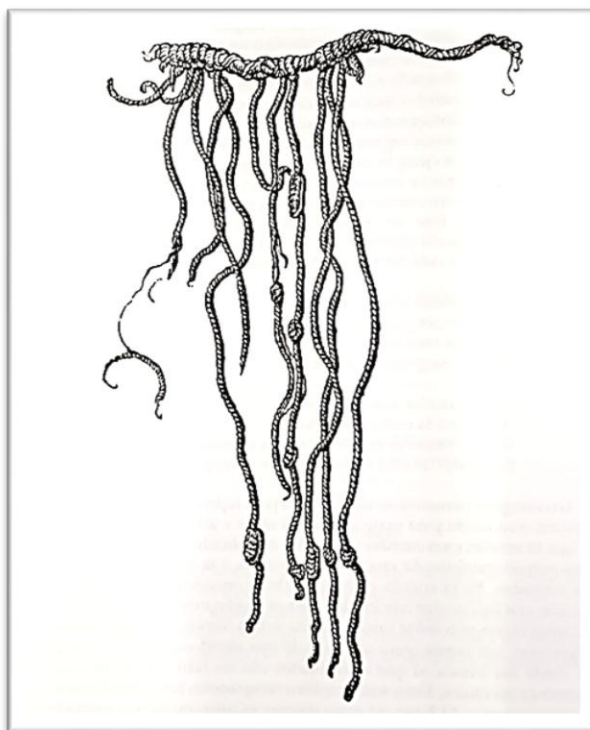


Figura N° 16. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del capítulo quinto “La lengua quichua”.
 Página 104. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

El capítulo sexto CULTURA CIENTÍFICA BAJO LA DINASTÍA DE LOS INCAS, comienza en la página 120. Trata respecto a la enseñanza, el rol de los amautas y los yachahuasi. Los conocimientos respecto a la medicina, medicamentos, yerbas

medicinales usadas y prácticas quirúrgicas. También cita a Garcilaso de la Vega para explicar el método que se servían los incas para calcular el tiempo, así como los conocimientos en las ciencias matemáticas y astronómicas de los antiguos peruanos. Utiliza como fuentes a los textos de Montesinos y del presbítero Don Juan de Velasco, historiador del reino de Quito. Explica la división de los meses, las festividades, la música y una descripción de los instrumentos musicales, citando un sirinx o flauta de pan (sicuri), hecho de piedra talco hallada por el general francés Paroissien sobre un cadáver en una huaca, cuyo molde de yeso fue enviado a Humboldt por el médico inglés Stewart Traill. Además, incluye las partituras de tres yaravías.

El capítulo séptimo SISTEMA RELIGIOSO DE LOS INCAS aborda el sistema religioso de los antiguos peruanos, afirmando que:

No hay monumento que más revele la índole, genio, tendencias y altura de civilización del naufragado imperio del Perú, como su culto, culto poético y pomposo, emanante de dogmas y leyendas adecuados, que se hermanaba con la naturaleza, santificaba la agricultura y formaba la base de toda política, y la condición misma del gobierno teocrático de la dinastía de los Incas. (De Rivero Y Ustáriz, 1851, p. 142)

Explica la importancia y relación entre los cultos, las deidades e ideas fundamentales de la religión en el imperio. Así mismo, cita las obras más importantes respecto a esta materia para aquellos que quisieran profundizar en su estudio, como: la *Crónica del gran reino del Perú* de Pedro Cieza de León; *Historia Natural y Moral de las Indias* del Padre Acosta; la *Historia natural de las Indias occidentales* de Don Francisco López de Gomara; los *Comentarios de Garcilaso de la Vega*; y la *Extirpación de la idolatría de los Indios del Perú* (Lima, Hieronimo de Contreras 1621. 4to), escrita por el jesuita Pedro José de Arriaga.

Incluye tres ilustraciones. Una conopa¹¹ de plata sacada de una sepultura de la quebrada en Huarochirí con la forma de un indio en cuclillas llevando en los hombros

¹¹ Conopa. Conopas o illas, objetos pequeños de uso ritual domestico por las comunidades andinas. “Estas Conopas, es cosa segura que las tenían todos en tiempo de su gentilidad, antes de la venida de los españoles; y la misma certeza hay de que las tiene ahora los nietos de aquellos antiguos; pues sus padres las heredaron de los suyos y no las desecharon; más bien las han guardado como a la cosa más preciosa que les dejaron sus padres; ni tampoco las han abandonado hasta hecha la presente visita.” Pablo José de Arriaga, año de 1621.

dos fardos (Figura N° 17). Y dos estampas representando dos conopas, una de una vicuña y la otra de una alpaca (Figura N° 18).



Figura N° 17. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración de Conopa de plata del capítulo séptimo “Sistema religioso de los antiguos peruanos”, Pagina 168. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

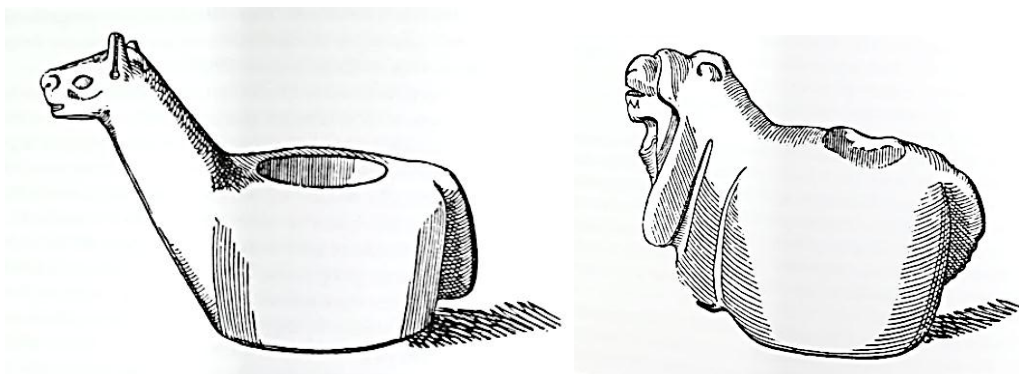


Figura N° 18. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración del capítulo séptimo “Sistema religioso de los antiguos peruanos”, Conopas representando auquénidos, Página. 170. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.)
Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

El octavo capítulo CEREMONIAS RELIGIOSAS está dedicado a las ceremonias religiosas, la descripción de las diferentes fiestas y celebraciones como el Inti Raymi, la renovación del fuego sacro o Mosoc nina, y el equinoccio de otoño denominado Situa entre otras. Explica los diversos tipos de ofrendas que se presentaban, incluidos los sacrificios humanos. Las fuentes que cita para sustentar estas afirmaciones son autores de los siglos XVI y XVII, como Cieza de León (*Crónica*, cap. XIX); Gomara (*Historia*

de las Indias. Libro IV); Acosta (*Historia Natural de las Indias*, Libro V, cap. XVIII); Tamara (*Costumbres de todas las gentes*, Libro III, p. 298), Levinus Apollonius (*de Peruviae inventione*, Libro I, p. 37); Balboa (*Historia del Perú*, cap. VIII); Benzoni (*Historia del Nuevo Mundo*; Libro III, cap. XX); Montesinos (*Menor. Antiguas*); Betanzos (*Historia de las Indias*, p. 198); Sarmiento (*Relaciones M: S*: cap. XXII); las *Décadas de la Audiencia real*; el testimonio de José de Arriaga (*Extirpación de la idolatría de los Indios del Perú*, 1621); y Prescott (*Conquest of Perú*) del siglo XIX. También incluye en este capítulo el modo de sepultar a los muertos para lo cual cita a Gomara, Cieza de León y contradice a Don Francisco Barreda en su disertación del proceso de embalsamar los cadáveres. En este capítulo incluye el diseño de dos especies de maíz, Granos de *Zea rostrata* usados como ofrenda y sacados de un sepulcro en Cusco. (Figura N° 19).

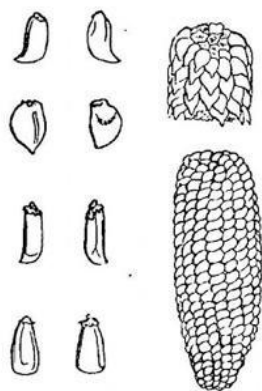


Figura N° 19. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del octavo capítulo. “Granos de Zea rostrata sacados de un sepulcro, y por consiguiente de muchos siglos de edad, han germinado en Europa, como el trigo encontrado en las momias egipcias, que cuentan con miles de años” (De Rivero Y Ustáriz, 1851.)
Página 201. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

El capítulo noveno ESTADO DE LAS ARTES ENTRE LOS ANTIGUOS PERUANOS, De Rivero lo inicia proponiendo un examen crítico a los monumentos antiguos para obtener una correcta información opuesta a las contradictorias teorías de la época. Él indica dos épocas diferentes en el arte peruano en lo concerniente a la arquitectura, una anterior al primer inca, señalando el palacio Gran Chimú, las ruinas

de Huánuco Viejo, el templo de Pachacamac, los colosos de piedra y estatuas de Tiahuanaco como exponentes en el desarrollo de la arquitectura; una segunda época posterior a estos monumentos que comprenden los restos encontrados en el Cusco y otros edificios así como obras de hidrotecnia y puentes. El enfoque empleado por el autor en este capítulo se basa en el análisis de cada una de las ramas artísticas desarrolladas a través de los materiales empleados y las herramientas utilizadas.

Respecto al uso de metales preciosos en la producción de objetos utilitarios y suntuarios, De Rivero señala la destreza en el arte de beneficiar y fundir metales y determina como metal más estimado al oro, indicando que lo poseían en grandes cantidades. Especifica además que, en el espacio de veinte y cinco años a mitad del siglo XVI, los españoles exportaron del Perú más de cuatrocientos millones de ducados de oro y plata, y que la novena parte de esta cantidad estaba conformada por el botín capturado por los conquistadores.

El autor sustenta sus afirmaciones en los textos de diferentes cronistas como Cieza de León, Francisco López de Gomara, Sarmiento de Gamboa, Garcilaso de la Vega y el libro *Historia de la conquista del Perú* de Prescott. Considerando el momento histórico es importante destacar la importancia del método de trabajo de De Rivero al recurrir a fuentes de testigos presenciales del siglo XVI y aquellos publicados respecto a las culturas peruano antiguas, incluyendo la lengua y las traducciones de los que se valieron los evangelizadores. Es relevante su orientación científica, de no afirmar ninguna idea o afirmación que no fuera respaldada en fuentes confiables en su desarrollo teórico conceptual.

Además, incluye en este capítulo tres imágenes. La primera es la parte superior de un cetro o báculo de cobre de seis pulgadas de largo y una pulgada de diámetro, hallado en un sepulcro en Huaura (Figura N° 20). Como referencia al tamaño y labrado de las rocas en las obras, incluye un grabado de la entrada a la fortaleza de Ollantaytambo (Figura N° 21). La tercera imagen corresponde a una vista de un puente, también en Ollantaytambo, incluido como ejemplo del sistema constructivo de puentes

realizados por los incas (Figura N° 22). Ambos grabados son atribuidos a Johann Moritz Rugendas.



Figura N° 20. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del noveno capítulo. “Una de las piezas más interesantes de este metal, que hemos visto, cuya figura fue hallada en un sepulcro entre Huaura y Huillcahuaura, y formaba según las apariencias, la parte superior de un cetro, o báculo, insignia de cacique”. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Página 222. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

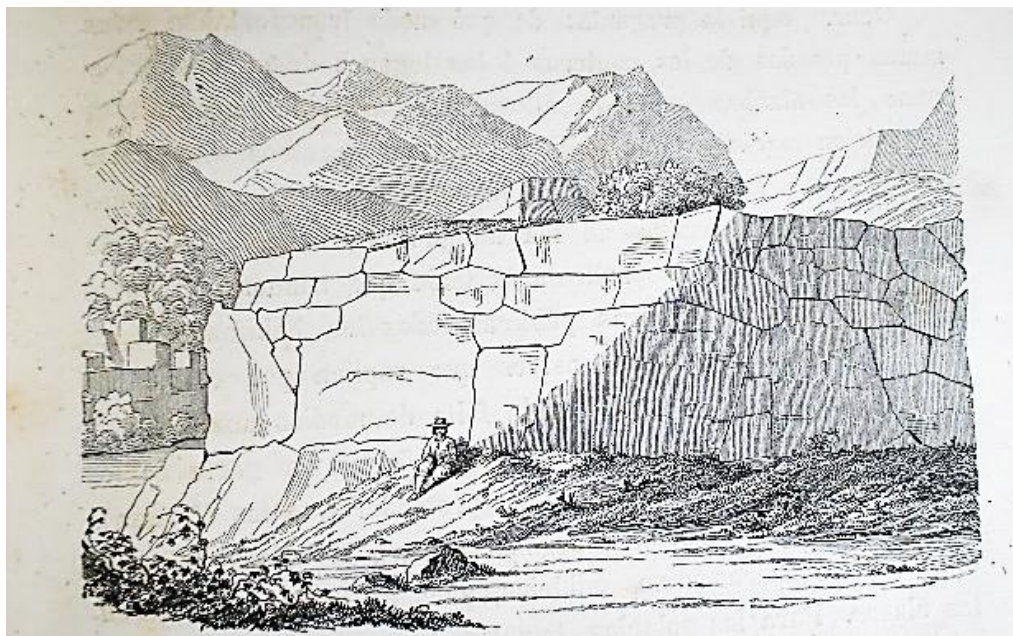


Figura N° 21. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del noveno capítulo. Grabado correspondiente a una parte de la fortificación a la entrada a la fortaleza de Ollantaytambo en Cuzco, basado en un dibujo del artista Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Página 233. Recuperado de Edición Facsímil – Editorial MAXTOR www.maxtor.es

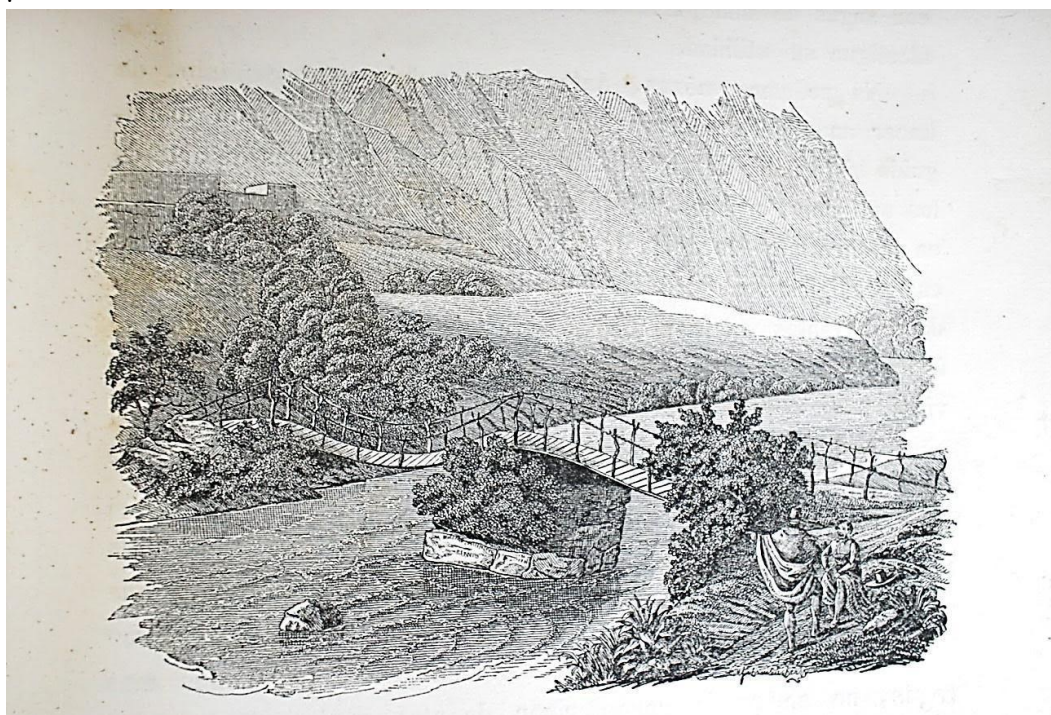


Figura N° 22. Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del noveno capítulo. Grabado correspondiente a una vista del puente de Ollantaytambo, Cuzco. Grabado del dibujo del artista Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Página 255. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

En el último capítulo MONUMENTOS ANTIGUOS el autor continúa el tema de las obras civiles, informa respecto a los caminos incas valiéndose de las descripciones de varios autores como Pedro Cieza de León en *Crónicas*, capítulo XXXVII; Agustín de Zarate en *Descubrimiento y Conquista*, Libro I, capítulo XIII; Juan de Sarmiento en su *Relación de la sucesión y gobierno de los Incas*; López de Gomara en *Historia General*, capítulo 194, Juan Botero Benes y Alexander von Humboldt quien recorrió parte del camino inca y los describe en su obra *Ansichten der Natur*. De Rivero reflexiona sobre la destrucción del imperio incaico. Pero, el tema que más desarrolla en este capítulo es la descripción de las ruinas y monumentos antiguos encontrados en los sitios que visitó, considerando entre más interesantes las ruinas de los palacios del Gran Chimú por los variados espacios constructivos que presenta, los murales y la extensa área de la ciudadela. Señala, así mismo, las ruinas de Kuelap en el distrito de Santo Tomas en el departamento de Amazonas; destacando de ella la muralla exterior de piedra labrada y las construcciones de base circular de los recintos. También menciona como sumamente interesantes las ruinas de Huánuco Viejo por las seis portadas; indica que su arquitectura se distingue singularmente de las otras edificaciones del tiempo de los incas, lo que le hace suponer que su origen sería más antiguo. Asimismo, describe las ruinas de Pachacamac, su estado de conservación desfavorable, aunque seguían siendo interesantes por su extensa área y particular historia. Además, incluye en este capítulo la descripción y narración respecto a la fortaleza de Ollantaytambo con dos dibujos de sus murallas (Figuras N° 23 y N° 24) y una reseña de la antigua ciudad del Cusco, insertando un plano de la ciudad publicado por Pentlant¹², más un apunte de la piedra de los doce ángulos (Figuras N° 25 y N° 26).

Al concluir presenta el Atlas de láminas que acompaña al libro. Sobre el particular escribe:

¹² Joseph Barclay Pentlant (1797 – 1873) Científico, geógrafo, naturalista y viajero irlandés. Fue educado en Armagh y estudió en la Universidad de París, donde trabajó como colaborador del Barón George Cuvier. En 1825 llega a Lima como secretario del Consul Británico Charles Milner Ricketts. En mayo de 1826 inicia su recorrido por el Alto Perú, inspeccionó los Andes Bolivianos entre 1826 y 1827, publicando la obra *Informes sobre Bolivia* en 1847.

<https://historias-bolivia.blogspot.com/2017/08/el-litoral-boliviano-traves-de-joseph.html?m=0>

Aquí concluye nuestra publicación, en que, movidos del respeto por el ilustre público, a quien nos dirigimos, y nuestro amor por la antigüedad peruana, no hemos escaseado tiempo, fatigas, viajes, lecturas, experiencias, en una palabra todo cuanto podía redundar en ventaja de nuestra empresa, reunido todos los materiales que pudimos encontrar, clasificando cuantas preciosidades nos ha sido posible recoger en todo género, y formado una colección de láminas de una gran parte de monumentos, ídolos y artefactos del antiguo Perú, que bajo la forma de Atlas, acompaña nuestro texto, y forma lo más interesante de nuestra obra. (De Rivero Y Ustáriz, 1851, p. 307)

Añade en el décimo capítulo, además de las conclusiones, las notas y la descripción de las láminas del Atlas.



Figura N° 23. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858), *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una vista de “Ollantaytambo, vista de pared exterior de la fortaleza”, Cuzco. Página 298 Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

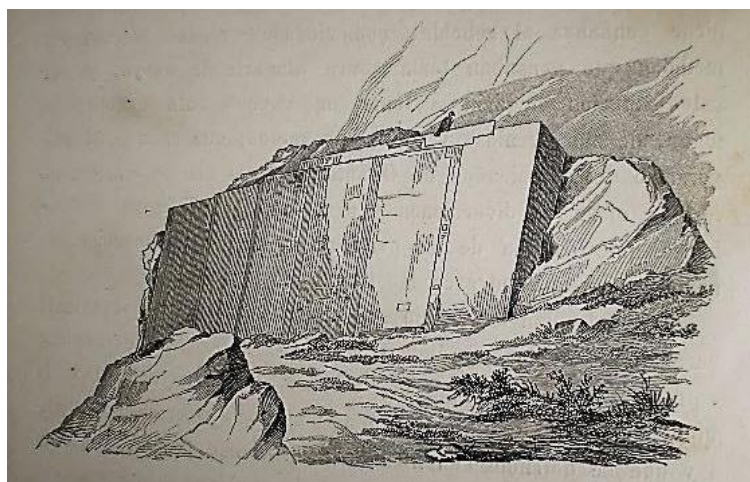


Figura N° 24. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una vista de "Ollantaytambo, Cusco. Dibujo del artista Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Página 300 Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

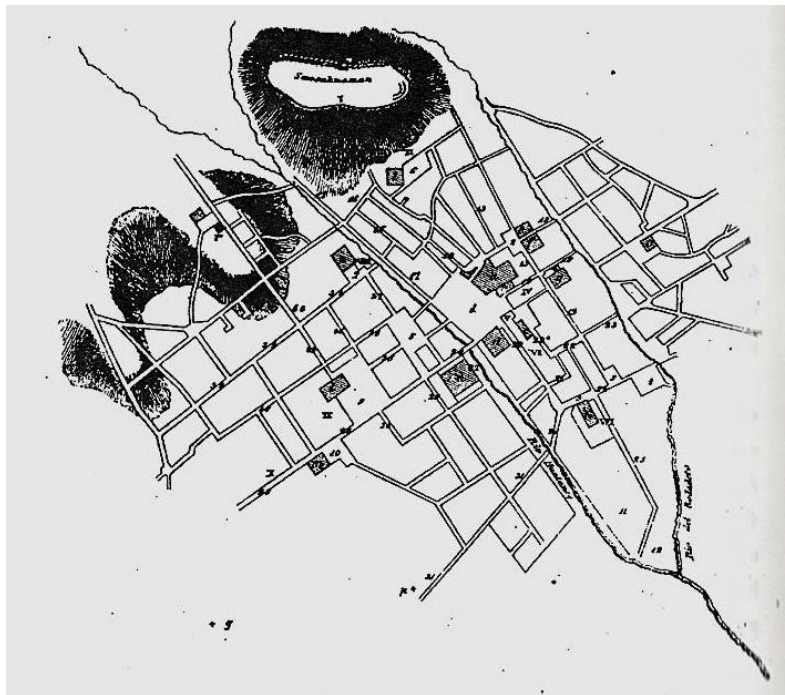


Figura N° 25. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a Plano de la ciudad del Cusco, publicado por Pentlant". Página 302 Recuperado de Edición Facsímil – Editorial MAXTOR www.maxtor.es

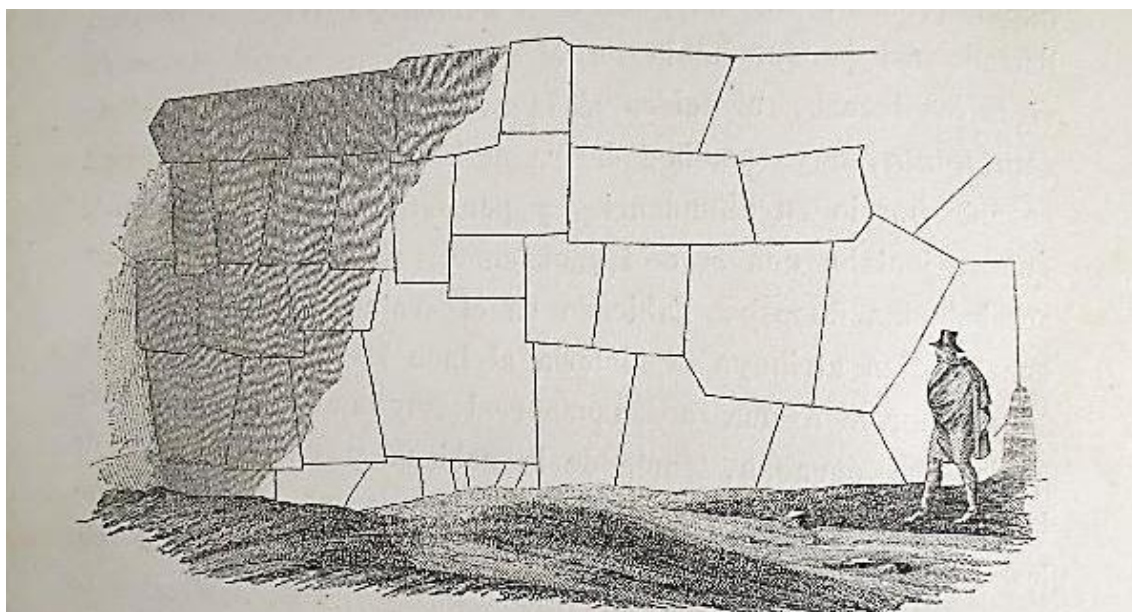


Figura N° 26. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858). *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una “Vista de la piedra de los doce ángulos de la casa de las vírgenes del sol en la antigua muralla en la calle del Triunfo”, Cusco. Página 306. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

2.4 Autoría de las imágenes

Definir la autoría de los grabados que presenta el libro, así como los grabados que conforman el "Atlas de Láminas" del libro *Antigüedades Peruanas* es una de las limitaciones presentadas en el desarrollo de esta investigación.

En algunos casos y según las fuentes consultadas, algunos dibujos y croquis fueron proporcionados por Tschudi a De Rivero para elaborar el libro; este hecho se puede corroborar con la comparación de las imágenes del libro de Tschudi, traducido en el 2003 por Kaulicke, *El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi*; y los dibujos que figuran en *Antigüedades Peruanas* 1851 (Figuras N° 27 y N° 28).

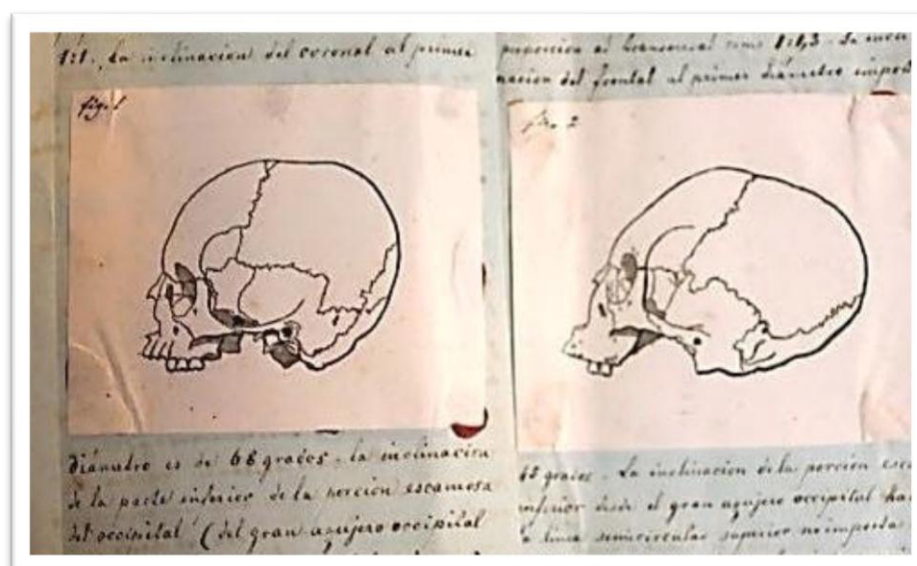


Figura N° 27. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Dibujos originales en el manuscrito de De Rivero, capítulo segundo “Antiguos habitantes del Perú”, páginas 25 y 26, Recuperados del archivo del Museo Municipal de Arequipa.

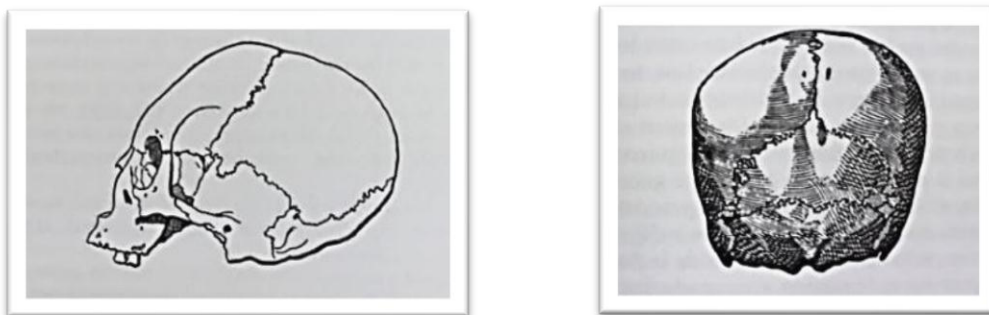


Figura N° 28. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi, páginas 412 a 415. Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulike del libro *El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842* de Jacob von Tschudi publicado en 1847.

Así mismo, en el capítulo quinto “La lengua quichua” del libro *Antigüedades Peruanas* 1851, acompañando al texto proporcionado por Tschudi, se incluyen algunos de sus dibujos que figuran en su libro *El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842* publicado en 1847 (Figuras N° 29 y N° 30).

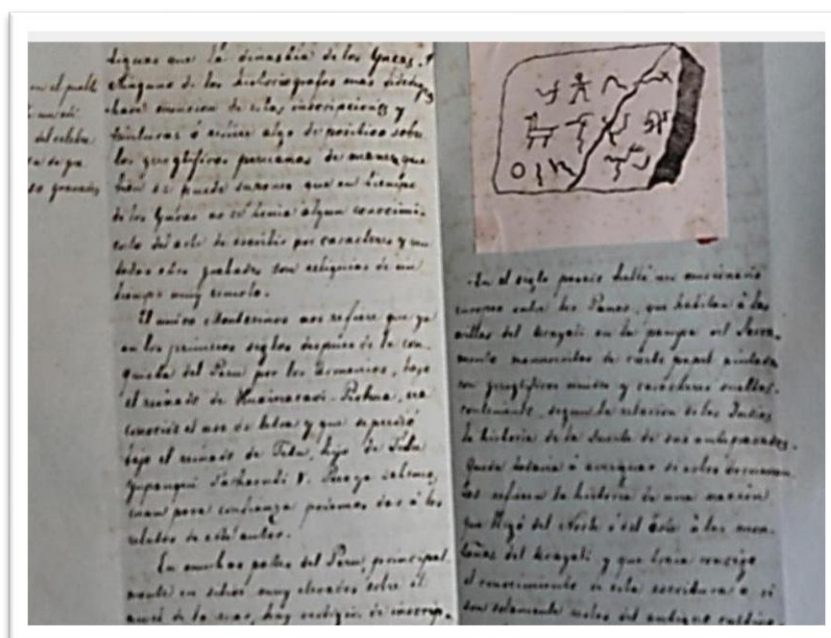


Figura N° 29. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Dibujo original en el manuscrito de De Rivero, capítulo quinto “La lengua quichua”, Recuperado del archivo del Museo Municipal de Arequipa.

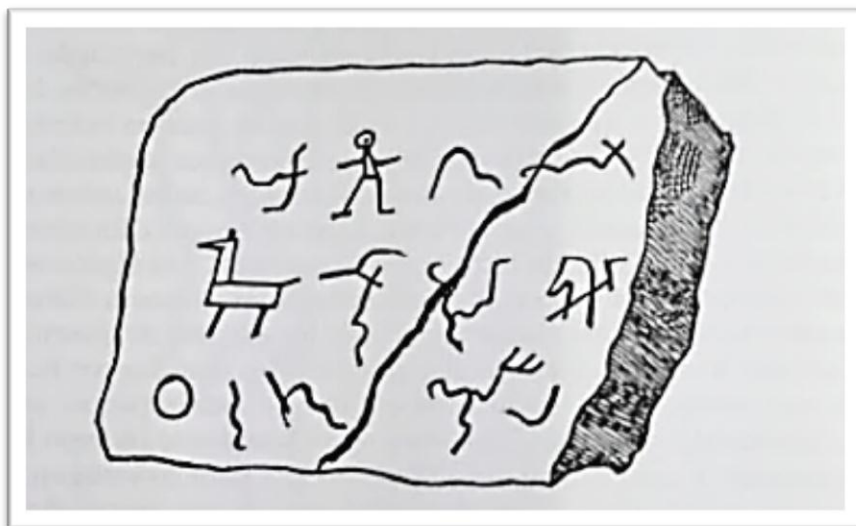


Figura N° 30. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi. Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulike del libro de Jacob von Tschudi publicado en 1847.

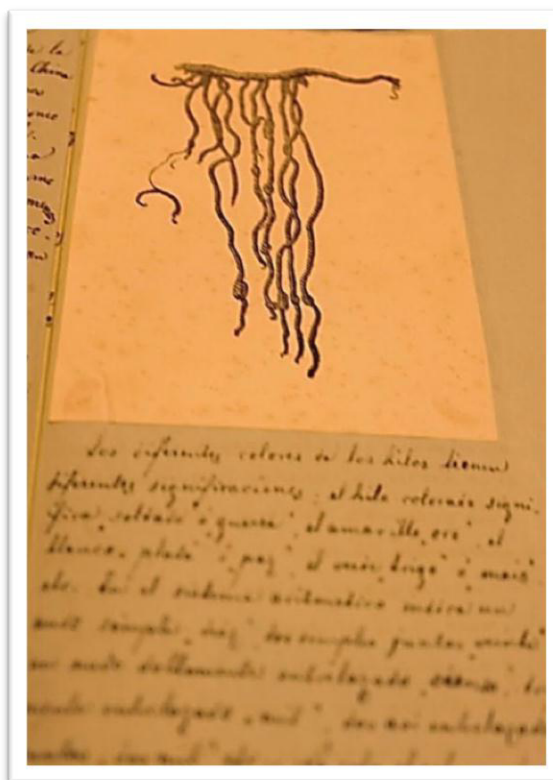


Figura N° 31. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Dibujo original en el manuscrito de Mariano De Rivero, capítulo quinto “La lengua quichua”, Recuperado del archivo del Museo Municipal de Arequipa.

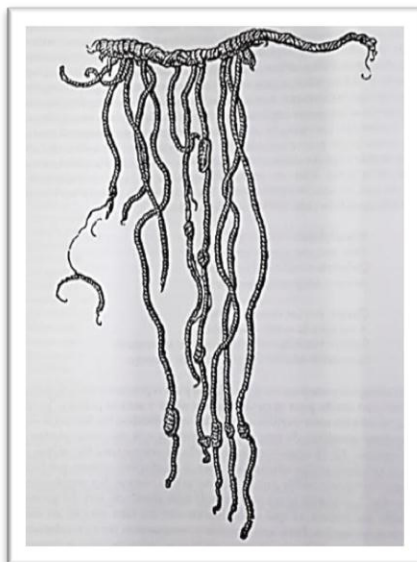


Figura N° 32. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi.
Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulicke del libro de Jacob von Tschudi publicado en 1847.

También en relación al tema del préstamo de imágenes por parte de Tschudi para el Atlas y que figuran en *Aportes y Vigencia de Johann Jakob von Tschudi*, Peter Kaulicke indica que los dibujos y acuarelas originales se encuentran actualmente en el Museo del Canton Glarus, Nafels, Suiza. (Figura N° 33) (Kaulicke, 2001, p. 63).

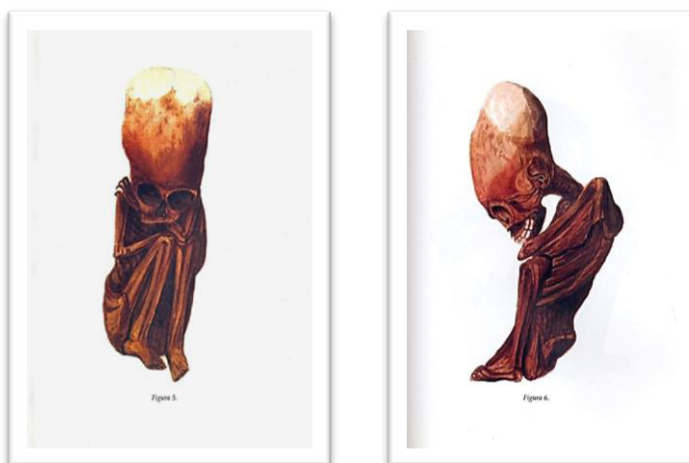


Figura N° 33. *Antigüedades Peruanas de 1851.* Acuarelas de pintor anónimo (Johann Moritz Rugendas?) de los grabados del Atlas. Lámina VI° Cuerpo momificado de niño en vista frontal y lateral hallada en una Huaca de la provincia de Lampa. Recuperado de *Aportes y Vigencia de Johann Jakob von Tschudi*, de Peter Kaulicke 2001, página 63.

Otro elemento importante a considerar en relación a la autoría de las imágenes es lo señalado por el mismo Tschudi en alguna de las cartas enviadas a De Rivero, respecto a la colaboración solicitada a su amigo el artista alemán Johann Moritz Rugendas, siendo esto un detalle significativo considerando el importante registro de imágenes que este había elaborado respecto al territorio americano y en su visita al Perú entre 1842 y 1845 (Figura N° 34).

Así mismo, Kaulicke afirma que Tschudi y el artista mantuvieron una estrecha amistad y, considerando las fechas de los viajes realizados por Rugendas por el territorio peruano, que lo sitúa en la ciudad de Arequipa en los primeros días de 1845, existen posibilidades de un encuentro y colaboración con Mariano de Rivero, tal vez en un interés mutuo por el tema.

También Pablo Diener en su artículo “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros” 2007. Apuntes para la obra de Rugendas”, se refiere a la colaboración del artista con algunos de sus dibujos para el libro *Antigüedades Peruanas*.

Y el otro campo en que el artista se esmeró por crear un rico conjunto iconográfico en el curso de este veloz recorrido por el altiplano, fue el del pasado prehispánico. Entre sus dibujos se encuentra un buen número de hojas dedicadas a las ruinas de Tiwanaku; en Cuzco registró, entre otros, la Iglesia de Santo Domingo, construida sobre las ruinas del templo prehispánico de Koricancha, y la Calle de la Roca Mayor, con la famosa piedra de los doce ángulos. Y su más importante contribución en este ámbito fue la que hizo en una excursión al noreste de Cuzco, donde visitó y ejecutó los primeros registros visuales del yacimiento arqueológico de Ollantaytambo. Pocos años después, una de las más importantes publicaciones europeas dedicadas al Perú antiguo, realizada en 1851 por Mariano Riveros (director del Museo de Lima) y Johann Jacob von Tschudi, un erudito americanista natural de Basilea, se sirvió de los dibujos de Rugendas para ilustrar algunos monumentos de *Antigüedades Peruanas*, entre ellos, las primicias de Ollantaytambo (Diener, 2007, p. 303).



Figura N° 34. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Grabado “Primicias de Ollantaytambo”. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo, página 298. Recuperado de Edición Facsimil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

Mariano de Rivero también hace referencia respecto al tema de la autoría de las imágenes, cuando escribe en el prólogo “Durante algunos años estudiamos los monumentos antiguos, recogiendo con indecible anhelo cuantas curiosidades del tiempo de los incas pudimos conseguir, mandando dibujar y pintar todas las que existían en poder de peruanos y extranjeros” (De Rivero y Ustáriz, 1851. P. V).

Al respecto, en la página VI del mismo prólogo, señala la generosidad de los artistas Hugh Algemon Wenddel, Johann Moritz Rugendas y Joseph Pentlandt por haberle permitido algunos croquis y dibujos,

Nos es grato recordar el interés que han mostrado los SS. Don Manuel Ferreyros y Don Francisco de Rivero para la publicación de esta obra; la generosidad con que los Señores Weddel, Rugendas y Pentlant nos han franqueado algunos croquis y dibujos. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 6)

Así mismo, se ha identificado que algunas imágenes proporcionadas por De Rivero para el Atlas de Láminas de *Antigüedades Peruanas* de 1851, fueron usadas por el autor en publicaciones anteriores. Se tiene, por ejemplo, que algunas imágenes que

forman parte de la Lámina VII de la publicación de 1851 ya habían figurado en el artículo *Antigüedades Peruanas* publicado en el “*Memorial de Ciencias naturales y de Industria nacional y Extranjera*, el primer periódico científico del Perú” en coautoría con Nicolás Fernández de Piérola y Flores (1827 – 1828). (Malaga N. Z., 1998, p. 11) Coloma Porcari escribe al respecto:

Esta primera obra titulada *Antigüedades Peruanas* contiene un hermoso grabado con seis ilustraciones que representan cinco objetos arqueológicos peruanos y fue hecho en Lima por el artista Rousseau, tal como se indica en el mismo: Lima. Rousseau Fecit. (Coloma Porcari, 1994, p. 22)

El investigador Coloma Porcari además presenta en el libro *Los inicios de la Arqueología en el Perú*, un cuadro comparativo (Nº 5), respecto a las láminas grabadas en 1851 y sus antecedentes de 1841; para este autor la mayoría de los grabados impresos en Viena fueron proyectados o dibujados por Rivero (Coloma Porcari, 1994, p. 65).

Finalmente, se debe señalar que el sistema de reproducción empleado para la ejecución de los grabados del Atlas, involucra la intervención de un artista grabador, quien será el encargado de reproducir los dibujos originales o apuntes al soporte o matriz, como indica Miguel Alberto Valderrama Vargas citando a Olaya Sanfuentes en su ponencia respecto a Claudio Gay: “el objeto o persona no es reproducido si no recreado. Lo vuelve a crear” con su propio lenguaje formal, con aquel que será entendido por sus contemporáneos. Posteriormente será el maestro impresor quien se encargue de la impresión de las láminas (Sanfuentes, 2009. citado por Valderrama., p. 6).

Es por esto que no se debe considerar que las limitaciones en el esclarecimiento de la autoría de las imágenes es un obstáculo para el análisis formal y la valoración artística de las mismas. El demostrar o no la autoría de estas imágenes no aportará valor estético adicional a los grabados del Atlas de *Antigüedades Peruanas* de 1851, el cual será determinado en cada caso particular.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ARTÍSTICO DE LOS GRABADOS DEL LIBRO ANTIGÜEDADES PERUANAS (1851)

3.1 Análisis formal estético de las láminas del Atlas de *Antigüedades Peruanas* de 1851

En el análisis visual de las láminas, se plantea inicialmente una observación en conjunto, agrupándolas según la temática de las imágenes. Este análisis permitirá identificar las constantes formales presentes en todos los grabados, así como distinguir los elementos plásticos que los diferencian.

En una segunda etapa se profundiza este análisis estilístico formal en determinadas láminas, consideradas las más relevantes por su composición y tratamiento de las imágenes.

Los grabados seleccionados para este análisis son 7:

1. Portadilla del libro
2. El Frontispicio (carátula) del Atlas de grabados
3. Lámina N° VII perteneciente a imágenes de ofrendas e ídolos
4. Lámina N° XXIV con imágenes monocromáticas de cerámicos tipo “Conopas” con figuras humanas
5. Lámina Nª LII con dos imágenes de paisaje y monumentos arqueológicos
6. Lámina Nª LIII con dos imágenes, vista de paisajes y monumentos arqueológicos
7. Lámina Nª LIV perteneciente al grupo de imágenes sobre restos arqueológicos.

En el análisis en conjunto por temas, en el primer grupo se consideran aquellas láminas que presentan las imágenes de momias y fardos funerarios (Láminas N°s I, II, III, IV, V, VI y VI a).

En estos grabados la composición está centrada con equilibrio aproximado. Presentan una o dos figuras por lámina, buscando controlar el peso visual a través del tamaño de las imágenes en relación al formato, y la relación espacial que presentan es de distanciamiento.

Los bosquejos, según se puede observar en algunos dibujos originales que se encuentran en el Museo del Cantón Glarus-Suiza, fueron realizados en la técnica de la acuarela, ilustrando con detalle lo representado, evidenciando una marcada intención descriptiva, por lo realista de las representaciones.

En los grabados del Atlas, estas imágenes son más ilustrativas, se presentan con menos detalles y están más sintetizadas. La representación es figurativa, con el uso de dibujo valorado¹³ y con sensación de volumen, que se logra por el uso de valoración de la luz, el medio tono y la sombra. Se acentúan algunos elementos y enfatiza la sensación de volumen a través del tratamiento de la línea valorada.

Las imágenes de este grupo presentan colores desaturados, con predominio de crema, marrones, ocre, rojo marrón y verdes. Los colores más intensos se usan como acento para resaltar detalles. Las sombras se logran a través del uso de una trama esfumada del tono negro.

¹³ Línea valorada. - variación no constante del espesor entre los bordes que componen una línea. (Dantzic, 1994.) Recurso visual, donde la línea valorada en el trazo de un dibujo permite insinuar volumen de lo representado. Donde la luz incide directamente en el objeto la línea se adelgaza o desaparece y en las partes que se opone a la fuente de luz o se apoya, la línea se engrosa. y el objeto.



Figura N° 35. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina I del Atlas de grabados. De Rivero describe como se presentan las momias halladas en sepulcros antiguos de la costa del Perú. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 36. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina II del Atlas de grabados. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 37. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina III. Grabado del Atlas que muestra Momia de mujer sacada de los sepulcros de Cajatambo provincia de Lima. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

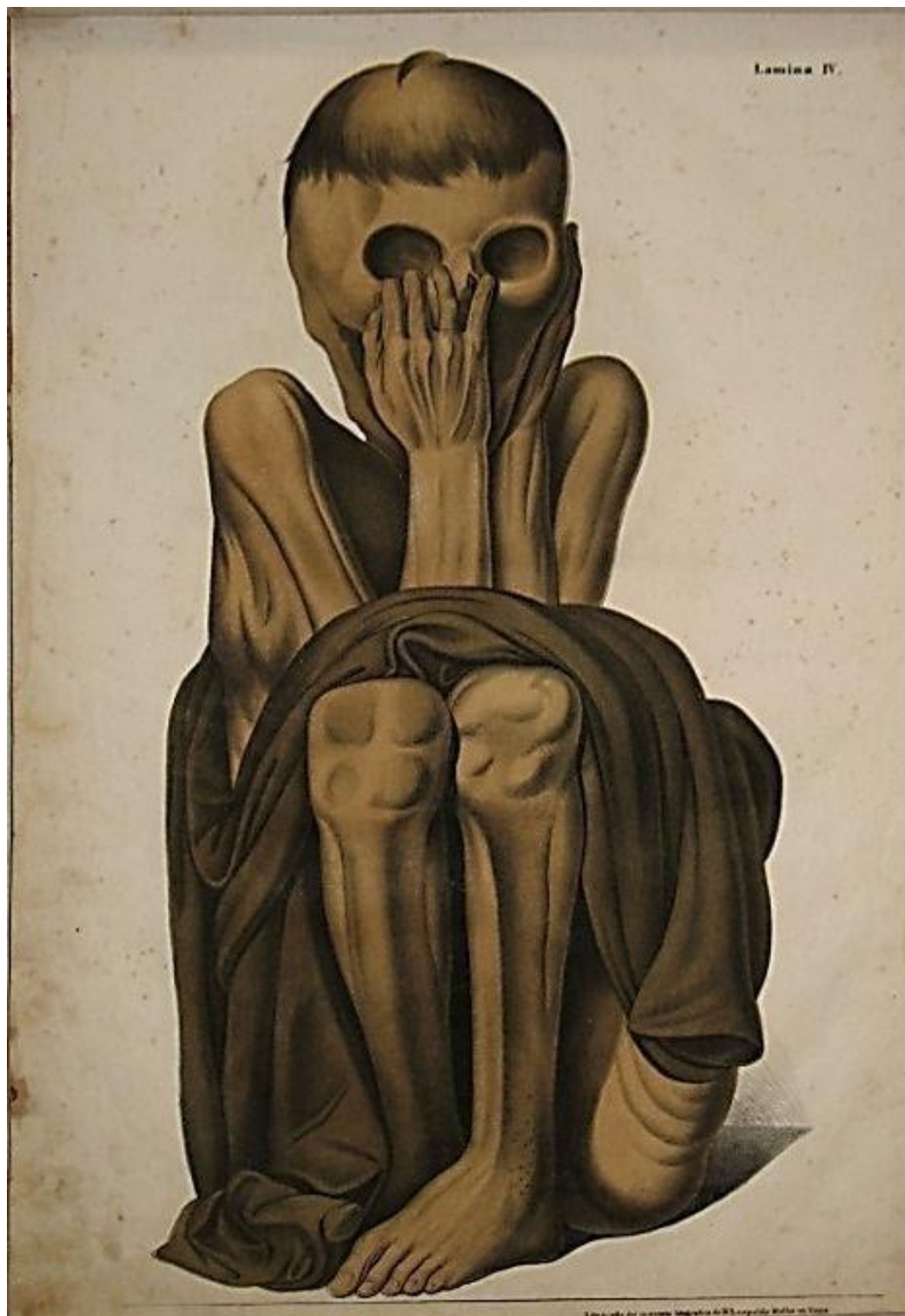


Figura N° 38. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina IV del Atlas de grabados. Momia existente en el Museo nacional de Lima. (de Rivero E. y., 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 39. Antigüedades Peruana de 1851. Lámina V. Grabado del Atlas del libro que presenta “Cráneo de individuo de la raza de las chinchas” (de Rivero E. y., 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



*Figura N° 40. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina VI. Grabado del Atlas del libro con imágenes de momia de un loro (*Psittacus Illegeri* Tsch) encontrado en una Huaca de la provincia de Tarma y momia de feto de siete meses. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.*



Figura N° 41. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina VIa. Grabado del Atlas del libro con imagen de momia de niño, según descripción del autor, llamados opas por lo naturales, hallado en una Huaca de la provincia de Lampa. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En el segundo grupo de láminas se encuentra la colección de imágenes con temas de ofrendas e ídolos de metal y piedra (Láminas N°s VII, VIII, IX, XLIII, XLIV y XXXIX), en las que podemos observar la representación de ofrendas e ídolos de metal, conformada por 25 imágenes figurativas en síntesis orgánica¹⁴ plana, donde el volumen de los objetos es dado por la valoración de la luz (uso de luz y sombra). Los dibujos de las ofrendas representadas están distribuidos en grupos de nueve o seis piezas por lámina consiguiendo composiciones estables y equilibradas.

Con el tratamiento del dibujo no se consigue transmitir la calidad del material, pero se detalla el diseño de cada objeto. Las características morfológicas de los objetos se

¹⁴ Síntesis orgánica: Se refiere al proceso de abstracción o simplificación de una forma orgánica (de la naturaleza) determinada por sus límites. (Arnheim, 1974.)

representan a través del uso de las líneas valoradas y la textura; el color se adecua a la representación de los metales con lo que están fabricadas las piezas (crema amarillenta, grises claros y grises oscuros).

La representación del espacio se obtiene a través de la incorporación de un elemento arquitectónico, tipo hornacina, por tratarse de objetos de pequeño formato, y se aplica el uso de perspectiva para ofrecer la impresión de profundidad en el espacio en el que están situadas. En la descripción de las piezas el autor señala el material, si son huecos o macizos, el peso de los mismos, en algunos casos detalla el lugar de procedencia, en poder de quién o en que colección se encontraban estas piezas.



Figura N° 42. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina VII. Grabado del Atlas del libro que representa 9 Conopas o ídolos pequeños de oro encontrados en diversos lugares del Perú. En la descripción de estos, el autor hace referencia al tamaño en pulgadas y líneas, refiriéndose al peso de los mismos en castellanos y tomines (medio tomín). (De Rivero y Ustáriz, 1851.N° de pág) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 43. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina VIII. Grabado del Atlas del libro que muestra 8 Conopas o ídolos pequeños de oro y un anillo sobre una hornacina. (De Rivero y Ustáriz, 1851. N° de pág) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 44. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina IX. Grabado del Atlas del libro que presenta siete objetos de plata: un llamaconapa, dos Zarapconapa, tres vasos ceremoniales con representación de rostros en plata hechas con molde y a martillo. La séptima a la derecha representa a un ídolo o Conaza, de todas ellas el autor hace mención en la página 230 del texto. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 45. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina XLIII. Grabado del Atlas del libro que muestra tres masas de granitos con grabados encontrados a ocho leguas al norte de Arequipa, dos figuras de plata, el pájaro y una figura humana con los brazos abiertos y tres conopas pequeñas de piedra. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

La representación de los ídolos de piedra es muy esquematizada, el dibujo es simple, con detalles en líneas oscuras. El tratamiento del color no es uniforme en estos grabados, uno de ellos presenta un fondo oscuro – marrón- como recurso para contrastar y visualizar las formas en el inscritas (Figura N° 46).



Figura N° 46. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina XLIV. Grabado del Atlas del libro que presenta en los extremos ídolos de plata y oro encontrados en el Cuzco y en el centro ídolo de pórfido verde, toscamente tallado. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 47. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina XXXIX. Grabado del Atlas del libro que muestra estatuas de ídolos pertenecientes a la cultura Muyscas en Colombia realizada en piedra arenisca. El autor señala que los caracteres inscrites en el gorro de la primera figura fueron puestos por algún visitante luego de la conquista (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 48. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XL. Grabado del Atlas del libro que presenta dos ídolos en piedra perteneciente a la cultura Muisca, encontrado por De Rivero en las cabeceras del valle del río Magdalena, Colombia. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

El conjunto de láminas que contienen imágenes de cerámicos (desde la lámina N° X a la N° XXIX y las láminas N°s XXXV y XXXVI), incluyendo las imágenes de vasijas de mármol y piedra (láminas N°s XXX, XXXI, XXXII y XLI), es el más numeroso y se puede distinguir que las representaciones son de piezas con funciones utilitarias, rituales o escultóricas.

En estas imágenes se observa que la composición planteada es de dos a tres objetos por lámina, que incluyen, además de los colores tierras, el rojo indio o marrón rojizo. Todos estos grabados presentan fondo plano sin color, pero los objetos son representados con sombras reflejadas, que les da visualmente sensación de estabilidad.

En la configuración de estos ceramios prevalecen las formas antropomorfas, zoomorfas, seguidas por geométricas. Las imágenes con más detalles corresponden a piezas incas.



Figura N° 49. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina N° X. Grabado del Atlas del libro que muestra imágenes de dos cerámicos antropomorfos y zoomorfos con asa tipo gollete. En la primera se trataría de un indio cargando un animal en la espalda el otro según el autor presenta forma de Caparro o mono ori (Lagothrix Humboldti, Geof). (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 50. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XI. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de dos cerámicos monocromáticos, el de la izquierda representación de un animal (un venado según De Rivero) y el otro representa a una figura humana masculina en posición sentada con la cabeza, espalda y cuello cubiertos por una especie de capilla. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En esta serie de grabados el tratamiento del color se presenta de dos maneras: los monocromos, sobre la base del crema, gris y colores tierras, valorados con detalles en blanco y sombras en negro. Y en aquellos con imágenes policromas en los que se observan piezas que, además de los colores tierras, combinan otros, respetando el modelo.



Figura N° 51. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina XXII. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de dos cerámicos perteneciente a la serie de láminas con imágenes de cerámicos con diferente tratamiento cromático, inclusión del color rojo. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 52. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina N° XXV. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de tres cerámicos, el primero de la izquierda, según el autor representaría una fruta (pepino), el del centro con figuras zoomorfas duplicadas representando dos perros peruanos y un mono en el asa y el tercero de la derecha de asa puente sería la representación de un ave. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En cuanto a la técnica de los dibujos se puede observar que hay diferentes tratamientos en la representación de las piezas. Algunos son elaborados con precisión en los detalles y el tratamiento de las superficies de los objetos. Otros no presentan la misma calidad, siendo una representación menos detallada y simple de las piezas de cerámica. De lo cual se puede deducir que fueron varios los artistas que realizaron los grabados.

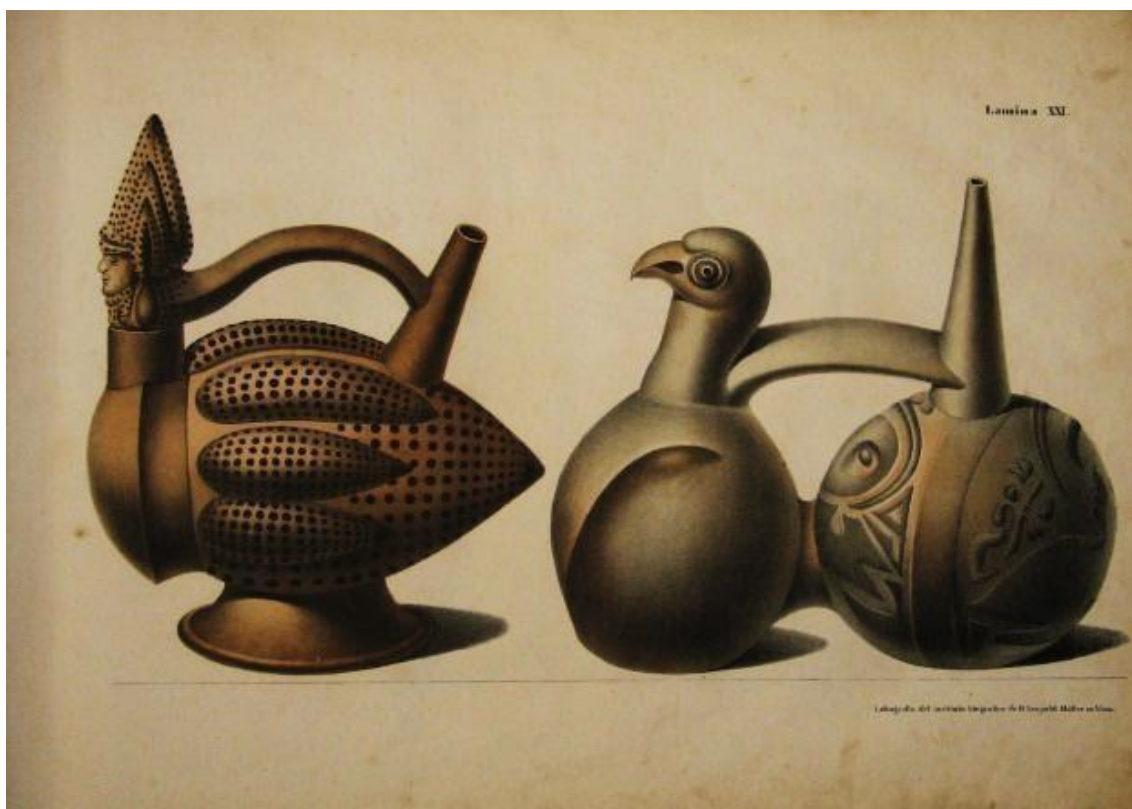


Figura N° 53. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina Nª XXI. Grabado del Atlas del libro con representación de dos ceramios, a la izquierda un vaso sonoro con forma de Zarapconopa, con relieves de mazorcas de maíz en el cuerpo y en la parte superior representación de una cabeza humana con tocado. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.



Figura N° 54. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina N^a XIX. Grabado del Atlas del libro con representación de tres ceramios antropomorfos y zoomorfos, presentan las piezas de los extremos un dibujo sin detalles y bastante esquemático, el ceramio del centro se representa la figura de un mono con una proporción adecuada, mayor detalle y acabado en el dibujo. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

Los grabados conformados por imágenes de objetos de mármol y piedra (Láminas N^os XXX, XXXI, XXXII y XLI), presentan una composición espacial equilibrada y simétrica. Cada lámina tiene dos imágenes de mayor tamaño que, en comparación al resto de láminas, su relación espacial es de distanciamiento, donde la técnica del dibujo hace énfasis en las texturas propias del material representado y no en los detalles. Estas imágenes presentan perspectiva isométrica y el volumen es representado, además, con el uso de valoración tonal. Los dibujos de las piezas proyectan sombras y definen su posición a través del uso de líneas valoradas en las bases. El color corresponde al objeto.



Figura N° 55. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina Nª XXXI. Grabado del Atlas del libro con representación de dos piezas, la primera sería de mármol pardusco con vetas amarillas y adornadas con una culebra bicéfala tallada en relieve cuyas cabezas rematan en las asas y presenta incrustación de plata en los ojos. La segunda pieza representada es de piedra con dos asas (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

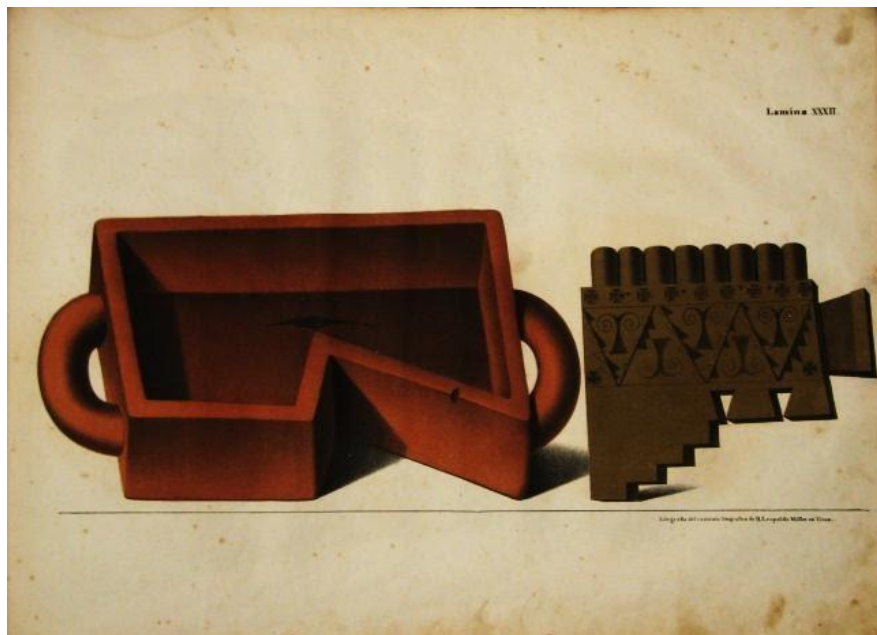


Figura N° 56. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXXII. Grabado del Atlas del libro que presenta dos piezas, la primera sería una “tasa” en jaspe rojo con ángulo entrante y representación de flauta de pan en piedra con detalles en síntesis geométricas tallados. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En la serie de grabados con imágenes de herramientas y armas (Láminas N°s XXXIII y XXXIV) y representación de textiles (Láminas N°s XXXVII y XXXVIII), el dibujo es elaborado, detallista reproduciendo a través del trazo y las texturas la calidad de los objetos de forma realista. La composición en estas láminas es equilibrada, con relación de distanciamiento entre las formas, los fondos son planos y no se presenta jerarquía visual.



Figura N° 57. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXXIII. Grabado del Atlas del libro que presenta las imágenes de tres armas, un hacha de piedra verdosa anfibólica, encontrada en las huacas de Cusco. En el centro hacha de cobre con dos figuras grabadas, mencionadas p. 230, y maza de madera llamada Chonta. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

Los grabados con representación de textiles son las de mayor cromatismo de todo el conjunto. Además del blanco, negro y gama de colores tierras, muestran amarillo, verde y rojo indio.



Figura N° 58. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina XXXVII. Grabado del Atlas del libro con representación de dos piezas textiles, la primera es una manta de lana de las Huacas de Chancay y alfombrilla cuadrada con bandas azules y amarillas que son hechas de plumas, y con chapitas de plata muy cobriza que están pegadas, o amarradas al tejido. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En el último conjunto, conformado por la serie de grabados con imágenes de sitios arqueológicos y monumentos antiguos, incluyendo algunas láminas de planos y dibujos con detalles arquitectónicos (Láminas N°s XLV, XLVI, IIII, IIL, IL, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII y LVIII), se puede observar un afán de equilibrio en la disposición de las masas y estudio riguroso de los planos, todo ello conforme a la concepción clásica del paisaje compuesto (Bouleau, 2006, p. 128). Las composiciones presentan simetría aproximada y la organización perceptiva es determinada por el uso de jerarquías visuales de tamaño y posición, las composiciones son abiertas y el uso de diferentes planos y perspectiva figura el espacio.

Respecto al uso de las áreas, en algunas de estas láminas el espacio formato está dividido verticalmente para presentar dos composiciones, en otras se divide en tres o

más para presentar detalles del tema. Resalta la intención de vincular el lugar arquitectónico con los restos que se le asocian.

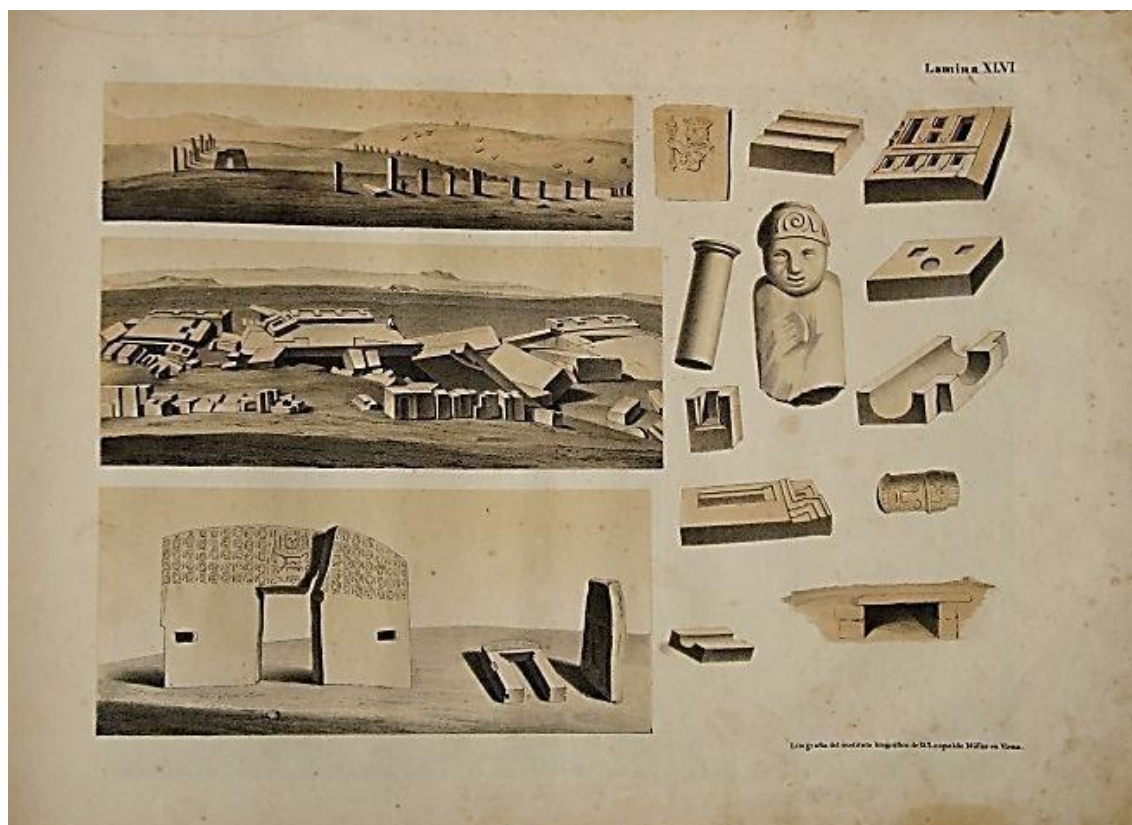


Figura N° 59. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina N° XLVI, Grabado del Atlas del libro con representación de Ruinas de Tiahuanaco. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

En estos grabados el dibujo es académico, con representación de los volúmenes a través de la valoración de la luz y el uso de tonos grises. En algunos casos, la dirección de la luz está enfatizada con aplicación de blanco para resaltar detalles de las formas.

El cromatismo en las de imágenes es resuelto a base de sepias, tonos de grises, blanco y negro. Se observa el uso de líneas valoradas para definir los contornos de las formas y el empleo de texturas, para recrear las características de los materiales.

El ritmo de las composiciones en los grabados de paisajes está logrado sobre la base del uso de planos valorados¹⁵. También se observa la incorporación de la figura humana o elementos vegetales, para referir la proporción de los espacios representados.

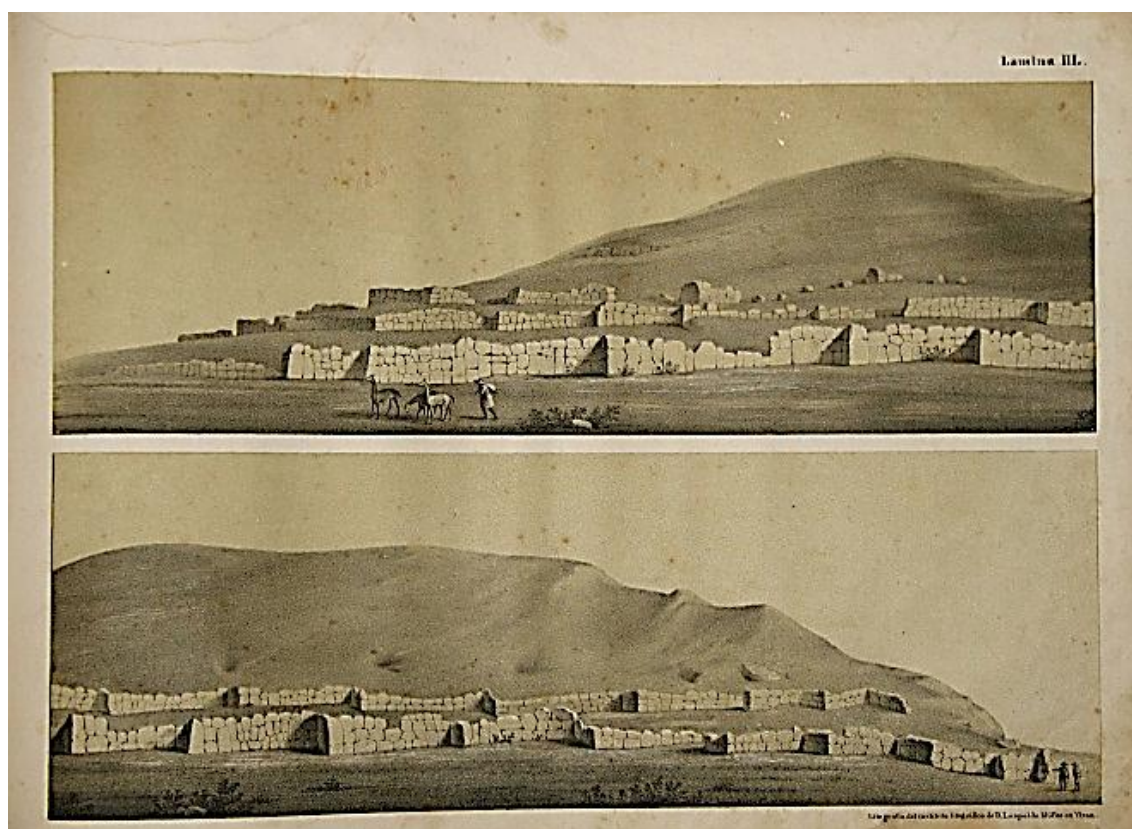


Figura N° 60. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina III grabado del Atlas. Vista del rodadero, o restos de las murallas de la fortaleza de Cuzco (Fortaleza de Sacsayhuamán). (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

¹⁵ Planos valorados: Recurso visual usado por los artistas en la representación del espacio. El valor tonal de cada plano varía según la posición de cercanía o alejamiento del observado. La valoración de los planos en una composición es característica de la representación figurativa del paisaje en el arte académico.

3.2 Análisis formal de siete láminas del Atlas de *Antigüedades Peruanas* -1851

3.2.1 Portadilla del libro de textos



Figura N° 61. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Grabado del libro - Portadilla. Grabado representando a la pareja mítica Manco Cápac y Mama Ocllo. (De Rivero y Ustáriz, 1851) Fotografía tomada del libro original por Sabrina Pizarro, 2015.

La imagen que conforma la portadilla del tomo de texto de la obra *Antigüedades Peruanas* de 1851 presenta un formato vertical de 22.5 por 28.5 cm. Se ubica en la

retira de la hoja de respeto, en el lado opuesto a la página donde se encuentran el título y los créditos de la obra.

El contorno de la imagen a 1.5 cm de distancia, muestra un marco conformado por dos líneas delgadas paralelas que como detalle en sus ángulos enlazados crean una figura geométrica. Estas líneas se interrumpen en la parte inferior, donde se ubican centrados los nombres de Manco Cápac y Mama Ocllo, escritos con letra lineal en mayúsculas.

Sobre el lado izquierdo, en la parte inferior del grabado se distingue una inscripción de las iniciales SL entrelazadas y, a ambos lados de estas, los números 18 y 31. Este grabado monocromático exhibe un paisaje, donde las formas principales son dos personajes que representan la pareja mítica fundadora del imperio inca, ubicadas sobre un promontorio que exhibe algunos arbustos y cactus. Más atrás, y en la parte inferior, se observa un poblado al borde de un lago. Se puede suponer que se trata del lago Titicaca; por encima del lago, se distinguen unas colinas con desniveles característicos del sistema de andenes; detrás de estas y rematando el paisaje, se observan unas montañas con cumbres nevadas, posiblemente referidas a la Cordillera de los Andes, y los rayos del sol que se extienden por el cielo (Figura N° 61).

La figura masculina se sitúa al centro de la composición al coincidir con la línea media vertical que divide el espacio formato y a su lado, hacia la izquierda en el mismo plano, está la figura femenina ligeramente girada a la derecha en posición de tres cuartos, creando una composición asimétrica, con el peso desplazado hacia la izquierda, que es equilibrado por la presencia del lago, las colinas de los planos posteriores a la derecha del poblado.

El énfasis de la composición está dado por la ubicación del brazo derecho del personaje masculino que, extendido lateralmente, señala la salida del sol detrás de las montañas. El sol es representado de manera figurada con líneas diagonales paralelas; la postura de la figura masculina es frontal; con la cabeza ligeramente girada hacia la izquierda, mira

a su pareja. Sostiene en su mano izquierda un delgado cetro o Ulpu (Gisbert, 2008, p. 121), rematado en la parte superior por un sol. Presenta un tocado compuesto por una cinta o Llautu sobre la frente con dos plumas a ambos lados, desde atrás de esta cinta cuelgan dos tiras largas con remate de argollas. Viste una túnica corta y sobre esta hacia atrás un manto que le cubre la espalda y baja hasta las rodillas; calza sandalias de tiras.

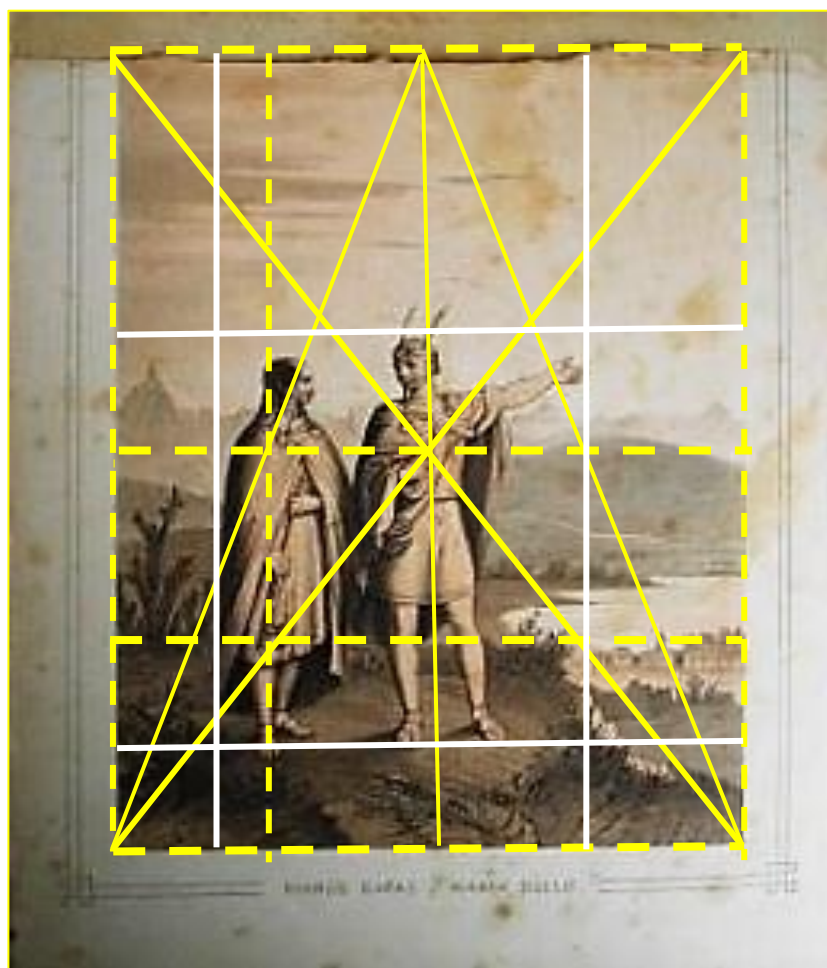


Figura N° 62. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Análisis de elementos plásticos en la trama compositiva y posición de las formas en el paisaje. Grabado de la Portadilla del libro.

El personaje femenino está en postura de tres cuartos; con la cabeza girada hacia la derecha y el rostro de perfil, observa al otro personaje. No presenta tocado, está peinada con trenzas y muestra elementos de cintas y argollas, pero a diferencia del anterior, cuelgan de ambas orejas. Con las manos sostiene una especie de hacha o *Chambe*

(Gisbert, 2008, p. 122), posiblemente de metal. Viste túnica que le llega debajo de las rodillas y encima un manto largo prendido en la parte delantera superior que cae hasta los tobillos; las sandalias son iguales a las del personaje masculino.

La organización perceptiva de esta composición bidimensional está organizada sobre la base de un espacio de formato rectangular, donde el centro coincide con una de las formas principales (Figura N° 62). Las líneas diagonales, vertical y horizontal media rigen la distribución de las masas del paisaje y determinan la ubicación de los personajes. La composición es abierta con un desplazamiento de las formas hacia el lado izquierdo inferior del formato. Presenta una relación fondo y figura simple; existe simplicidad porque todas las formas son reconocibles. Las formas principales presentan tensión por su proximidad. (Figura N° 63).

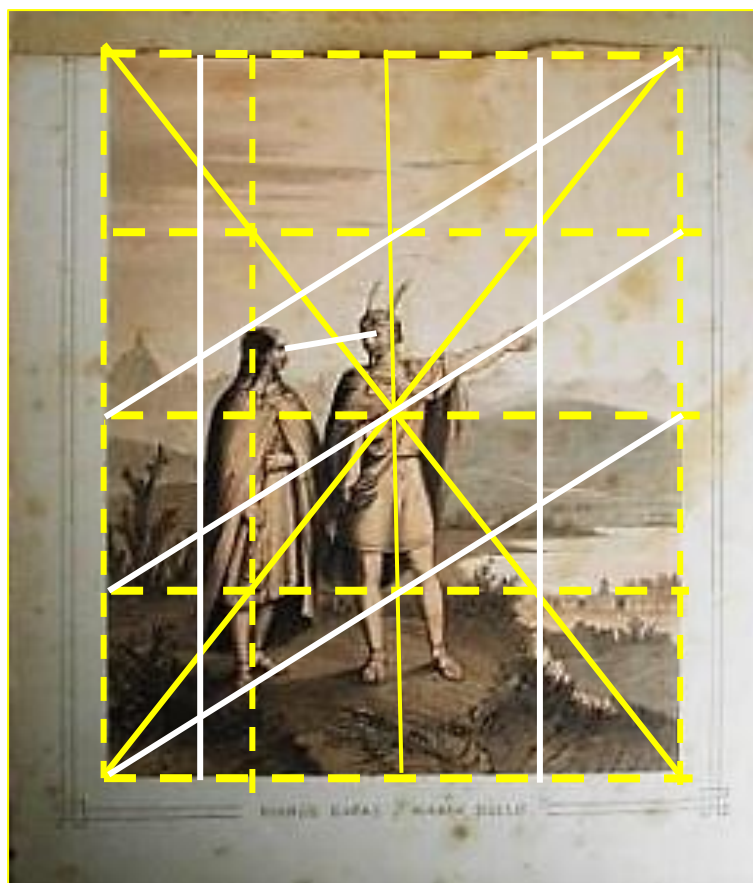


Figura N° 63. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Análisis de la interrelación de las formas y la organización perceptiva de la composición del grabado de la Portadilla del libro

Esta obra presenta siete planos que se superponen (Figura N° 64) que, sobre la base a las líneas de perspectiva y la gradación de los tonos, sugiere espacio y profundidad. Se trata de una composición abierta organizada mediante las divisiones del rectángulo del espacio formato. Las líneas diagonales, vertical y horizontal media, rigen la distribución de las masas del paisaje y determinan la ubicación de los personajes.

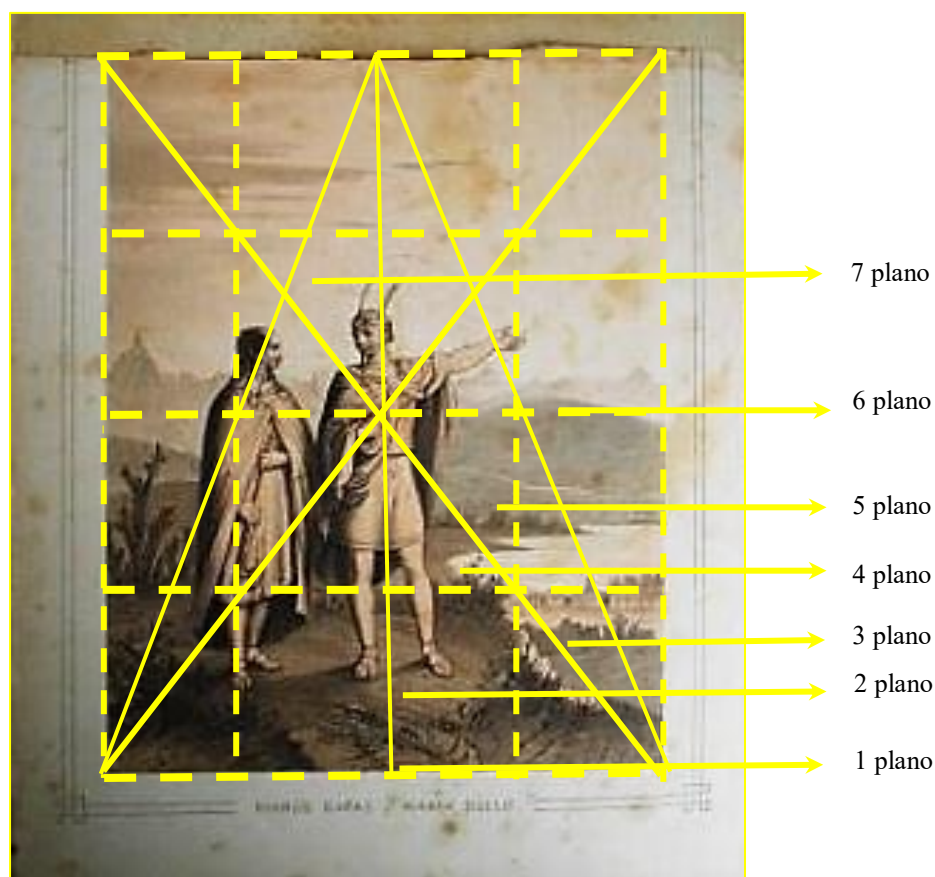


Figura N° 64. Antigüedades Peruanas de 1851. Análisis de Planos de la composición del grabado de la Portadilla del libro.

El canon en esta imagen está dado por el tamaño de los personajes en el primer plano, quienes establecen una relación de proporción natural con las demás formas. El ritmo es estable por la presencia de líneas curvas suaves. No se observa dinamismo en la composición (Figura N° 65).

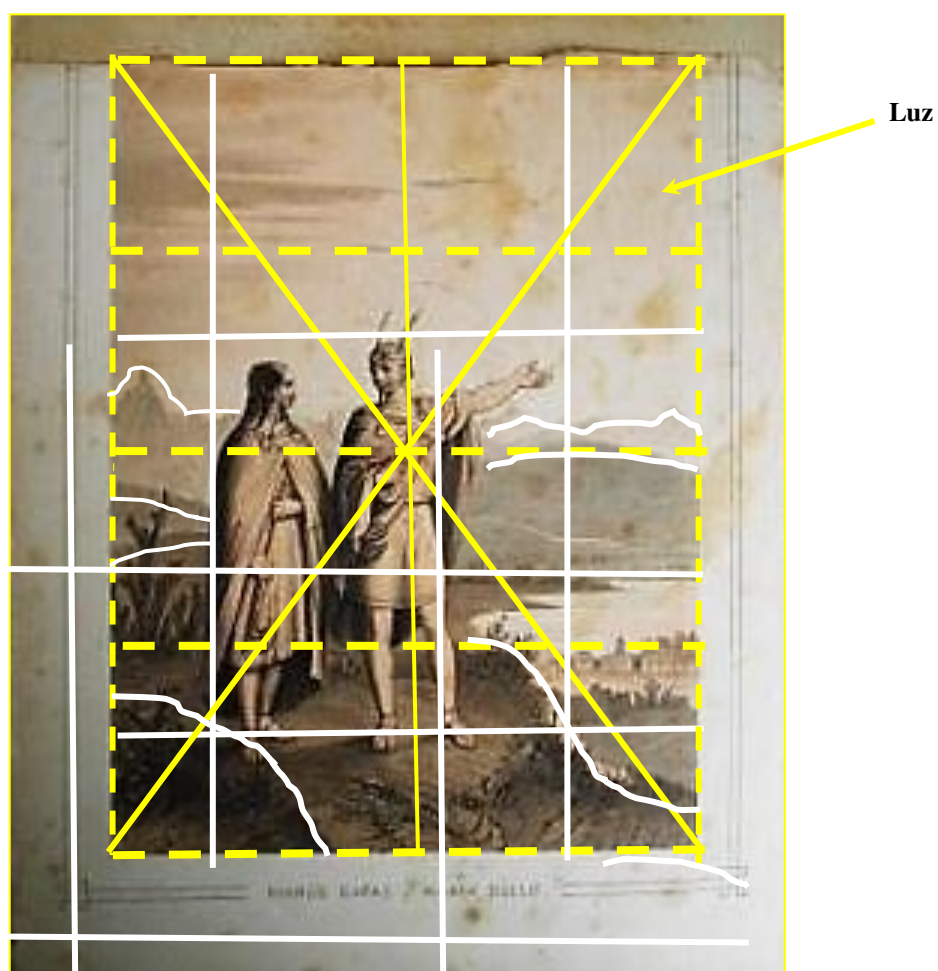


Figura N° 65. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Análisis del canon y ritmo de la composición del grabado de la Portadilla del libro.

El uso de los valores tonales para modelar las formas está presente en toda la imagen, dando importancia, a través del contraste de claro oscuro, a los elementos relevantes de la composición. El cromatismo presentado es característico de la técnica empleada; lo destacable es el uso de una variedad de tonos grises que, con la tinta sepia y la aplicación de blanco en algunos detalles, permite crear profundidad y atmósfera.

Este grabado se interpreta como una alegoría respecto al origen de la pareja mítica fundadora del Imperio. El tratamiento en la morfología de los personajes está sesgado hacia las figuras de la clase dominante, con características raciales europeas. Este

modelo físico deriva en actitudes y proporciones correspondientes a las representaciones clásicas occidentales, hecho bastante común en esa época para caracterizar a los incas.

Es así que, en un primer momento, finalizada la conquista, a pesar de las crónicas y los documentos oficiales, existió mucha fantasía e imaginación para representar “el nuevo mundo” y sus habitantes. En algunos casos estas imágenes reflejan prejuicios por quienes las ejecutan, difundiendo por medio de los grabados presentes en los libros, el estereotipo del indio exótico y salvaje del nuevo mundo o, al contrario, idealizando estas imágenes según intereses políticos y comerciales. En cuanto al aspecto visual de los incas, entre los registros más fidedignos se encuentran las imágenes de los grabados de la *Historia General del Perú* de Martín de Murúa (1590 aprox.) y del cronista Guaman Poma de Ayala en su obra *Nueva crónicas y Buen Gobierno*, (1615) (Figuras N°s 66 y 67).

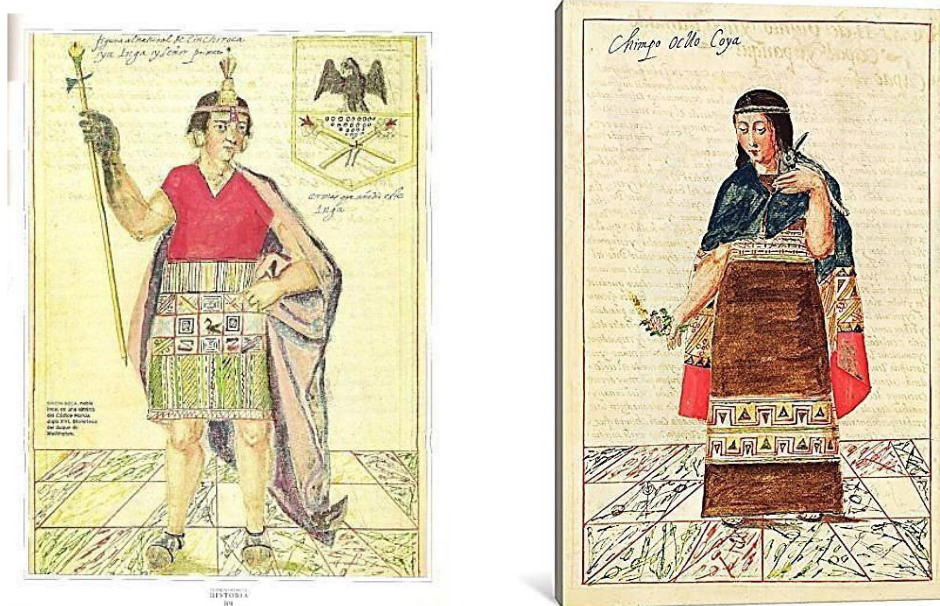


Figura N° 66. Martín de Murúa (1525 – 1618). *Historia general del Perú*, Retrato Inca Sinchi Roca y Colla Chimpu Ocllo. Grabado, 1616 aprox. Recuperado de <https://www.rumbosdelperu.com/cultura/24-02-2020/vida-y-obra-fray-martin-de-murua/>



Figura N° 67. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva Crónicas y Buen Gobierno, Retrato del Inca Huayna Capac*. Grabado, 1615 aprox. Recuperado de <https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/es/activity/felipe-guaman-poma-de-ayala.html>

Las expediciones científicas y los artistas viajeros desde el siglo XVIII, centran su registro de los estudios botánicos, geográficos, étnicos y costumbristas, siendo en menor cantidad aquellas imágenes que tratan sobre el Perú antiguo y su historia.

Posteriormente, casi todas las caracterizaciones de los incas serán representaciones ideales donde se altera constantemente las verdaderas insignias reales incaicas por una visión e interpretación europea, como se presenta en el grabado de Amédée François Frézier (1682-1773) perteneciente a su obra *Relación del viaje desde el mar del Sur a*

las costas de Chile y Perú durante los años 1712, 1713, y 1714, publicada en París en 1732 (Figura N° 68).



Figura N° 68. Amédée François Frézier (1682-1773), *Los incas del Perú*. Grabado. Placa XXXI / XXXVII. Recuperado de <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4029a>

Otro registro importante respecto a la visión sobre el Perú a comienzos del siglo XIX es la obra *The Present State of Perú* de Joseph Skinner en 1805 en Londres, por el editor inglés Richard Philips. Las imágenes están inspiradas en lienzos pintados en 1790, para perpetuar las celebraciones realizadas en Lima por la ascensión al trono del rey Carlos IV (Estabridis, 1997, pp. 17 y 20). Entre las ilustraciones a color se encuentra “Representación del Inca y su reina” (ver Figura N° 5), donde la pareja real figura con

atuendo y accesorios totalmente transculturados e híbridos, quizás por tratarse de una representación teatral.

Por lo antes expuesto, se puede inferir que la caracterización de la pareja mítica propuesta en la portadilla del libro por De Rivero responde a una imagen idealizada por la similitud en la postura del personaje; el atuendo y el tratamiento cromático sugerido a través del uso de una monocromía con un modelo de representación académica clásica, y como fuente visual para la imagen del inca, se propone correspondencia con grabados como los de Gabriel François Debrie *Le premier Inca Manco Capac y la Reina Coya Mama Ocllo con su hijo Huaco*, de la obra *Historia de los Incas reyes de Perú*, 1737 impreso en Ámsterdam, y *Les Incas o La destrucción del imperio peruano* (Fráncfort 1777). de Jean François Marmontel (Figura N° 69).



Figura N° 69. Jean François Marmontel. *Les Incas o La destrucción del imperio peruano*. Grabado (Fráncfort 1777). Recuperado de John Carter Brown Library, 2009.

Otro factor que merece ser considerado en esta imagen es la ausencia de los diseños simbólicos o tocayo, característicos en la vestimenta inca; esta falta podría responder a la carencia de modelos o referentes a la ornamentación y el diseño de la vestimenta inca a principios del siglo XIX.

3.2.2 Frontispicio del Atlas de láminas



Figura N° 70. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Frontispicio o carátula del Atlas de láminas. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Recuperado de John Carter Brown Library, 2010.

El frontispicio o carátula del Atlas de grabados que acompaña al libro *Antigüedades Peruanas* de 1851, presenta un formato apaisado de 54.5 x 41.5 cm. En la imagen se observa una composición alegórica, conformada por diferentes piezas. Ubicado en el

centro de la imagen se sitúa un elemento arquitectónico (la portada de Tiahuanaco), re elaborada con la presencia de retratos en relieve de los catorce incas; esta portada se presenta en un espacio figurado con la presencia de una cordillera y volcanes, característicos del paisaje arequipeño como lo señala el mismo autor. Muestra también en un primer plano dos personajes, uno masculino y otro femenino rodeados de objetos de piedra, de los cuales se reconoce un ídolo Tiahuanaco. En la base de este monumento se distinguen algunas plantas como el Cactus peruano, el maguey (agave americana, ramas de cascarilla (*Cinchona spec.*) y la coca (*Erythoxylon coca*), y tres camélidos, posiblemente vicuñas. En la zona central, sobre un plano figurado en una cartela sostenida por un cóndor, se lee el nombre de la obra y de los autores en un puntaje de 54 puntos para los títulos y 26 puntos en subtítulos.

En relación al análisis de la organización perceptiva de esta lámina (Figura N° 71), se reconoce que por su apariencia física es bidimensional-plana, con la sugerencia de profundidad a través del empleo de diferentes planos, la variación del tamaño de las formas, el uso de perspectiva y la valoración cromática.

También se distingue una relación fonda –figura, donde el fondo es simple y las figuras complejas. Presenta simplicidad, porque todas las formas son figurativas reconocibles, creando un todo, una unidad que permite afirmar que existe un cerramiento visual. No se observa en esta composición una continuidad que se proyecte fuera del plano formato; debido a la ausencia de elementos activados, conserva un margen visual.

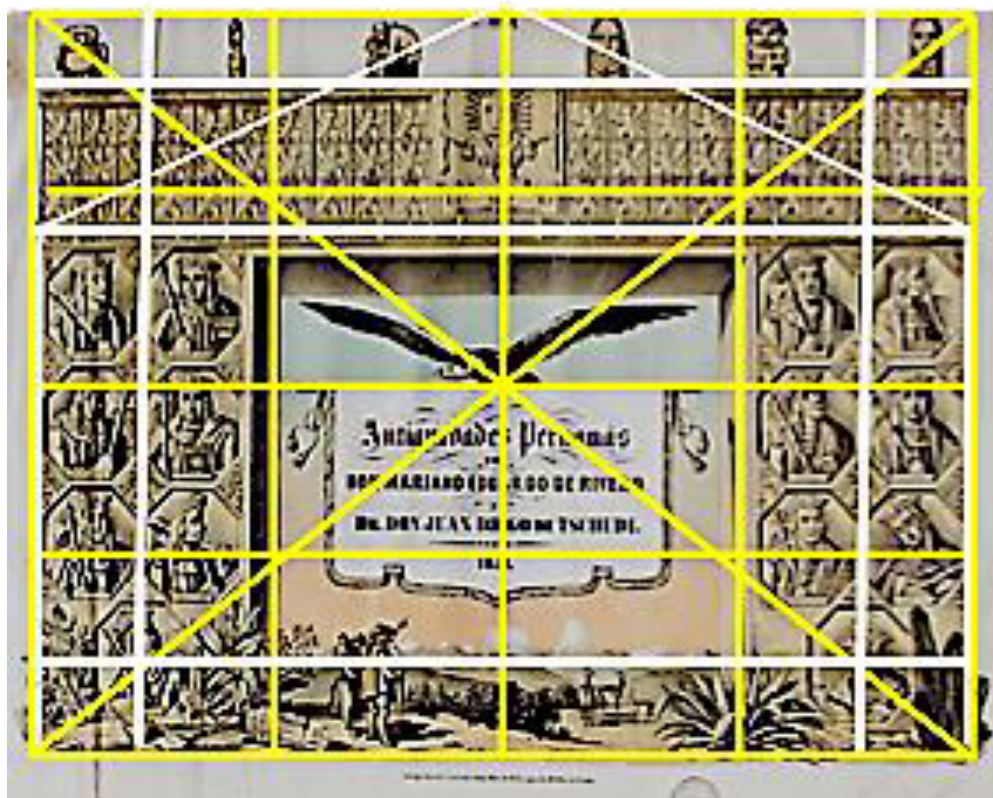
Las formas están en tensión por su proximidad, creando un vínculo unificador que estabiliza la composición, existiendo además una relación de contacto por superposición de las mismas.



1. Relación fondo simple, figura compleja
2. Existe simplicidad porque todas las formas son reconocibles
3. Existe tensión por la proximidad de las formas
4. Presenta superposición de las formas
5. Relación de semejanza por ser todas formas figurativas

Figura N° 71. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Frontispicio o carátula del Atlas de láminas.
Organización perceptiva

La composición se percibe en dirección horizontal-vertical con relación al espacio formato. Ésta se organiza sobre la base de las líneas estructurales principales que forman la figura de un pentágono con su vértice hacia arriba. Como líneas estructurales secundarias presenta cuatro verticales y cuatro rectas horizontales diseñadas en un ritmo regular que determinan una composición centrada por la ubicación del elemento principal. La composición es equilibrada, con simetría aproximada, que transmite sensación de equilibrio por la compensación de fuerzas e indica estabilidad (Figura N° 72).



Dirección horizontal- vertical con relación al espacio formato.
 Composición centrada con simetría aproximada
 Composición equilibrada, por la compensación de formas.
 La expresividad del equilibrio indica estabilidad

Figura N° 72. Antigüedades Peruanas de 1851. Carátula del Atlas de Láminas. Análisis de elementos plásticos en la trama de la obra.

En la representación de la portada el tratamiento del dibujo del grabado enfatiza la luz y las sombras para conseguir sensación de volumen y así representar relieve. También presenta uso de la perspectiva en la volumetría, e indicadores de espacio como la línea de horizonte y la ubicación de las formas. El equilibrio visual de es formal con el uso de un ritmo regular y progresivo en la ubicación de los elementos.

Referente al empleo de las áreas, esta obra muestra áreas planas de perímetro irregular, con cuatro planos principales. El primero compuesto por las imágenes de las plantas y la pareja de indios; el segundo, que es el más grande, es la portada monolítica con la imagen de los incas; en el tercer plano se encuentra el cóndor sosteniendo la cartela

con el título de la obra; y un cuarto plano conformado con el paisaje de los volcanes y el cielo (Figura N° 73).

Respecto al espacio formato, la mayor área la ocupa la forma de la portada ubicándose en posición central, en una dirección horizontal-vertical con relación al formato rectangular. En general se puede observar estabilidad en la composición de esta área por la relación de la forma rectangular de la portada con el fondo.



Figura N° 73. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Caratula del Atlas de Láminas. Distribución de las áreas y planos de la composición. La portada ocupa la mayor área en relación al espacio formato y con una posición central.

El uso de la proporción en el formato es óptimo, pues logra destacar los elementos más importantes; presenta elementos enfatizados, como el empleo de la cartela de presentación (por el lugar que ocupa), la forma y tamaño del cóndor que la sostiene y,

además, el brazo extendido del personaje situado en el lado inferior izquierdo. Los recursos aplicados para el énfasis serán el tamaño, la posición, y los acentos luminosos que se observan en las montañas (Figura N° 74).

En general, la expresividad del conjunto es equilibrada y logra su cometido de interesar al observador a través de recursos como la figura del cóndor que no guarda proporción con los otros elementos, así el tamaño enfatiza el centro de la composición donde se encuentra el título. También el personaje del primer plano, con el gesto de la mano hacia la cartela, refuerza la importancia de esta área, llevando la mirada del lector hacia la parte central de la composición.



Recursos para el énfasis: 1. Tamaño, 2. Posición, 3. Acentos luminosos, 4. Gesto de la mano del personaje y posición del rostro con la mirada hacia el observador.

Figura N° 74. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Uso del énfasis y la unidad en la composición de la portada del Atlas de Láminas.

Existe en esta obra un ritmo regular por la alternancia de los motivos (1 y 2), que estructuran la composición (Figura N° 75). Presenta además un ritmo progresivo (3) que determina la creación del circuito visual; la expresividad del ritmo está sometida a las exigencias del contenido de la obra.



Ritmo regular por la alternancia y repetición de los motivos (1 y 2).
Ritmo progresivo (3) por la repetición de las formas.

Figura N° 75. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Uso del ritmo en la composición de la portada del Atlas de Láminas.

Respecto al cromatismo de este grabado, se observa el uso de armonía de complementarios divididos y contraste por temperatura. Con respecto al uso del color, la imagen se presenta en una escala cromática alta, con colores desaturados, donde las tintas sepias y celestes se superponen a la valoración de los grises del dibujo, con el uso

del claro oscuro. Presenta, además, acentos luminosos con la aplicación del blanco en pequeñas áreas. En el tratamiento de las formas se ve una utilización del dibujo valorado, con detalles a través del uso de las líneas, característica propia del sistema litográfico. La textura es aplicada en el tratamiento de la representación de las formas naturales como las plantas, los animales y los cerros (Figura N° 76).



Uso del claroscuro (1). Matices sepias y celestes (2). Colores desaturados (3). Uso de texturas (4)

Figura N° 76. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Análisis cromático en la composición de la portada del Atlas de Láminas.

Con respecto a la incorporación de la imagen de la Portada del Sol de Tiahuanaco, se puede señalar el propósito por parte autor de mostrar la grandeza de los restos arqueológicos del antiguo Perú al ubicarla en el centro de la composición. En esta imagen se observa la Portada del Sol completa, no seccionada en dos partes con una significativa ruptura como se puede ver en el grabado del viajero norteamericano George Squier (1821-1888) que figura en la obra Perú, *Incidents of*

Travel and Exploration in the Land of the Incas, Nueva York – 1877 (Figura N° 77), de posterior publicación a la obra de Mariano de Rivero.

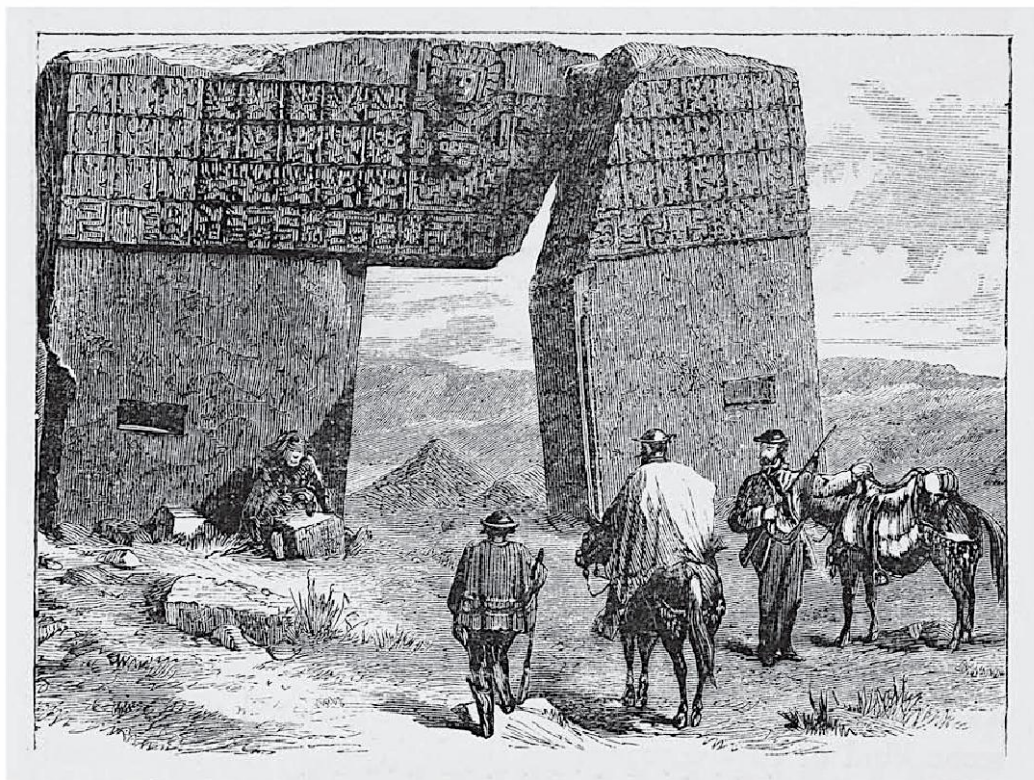


Figura N° 77. Ephraim George Squier 1821–1888. *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. London: Macmillan, 1877. Recuperado de *Archaeological Illustration in the Americas*, *Dumbarton Oaks*, Highlights from the Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

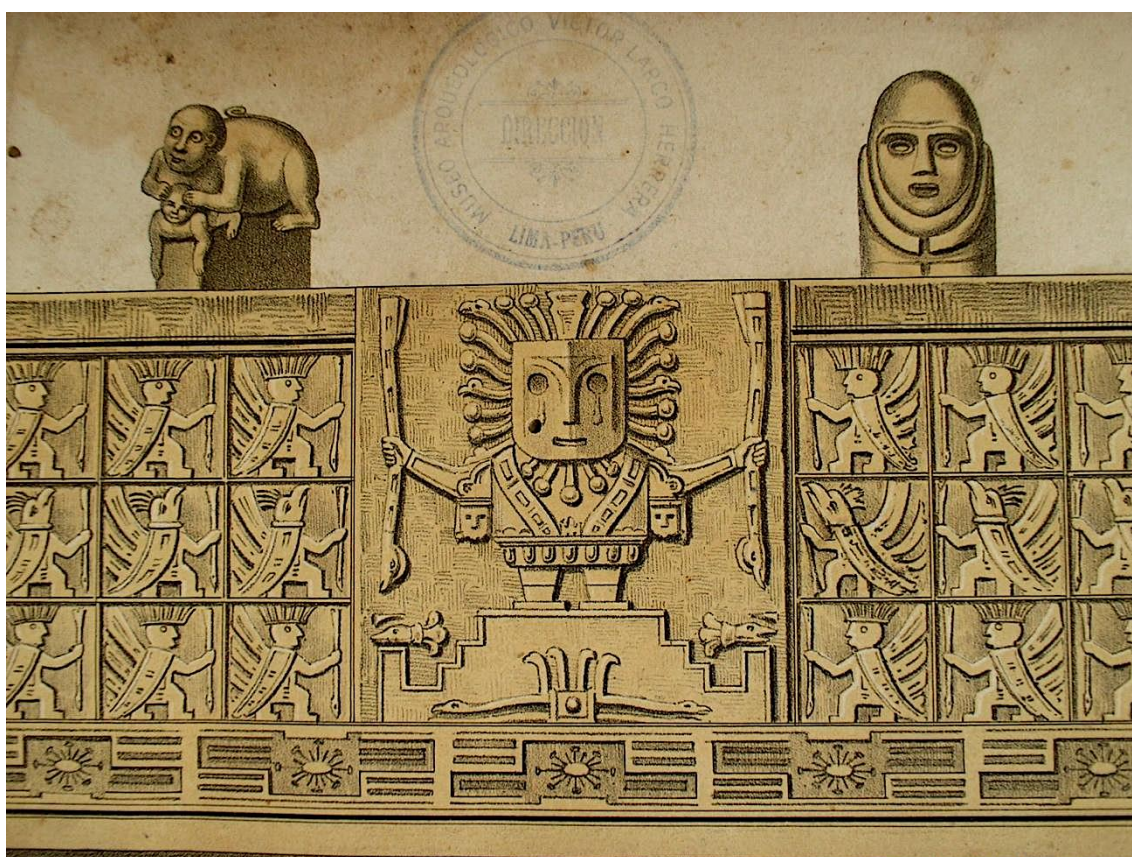


Figura N° 78. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Carátula del Atlas. Detalle de la portada monolítica de Tiahuanaco que ocupa el espacio superior de la imagen en la que se muestran “relieves” semejantes a las de este monumento.

Los referentes de las imágenes de los soberanos incas añadidas por el autor responden a una extensa tradición visual, cuyo origen iconográfico se inicia en 1572 cuando el Virrey Toledo envió a Felipe II varias pinturas o “paños pintados” de las efigies de los incas y sus mujeres en medallas, efigies confirmadas ante Polo de Ondegardo (Mariaza, 1987, p. 12). Jaime Mariaza recuerda que Enrique Marco Dorta (1977), señaló que la fuente iconográfica directa para los grabados que ilustran la portada de la *Década V*, en la *Historia General de los hechos de los Castellanos* de 1615 escrita por Antonio de Herrera fue una pintura con el árbol genealógico de los Incas sobre tafetán blanco de la China que fue enviada a España a Garcilaso de la Vega en 1603 y no los paños de Toledo como señaló Jiménez de la Espada en 1879 (Mariaza 1987, p. 12).

Esta fuente de 1603 también es considerada por Teresa Gisbert como modelo para el grabado de Herrera porque acompañó un expediente que envían desde el Cusco los descendientes de los incas a Garcilaso de la Vega. La misma autora afirma en el libro *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*: “De una u otra forma los lienzos que se mandaron a pintar en 1572, en base tal vez a pinturas incaicas, existentes, es el punto de partida para la iconografía posterior de la dinastía inca”. (Gisbert, 2008, p. 119)

Posteriormente, numerosos contratos muestran que las representaciones de la dinastía Inca fueron corrientes durante el Virreinato, aunque muy pocas han subsistido a causa de las destrucciones recomendadas por el visitador Areche a consecuencia del levantamiento en 1780-1781 de Túpac Amaru (Gisbert, 2008, p. 138).

El grabado *Reyes del Perú*, (ver Figura N° 2) de principios del siglo XVIII de Alonso de la Cueva (Lima 1684-1754), es el referente visual de la caracterización de los monarcas Incas de la portada del Atlas, sobre la base a los detalles del tocado presentado por estos, una especie de turbante de cuatro vueltas provisto de un broche que sostiene dos plumas (Gisbert, 2008, p. 124). Este autor será el inventor de dicho tocado y lo implantará iconográficamente a partir del siglo XVII; también será el creador de la representación conjunta de la dinastía Inca desde Manco Capac hasta Atahualpa y la sucesión como rey del Perú de Carlos V hasta el segundo reinado de Felipe V (Gisbert, 2008, p. 128).

Este grabado será copiado en representaciones posteriores y uno de ellos, muy difundido en el siglo XVIII, es el de José Palomino, que presenta a los personajes en un escenario de arquitectura barroca, publicado en la obra de Jorge Juan y Antonio Ulloa *Relación histórica del Viaje a la América meridional* (Figura N° 79). También de la obra de Alonso de la Cueva, se deriva la serie de catorce Incas grabada por Manuel Rodríguez en 1792 existente en el Archivo de Indias, Sevilla y que el viajero inglés John Ranking copió y publicó como propia en 1827 (Gisbert, 2008, p. 132); este sería el referente directo de las imágenes de los soberanos Incas que usó De Rivero para componer la portada del Atlas.

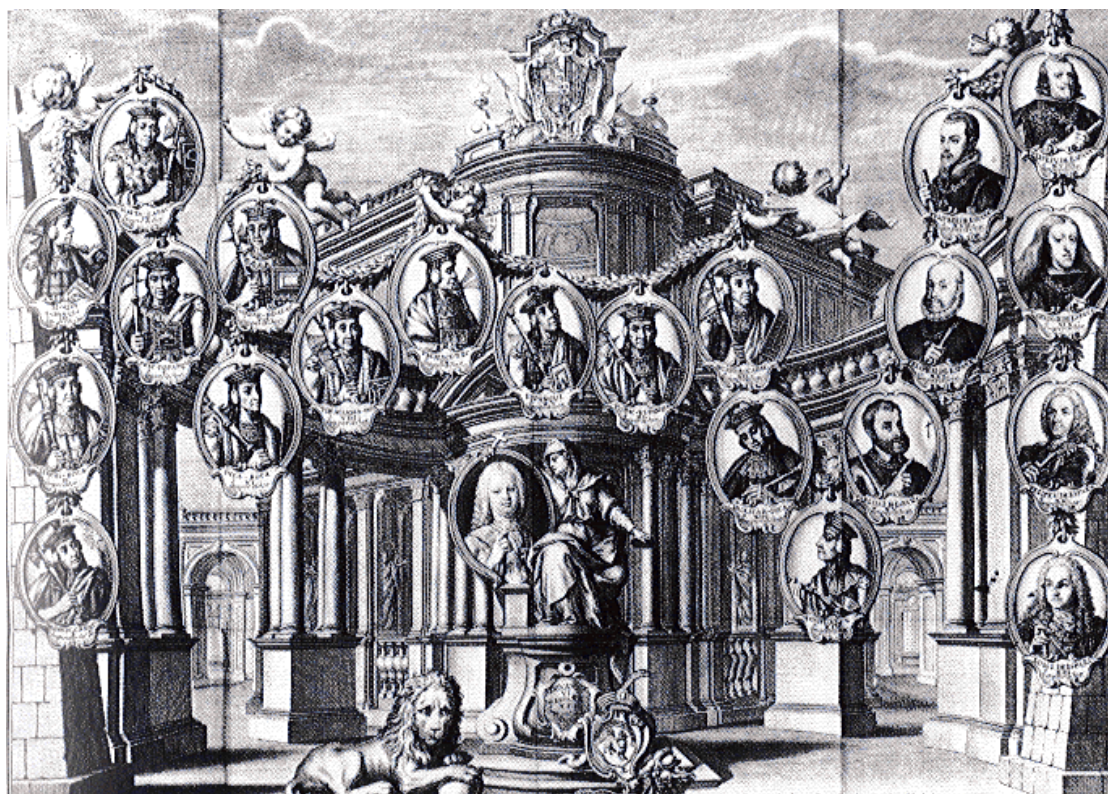


Figura N° 79. Grabado de José de Palomino 1748; publicado en el libro *Relación histórica del viaje a la América meridional*, segunda parte, cuarto tomo de Antonio de Ulloa (1716-1795). Imagen recuperada de John Carter Brown Library.

Es así que al incluir como si estuviesen talladas las imágenes de los soberanos Incas en la Portada del Sol, Mariano de Rivero se apropia de las imágenes del grabado de Alonso de la Cueva pero, recreando la composición, descarta las imágenes no significativas para su intención de organizar una alegoría sobre la grandeza del Perú antiguo, referida a su organización política, cultural y artística. Destaca también las riquezas naturales del territorio y acompaña este recreo con elementos oriundos de la flora y fauna peruana.

La ubicación de los volcanes y las características del cielo que presenta la obra en el último plano, se entiende como un recreo del paisaje arequipeño y la inserción de personajes en el primer plano de la composición, recurso pictórico característico de la tradición clásica del arte occidental cuando se representa

el paisaje, responde en esta obra a la visión romántica del autor de incorporar al poblador autóctono de manera simbólica.

La sugerente mirada del personaje femenino que se dirige hacia afuera de la composición, atrayendo la atención, y la dirección que señala el brazo de su pareja, directamente hacia el título, los presenta figuradamente como guías de este pasado.

Las cualidades compositivas mencionadas, proponen una obra sobre la base a una resolución estética académica que responde a la formación europea de Mariano de Rivero, la cual le permitió estar en contacto con las vanguardias artísticas y científicas de su época. Se debe considerar además la notable influencia del pensamiento ilustrado de viajeros científicos como Alexander von Humboldt con el cual De Rivero mantuvo estrecha amistad y relación profesional.

Este grabado muestra un alto valor como obra plástica, por un óptimo dibujo en el tratamiento de las imágenes y de las formas a través de los valores tonales, en una imaginativa composición figurativa.

La relación entre contenido y forma, evidencia el pensamiento (romántico-científico) del autor respecto a la relación sobre pasado y el futuro. A la forma externa responde con imaginación, asimilando y conjugando elementos significativos de las culturas peruanas antiguas y de los aspectos geográficos y naturales del territorio. Con respecto al lenguaje estético, el autor propone una obra que refleja los referentes visuales y estilísticos de su formación académica clásica europea.

Se puede afirmar que presenta un asunto de interés general y de comprensión social, e indica un propósito determinado por parte de los autores de aportar a la comprensión de la relación entre pasado, patrimonio y nacionalidad en el Perú a mediados del siglo XIX.

Esta obra presenta una calidad estética condicionada por el potencial de comunicación emocional que la expresa.

3.3.3 Lámina VII

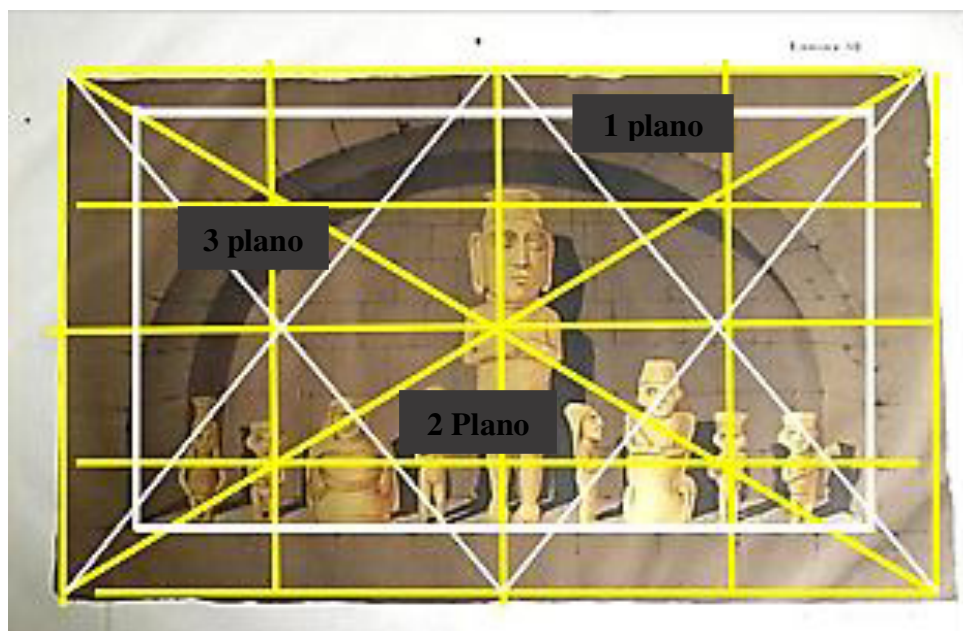


*Figura N° 80. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina VII del Atlas. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.)
Fotografía de Sabrina Pizarro (2012).*

Este grabado pertenece al grupo de láminas con imágenes de ofrendas e ídolos, (Figura N° 80). Compuesto por una representación organizada en sentido horizontal dentro de un formato rectangular de 26.5 x 20 cm, muestra nueve piezas antropomorfas en metal - oro - alineadas dentro de una hornacina de adobes, con arco de medio punto que sirve de marco.

El formato de esta lámina es 54.5 x 41.5 y presenta la relación fondo simple, figura compleja; existe simplicidad porque todos los objetos son reconocibles. Las formas y el fondo tienen unidad, crean un cerramiento y, por su proximidad, existe tensión entre estas.

En el uso de las áreas esta obra bidimensional presenta tres planos que sugieren profundidad. El primero lo constituye el muro exterior, el segundo donde se ubican las formas principales, creado con perspectiva simple, y un tercero conformado por el fondo del nicho.



Composición regular, Simetría aproximada, Estructura en base a ejes verticales y horizontales.

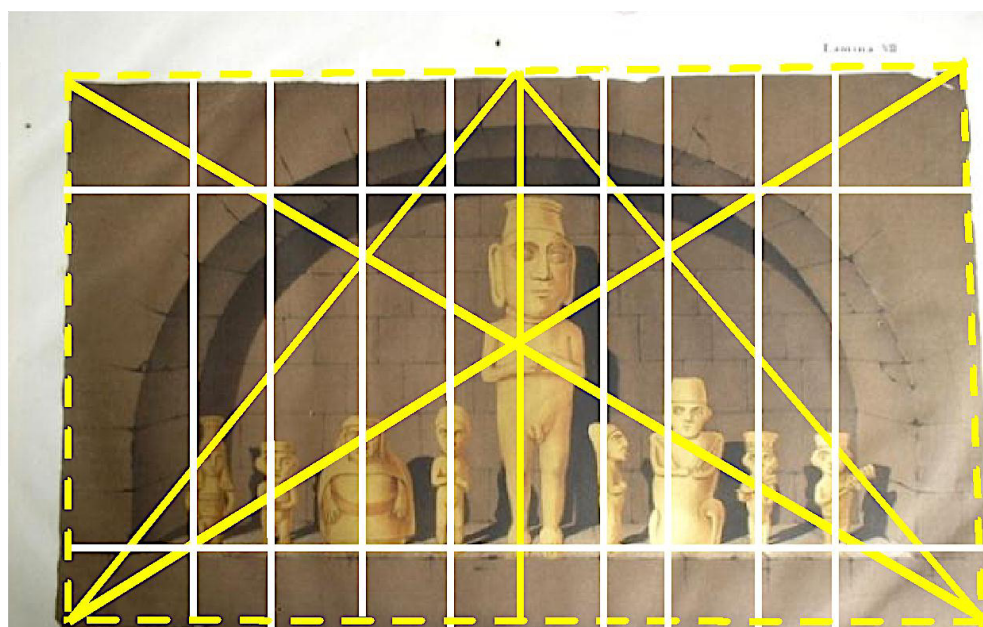
Figura N° 81. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina VII del Atlas. Análisis de la distribución de las áreas y planos en la composición.

El área del plano que constituye el muro donde están colocadas las figuras de los ídolos, proporciona al espectador un referente sobre el tamaño de los mismos.

Esta representación se estructura a partir de un rectángulo cuyo centro está señalado por las diagonales que unen los ángulos de las esquinas y, así mismo, organizan las formas en una composición simétrica (Figura N° 81). La distribución de las formas se basa en un eje principal que es la figura central más alta y, a cada lado, se distribuyen cuatro figuras de proporciones semejantes. La expresividad del equilibrio indica estabilidad.

La composición se organiza sobre tres líneas estructurales que forman un triángulo. Las líneas estructurales secundarias son nueve verticales, que señalan la posición de las formas principales, una línea recta horizontal de base y una línea curva que delimitan el espacio que contiene a las formas. Las intercesiones de las diagonales de las mitades del rectángulo con las líneas verticales señalan la posición de las dos primeras figuras. Se presentan como indicadores de espacio la superposición de los planos, la relación de los tamaños de las formas y el uso de la perspectiva en la representación de la volumetría de las formas.

La proporción en esta composición es equilibrada; las formas principales destacan por su tamaño, posición y cromatismo, sobre un fondo carente de detalles. El canon se establece en esta imagen a partir del tamaño del personaje principal con respecto a la hornacina que lo contiene. Se pueden observar líneas estructurales verticales en una secuencia regular, lo que proporciona ritmo y orden visual a la composición, (Figura N° 82).



Ritmo regular en la ubicación de las formas, composición ordenada y estable.

Figura N° 82. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina VII del Atlas. Análisis de los elementos plásticos en la organización estructural.

La repetición de las líneas compositivas, así como la ubicación de las formas en el plano formato, proponen una composición ordenada y equilibrada con un ritmo regular, sugiriendo orden y estabilidad. Respecto al tratamiento de la línea en el dibujo, las formas presentan contornos con trazos oscuros para definir los volúmenes y acentuar detalles del objeto representado.

Es por una deliberada intención del artista que esta obra presenta orden y equilibrio, debido a la ubicación de las nueve piezas representadas y colocadas simétricamente de acuerdo a un eje central, que es la figura de mayor tamaño, dentro de una hornacina de medio punto que cierra la composición en la línea base o de apoyo.

El cromatismo está resuelto a partir de valores tonales altos y medios que modelan las formas. La fuente de luz se sugiere desde la izquierda por lo que se proyectan sombras muy nítidas sobre el fondo. El contraste de zonas claras y oscuras refuerza los planos de la composición. El fondo presenta un valor neutro-agrisado de escala alta para sugerir profundidad, el punto focal está presente en las figuras que contrastan del fondo por el tono cálido y el brillo. Con respecto al uso de las texturas podemos encontrar texturas imitadas reales, y textura creada por el trazo en las líneas del dibujo.

En cuanto al contenido de las imágenes presentadas por De Rivero en esta lámina, y la comparación con piezas originales como referentes (Figura N° 83), se puede observar que las figuras originales presentan rostros en síntesis con una expresión bien definida y rasgos característicos del indígena americano, como narices largas, bocas grandes y ojos almendrados; que al comparar con la representación en el grabado indicarían que el artista grabador interpretó y modificó estas figuras en sus dibujos, donde los rostros se presentan de tipo europeo con ojos redondos, bocas pequeñas y sin mayor expresión.

Respecto a la marcada desproporción que las figuras originales muestran entre la cabeza y el cuerpo, en comparación con las imágenes de la lámina, es menor y más sutil; a pesar que conservan la posición del cuerpo y las manos.

Otro elemento a considerar es el tratamiento en el dibujo de las figuras, donde se modelan las formas con un delineado basado en un contorno fino en línea curva oscura que elimina las aristas y ángulos propios de una pieza realizada en metal.



Figura N° 83. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina VII del Atlas. Referentes de las imágenes: Illa de plata e ídolos en oro del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Antropología de Pueblo Libre. Sala Inca.

Por el análisis realizado se puede afirmar que esta obra posee una estructura predeterminada por el autor, tanto en su composición como en la representación de los elementos, porque las figuras están situadas fuera de contexto, en un espacio-tiempo que no les corresponde. Así se puede determinar que además de demostrar un propósito científico de interés general, el autor evidencia uno de revaloración de la cultura del Perú antiguo a través de una interpretación o recreación de este pasado.

Respecto a la relación de contenido y forma, se puede señalar que el artista al elaborar los grabados modifica las formas interpretando las facciones y expresión de los rostros de una manera ideal, otorgándoles solemnidad con el propósito de acercar estas imágenes a los lectores europeos; de esta manera renuncia a una porción significativa de similitud con los objetos y en deterioro de la calidad técnica con la que están elaboradas las piezas, esto debido al uso de un lenguaje estético formal propio de la tradición clásica en la época que fue impreso el Atlas de láminas.

3.2.4 Lámina XXIV

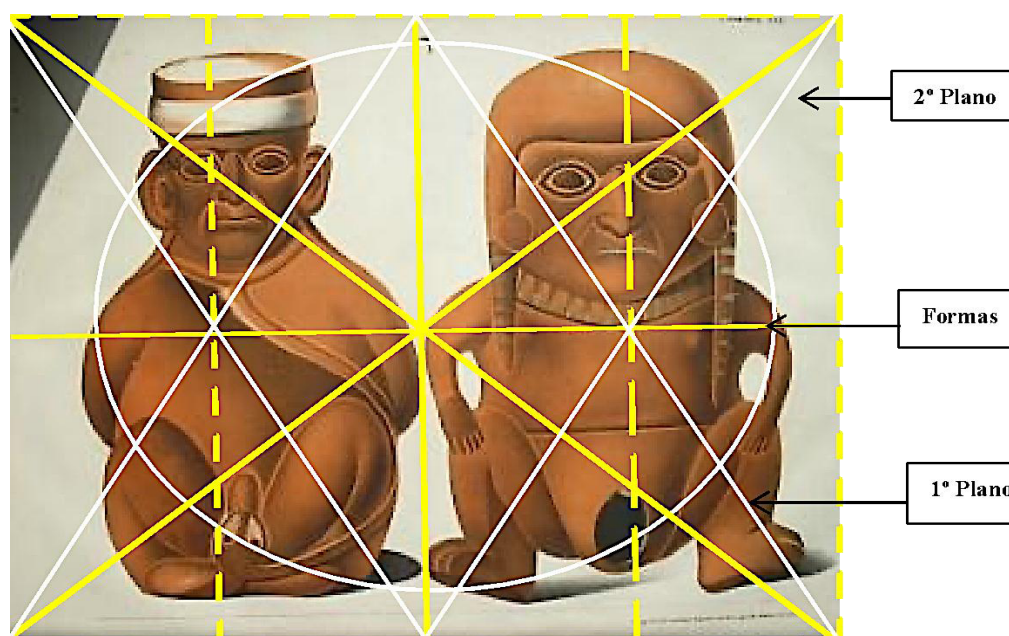
Este grabado perteneciente al grupo de láminas conformado por imágenes de cerámicos monocromos (Figura N° 84), está compuesto por dos imágenes de piezas mochicas, antropomorfas sentadas, una masculina y otra femenina cada una de 28 centímetros de altura, sobre un plano rectangular blanco de 26.5 x 20 cm., organizadas en sentido horizontal dentro de un formato rectangular de 54.5 x 41.5 cm.

Esta composición presenta una relación fonda y figura simple; existiendo simplicidad porque todas las formas son reconocibles. Las formas principales presentan tensión por su proximidad, lo que crea una unidad con cerramiento en relación al espacio formato.

Esta obra plana presenta dos áreas agrupadas. El área que ocupan las formas principales es mayor. La presencia de dos planos sugiere ilusión de volumen y espacio. El primer plano lo constituye el área donde se han colocado las formas y el segundo plano está conformado por el fondo detrás de las formas (Figura N° 85).



Figura N° 84. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXIV del Atlas.



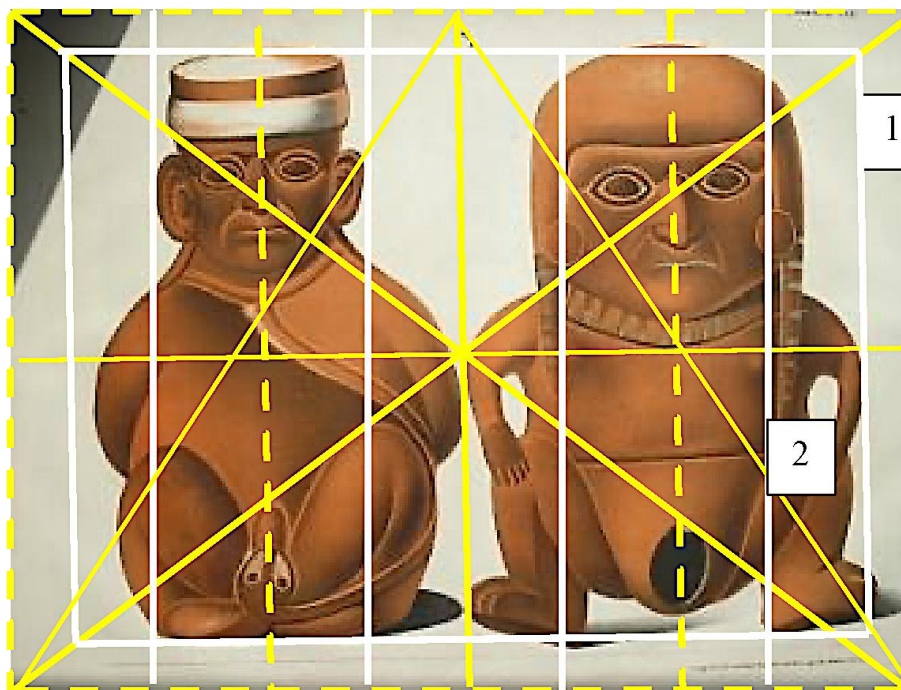
Análisis de los elementos plásticos en la trama de la obra. Líneas estructurales que determinan la composición. Relación formal y planos compositivos.

Figura N° 85. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXIV del Atlas.

En cuanto a la composición espacial, es simétrica, donde los pesos de las formas principales se distribuyen sobre la base a un eje central vertical y horizontal que corresponde a la mitad del rectángulo que contiene las formas, compensando las fuerzas en ambos lados y logrando equilibrio.

La composición está estructurada bajo la forma de un rectángulo que se organiza sobre las bases de las diagonales que cruzan el espacio formato, proporcionando sensación de estabilidad, pero con una composición estática (Figura N° 86).

La proporción es equilibrada, las formas principales destacan por su tamaño, posición y cromatismo sobre un fondo que no presenta detalles. La relación proporcional entre las partes expresa con claridad el contenido conceptual de la obra. En esta obra se presenta un ritmo regular determinado por ejes verticales con intervalos entre forma y fondo que crean un circuito visual simple, donde el uso de la línea se limita a destacar algunos detalles.



*Figura N° 86. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXIV del Atlas.
Análisis de la proporción de las formas y el ritmo compositivo.*

Las formas en esta composición están definidas por una línea de contorno valorada. Así mismo, con el uso de líneas blancas y negras se definen algunos detalles de las piezas. El volumen de las partes se indica a través de sombras, tanto propias como proyectadas.

En cuanto al color, es una composición monocromática desaturada, valorada en tonos rojizos (sanguina), con presencia de acentos en blanco. Existe un claro contraste entre las formas y el fondo claro por el contraste de valores tonales. El cromatismo está resuelto recurriendo a valores tonales medios y bajos que modelan las formas. La fuente de luz se sugiere desde la izquierda por lo que proyecta sombras arrojadas bien definidas.

Un referente similar de esta obra es la pieza que se encuentra exhibida en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Figura N° 87). Este cerámico perteneciente a la Sala Moche, representa un prisionero atado con una cuerda,

lo que en el grabado figura como una serpiente, posiblemente una interpretación del artista grabador. La pieza del grabado perteneció a la primera colección del “Museo nacional” que De Rivero con Fernández de Piérola acondicionaron en el segundo piso de la Biblioteca Nacional entre los años de 1826 y 1829 a solicitud del gobierno (Tantaleán, 2016, p. 15)

Otro referente similar de la pieza que exhibe este grabado, y que nos recuerda al cerámico del prisionero, es la que figura en la obra “El Habitante de las Cordilleras” de Francisco Laso (1823 – 1869), obra que expuso en la Feria Mundial de París en el año 1855 en el Pabellón Peruano, simultáneamente con la presentación del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851 (Figura N° 88).



Figura N° 87. Prisionero Mochica. Pieza cerámica de la Sala Moche del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Fotografía de Sabrina Pizarro.



Figura N° 88. Francisco Laso (1823-1869). *El Habitante de las Cordilleras*. Óleo sobre tela. Recuperado de <http://hagaarte.blogspot.com/2012/11/francisco-laso-pintor-peruano.html>.

3.2.5 Lámina LII

La Lámina N° LII del atlas de grabados, está compuesta por dos imágenes, organizadas en sentido vertical dentro de un formato rectangular de 26.5 x 20 cm; estos dos grabados muestran vistas (paisajes), de las ruinas de Ollantaytambo en el Cusco (Figura N° 89).

Por las palabras de agradecimiento de De Rivero en el prólogo del libro y la mención de Tschudi en la correspondencia cursada entre los autores del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851 respecto a la colaboración del artista Johann Moritz Rugendas con algunos dibujos, se puede deducir que los grabados de esta lámina estarían basados en dibujos del artista alemán. Esta suposición se sustenta en la semejanza en el uso de la

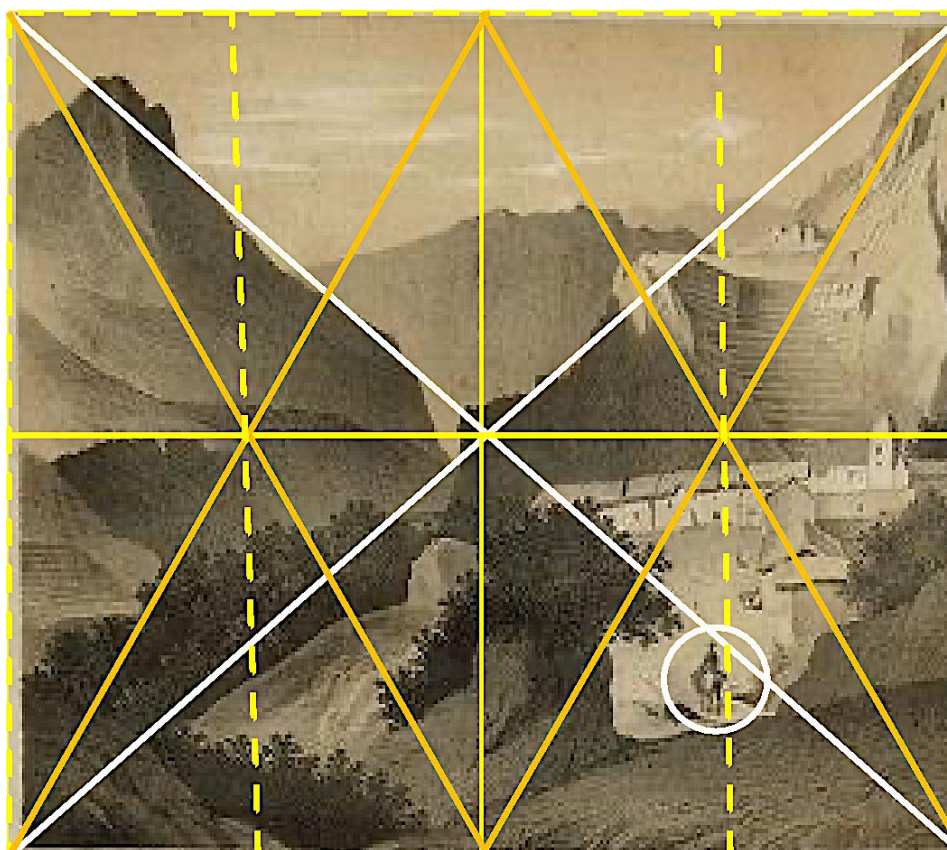
composición abierta, el tratamiento del sombreado y en las cualidades formales de los registros de paisajes realizados por el artista.



Figura N° 89. Mauricio Rugendas (1802 - 1858) *Antigüedades Peruanas de 1851*. Lámina LII del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

3.2.5.1 Análisis visual de la Lámina N° LII - Grabado A

Esta representación realista se estructura a partir de un rectángulo cuyo centro está señalado por las diagonales que unen los ángulos de las esquinas y, así mismo, organizan las formas (Figura N° 90). Dichas diagonales señalan la distribución de las cuatro principales masas en el espacio formato. En el punto central se aprecia una coincidencia de las líneas de perspectiva. Se puede observar que la composición mantiene equilibrio sustentado en una simetría aproximada.



*Figura N° 90. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXIV del Atlas.
Análisis de los elementos plásticos en la estructura compositiva.*

El canon se establece en esta imagen a partir del tamaño del jinete ubicado en el segmento derecho inferior, el poblado y los restos arqueológicos que contrastan con la inmensidad de las montañas, relación que sugiere una geografía abrupta típica del paisaje andino.

La composición presenta ocho planos principales que se superponen unos a otros de manera alternada, para dar la sensación de profundidad y lejanía (Figura N° 91).

Las intersecciones de las líneas diagonales con las verticales de las cuartas partes del formato, señalan en la parte inferior la posición del personaje y en la superior las montañas más lejanas.

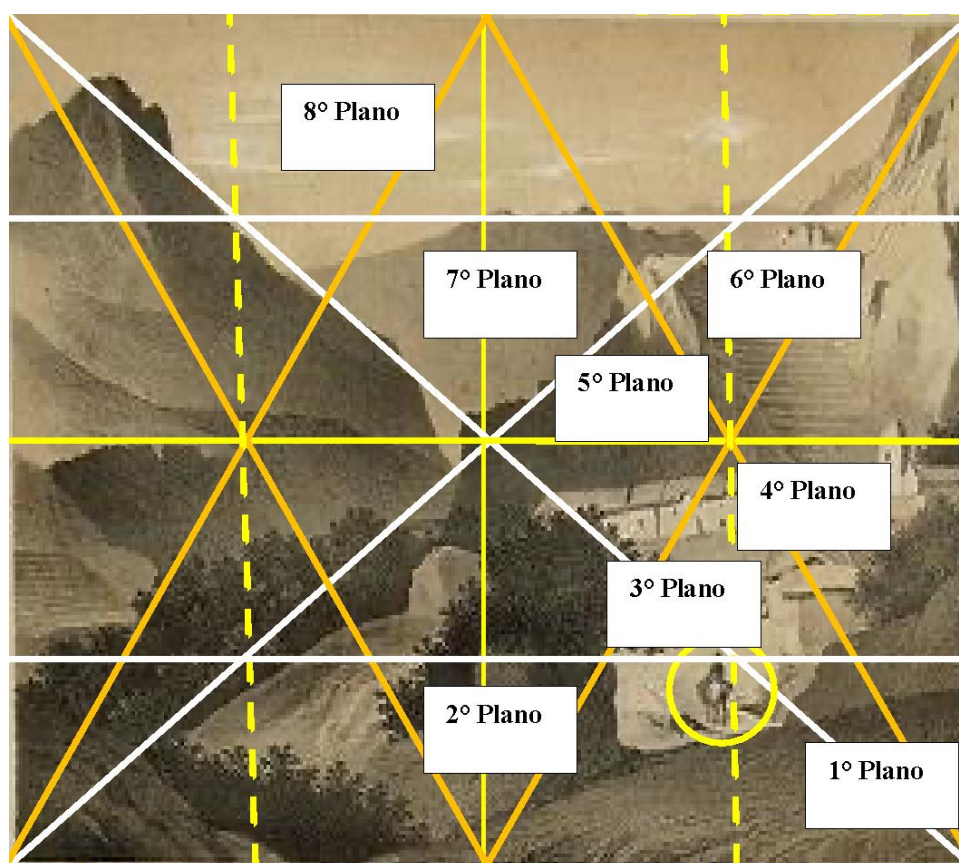


Figura N° 91. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas. Utilización de planos y perspectiva para dar profundidad a la composición.

El cromatismo está resuelto en valores tonales que modelan las formas. Predomina el color sepia, valorado con superposición de negro, mientras los acentos claros se destacan por el uso del blanco. La fuente de luz se sugiere desde el frente hacia la izquierda. El contraste de zonas claras y oscuras divide la composición en dos: a la derecha (zona de claridad) se percibe la presencia del hombre y a la izquierda (zona con oscuridad) los elementos naturales.

3.2.5.2 Análisis visual de Lámina N° LII - Grabado B

Este grabado, ubicado en la parte inferior de la lámina, registra un acercamiento a la fortaleza de Ollantaytambo. La composición se organiza a partir de un rectángulo cuyo centro está señalado por las diagonales que unen las esquinas y la dividen en dos áreas,

desplazando el peso visual hacia la derecha en una composición asimétrica (Figura N° 101).

La línea horizontal media señala el borde de las construcciones del cuarto plano, y las verticales del centro del rectángulo marcan el borde del muro superior. El canon se establece a partir del personaje que aparece en la parte inferior derecha (el artista), que debido al contraste de proporción con las demás formas logra transmitir sensación de grandeza y fuerza.

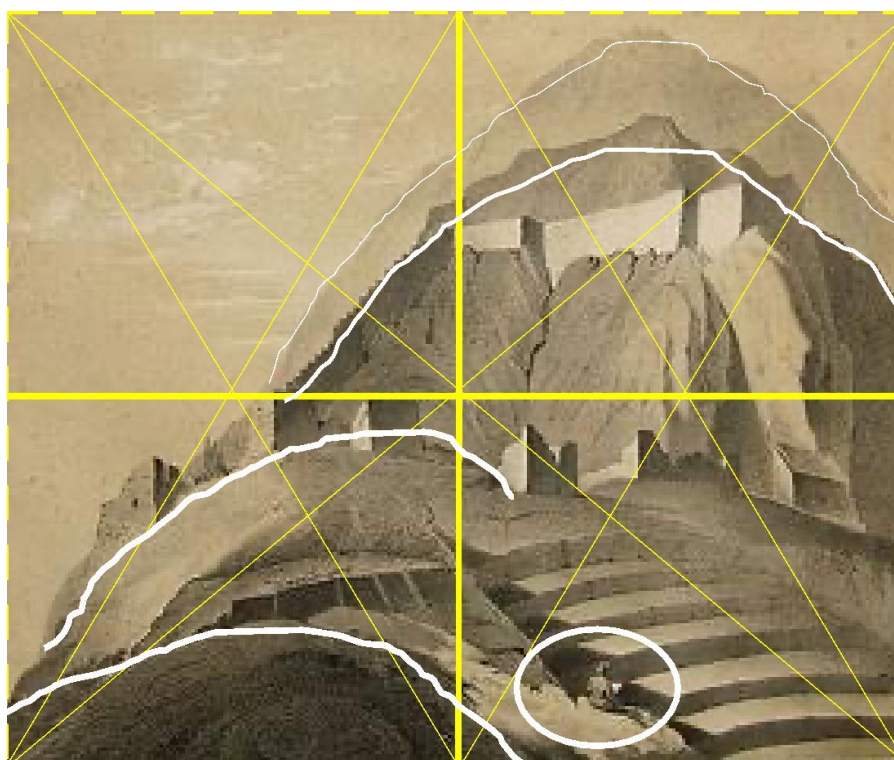


Figura N° 92. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LII del Atlas. Grabado parte inferior. Análisis de los elementos plásticos en la estructura compositiva.

La composición presenta ocho planos principales que se superponen en dirección diagonal con movimiento ascendente (Figura N° 93) dejando en el lado izquierdo una forma triangular invertida que sugiere el cielo como fondo, con lo que se logra acentuar por contraste de vacío–lleno, la sensación de altura y la monumentalidad de las formas del lado derecho.

La interrelación de las formas es de superposición y toque, y espacialmente se organiza de manera abierta, donde el ritmo es dado por repetición de líneas curvas, sugeridas con superposiciones de planos.

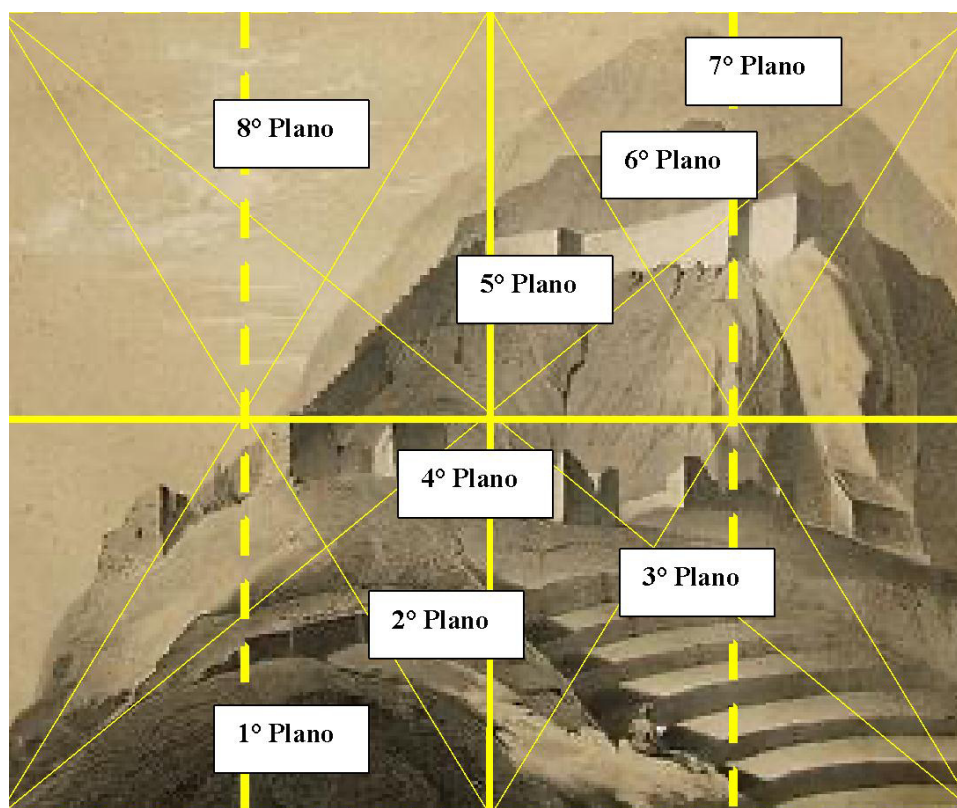


Figura N° 93. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LII del Atlas. Grabado parte inferior
Análisis de composición y los planos de la obra.

El tratamiento cromático ha sido logrado a través de valores tonales que modelan las formas tridimensionales. El dominante de color es el sepia y los valores tonales son dados con la inclusión del tono oscuro-negro.

En los primeros planos se observan valores de grises en escala baja y conforme los planos se van sobreponiendo se sobreponen se aclaran. Algunas formas son enfatizadas específicamente aplicando blanco, como las nubes, o los planos expuestos a la máxima luz.

3.2.6 Lámina LIII

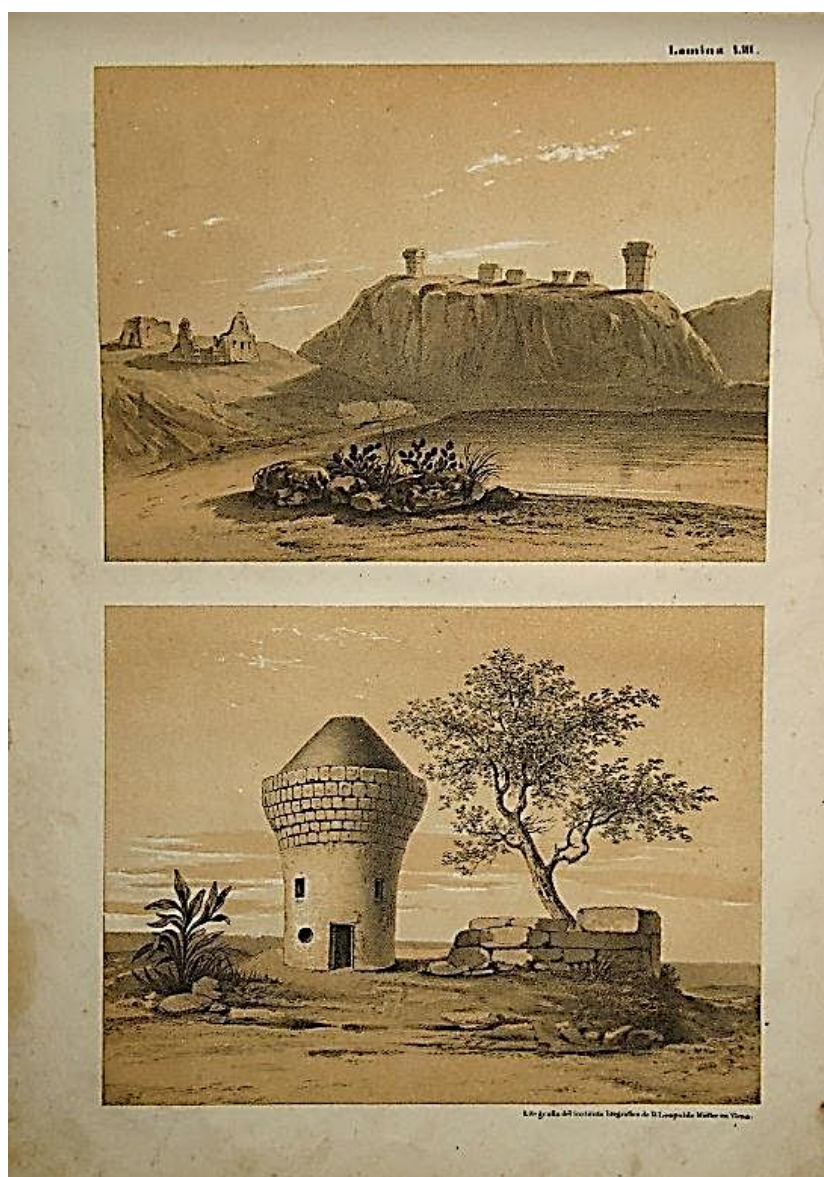


Figura N° 94. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

La Lámina N° LIII del Atlas que acompaña el libro *Antigüedades Peruanas*, de 1851, presenta formato vertical y está conformada por dos grabados de 26.5 x 20 cm cada uno. Se trata de una cromolitografía con dos vistas correspondientes a la zona de Puno, con restos arquitectónicos del Perú antiguo. El autor describió este grabado:

Lámina LIII. Primer diseño. Vista del cerro de Clustoni y de Hatuncolla. En el primero nótese chulpas de diferentes tamaños, en una de ellas se observan esculturas de lagartijas; en el segundo las ruinas de otros edificios. Segundo diseño. Condorhuasi (casa de gente grande) cerca de Azángaro, o pueblo del Indio Huillca-Apasa. Diámetro interior 12 pies ingleses; altura interior 12 pies, por fuera 23. Las chulpas que se ve sobre el cerro que le baña la pequeña laguna de Clustoni en el departamento de Puno, ofrece una construcción particular (como lo representa la lámina LIII), y no sabemos si estas eran habitaciones, o servían para guardar los granos y papas, o quizás de sepulcros [lo que nos parece ser lo más probable, pues llevan también el nombre de Huacas. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 293).

3.2.6.1 Análisis visual de Lámina N° LIII – Grabado A

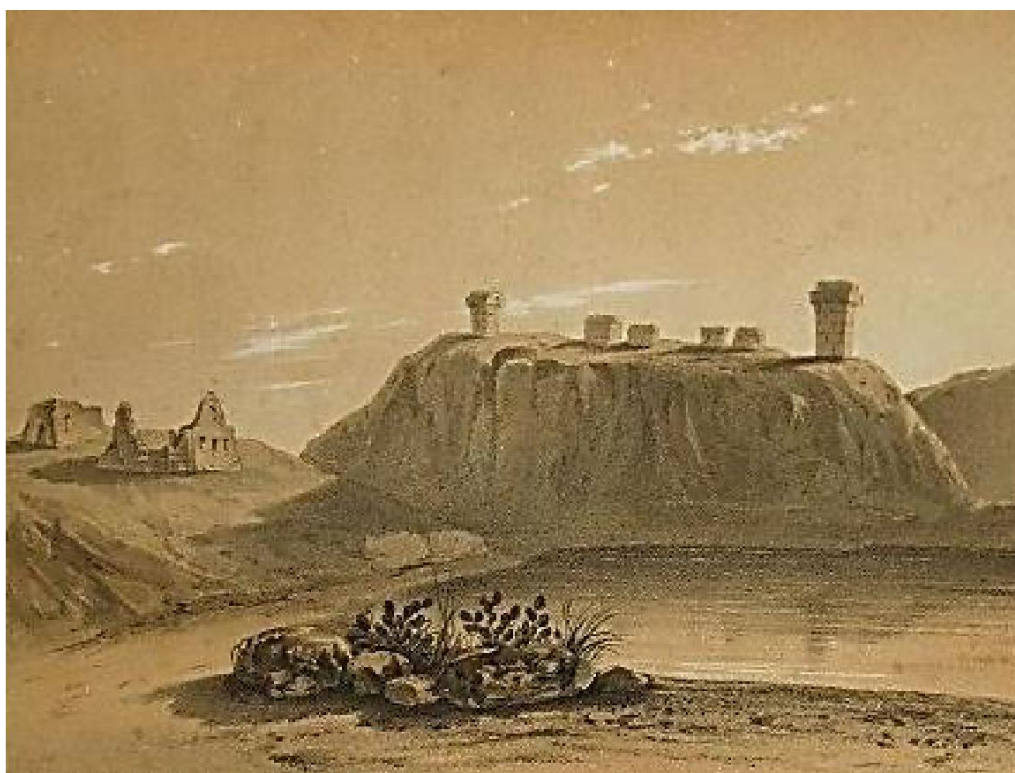


Figura N° 95. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado parte superior “Vista del cerro de Clustoni y de Hatuncolla”

Sobre la base de la división de la estructura compositiva de la imagen, se observa que los elementos plásticos principales se ubican al interior de un rombo creado por las diagonales que unen las líneas media vertical y horizontal (Figura N° 96).

La organización de los elementos sigue un orden compositivo asimétrico, con mayor peso en el lado derecho de la composición; el ritmo está sugerido por la ubicación de las formas principales sobre diagonales en diferentes direcciones opuestas entre sí, creando una dinámica regular. Tanto las formas del segundo plano, como la forma mayor de la composición se estructuran dentro de una forma trapezoidal (Figura N° 97).

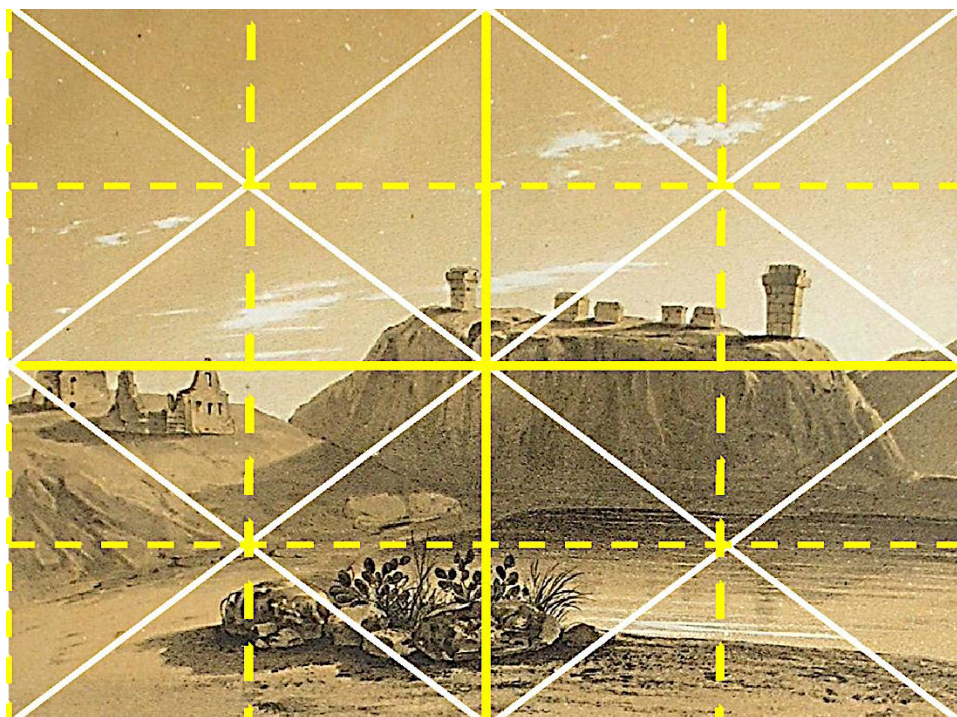
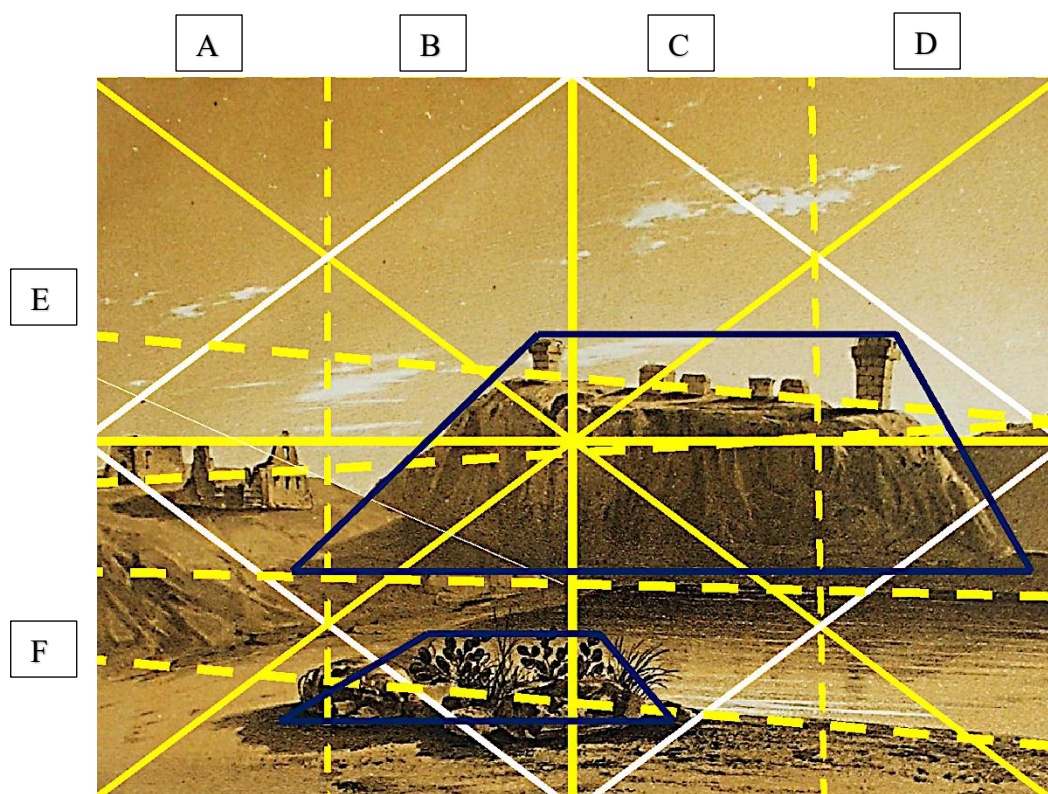


Figura N° 96. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A, ubicado en la parte superior. Análisis de las líneas estructurales que determinan la composición de la obra.



Composición abierta, asimétrica, irregular.

Figura N° 97. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina.

Esta composición está estructurada a partir de un rectángulo, cuya altura es tres cuartas partes del largo. Las divisiones del rectángulo en cuatro partes verticales (A, B, C, D) x dos horizontales (E, F) forman ocho rectángulos interiores. Las intersecciones de sus diagonales señalan dos puntos de la composición, donde por encima de la línea media del formato (1), se ubican la forma de mayor altura (2) y por debajo de esta línea, está la vegetación del segundo plano (3). La línea de horizonte se encuentra por encima de la media horizontal (1), que con la sucesión de planos acentúan la sensación de espacio y lejanía (Figura N° 98).

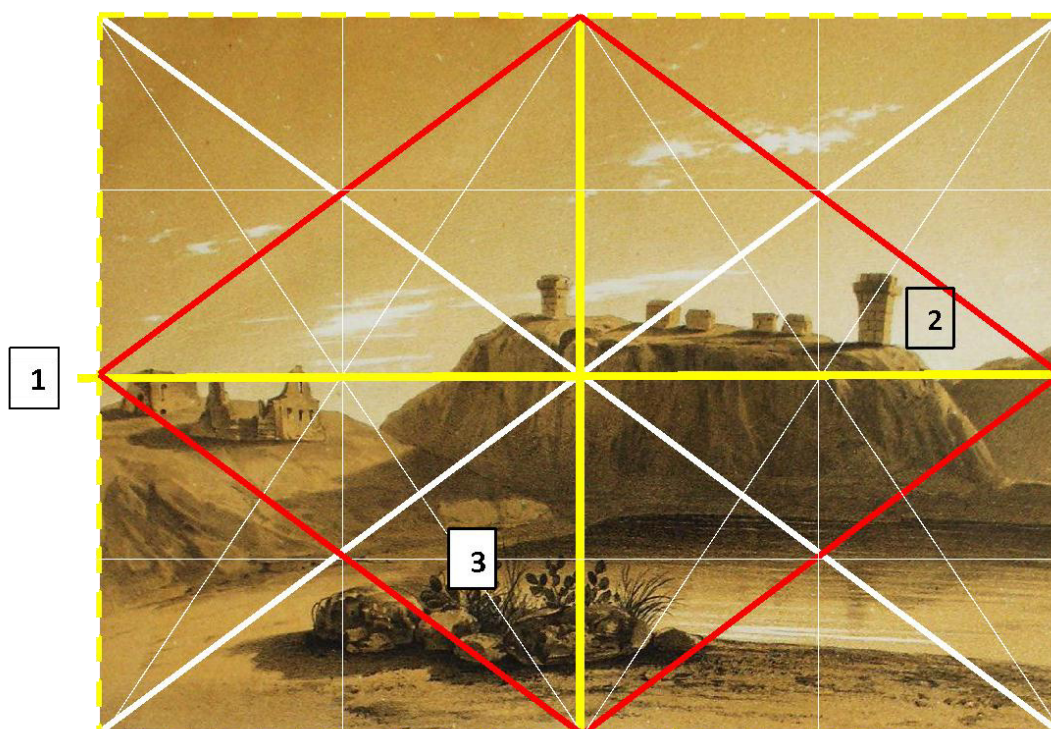


Figura N° 98. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina. Análisis de los elementos plásticos en la trama de la obra.

Esta obra se encuentra dividida en siete planos horizontalmente bien definidos (Figura N° 99); en el primero hacia la izquierda, se observa parte del terreno árido que constituye el borde la laguna Clustoni; un segundo plano está constituido por un conjunto de rocas y plantas características de la zona; el tercer plano lo constituye la laguna referida, que delimitan dos elevaciones, una colina hacia el lado izquierdo que conforma el cuarto plano, con restos arquitectónicos, y que se antepone a otra elevación mayor con una ubicación central que constituye el quinto plano, donde se observa sobre la meseta superior construcciones; detrás de ésta, hacia la derecha se presenta, un sexto plano con promontorios o elevaciones del terreno que se funden con el cielo; finalmente, el séptimo y último plano lo constituye el cielo.

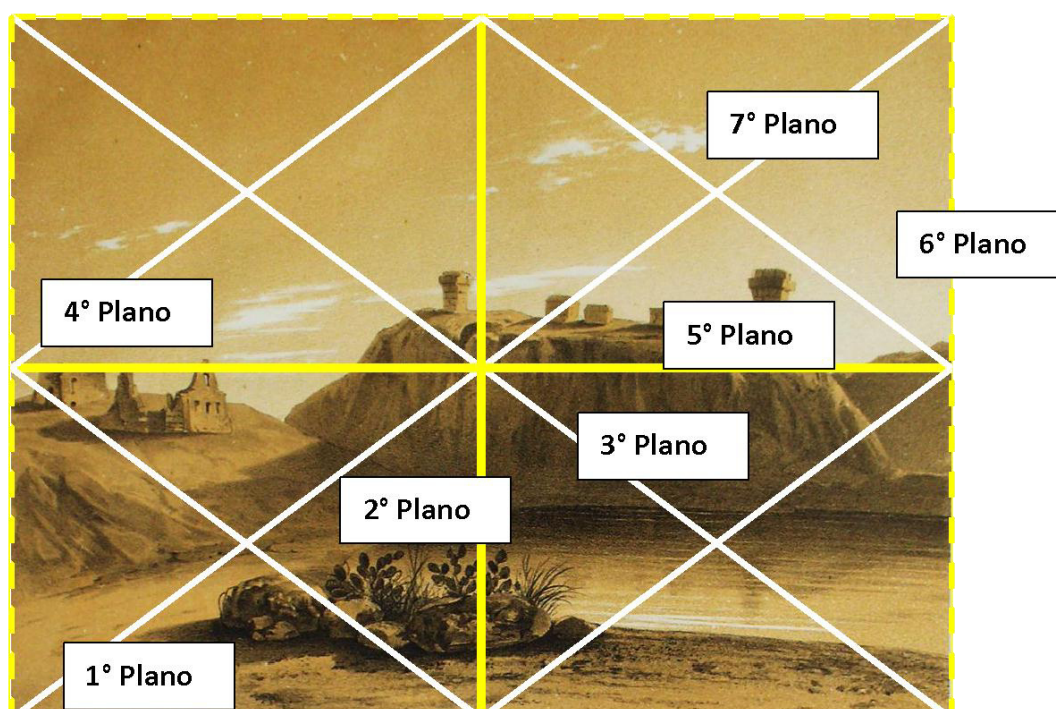


Figura N° 99. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina. Análisis de los del uso de planos en la composición.

La proporción en esta composición se establece a partir de los elementos arquitectónicos representados. Además, la sensación de un gran espacio abierto es dada inicialmente por la escala, presente en la notable diferencia de las proporciones entre las formas naturales y las construcciones. El uso de perspectiva múltiple y la composición abierta sugiere una continuidad de las formas más allá del límite del formato.

El cromatismo también está resuelto en tonos sepias y grises con el uso del negro, como en la mayoría de los grabados pertenecientes al tema de vistas o paisajes. Los valores tonales en los primeros planos son contrastados, con predominio de una escala de valor bajo que se alterna con valores más altos, resaltando las formas representadas. Se presenta la inserción del blanco puro, para destacar algunos detalles.

La ubicación de los contrastes de luz y sombra en las formas del primer plano señalan que el foco de luz (natural) viene del lado izquierdo superior de la composición. La

configuración de las formas en general es dada por el tratamiento de los valores cromáticos, que sugieren volumen; y el tratamiento de las sombras da atmósfera e insinúa un atardecer.

En los planos posteriores los tonos son más altos y se pierden los contrastes de las formas, sugiriendo profundidad y lejanía; en el último plano, por detrás de la forma principal, se percibe un contraste luminoso que sugiere atmósfera a la composición.

3.2.6.2 Análisis visual de Lámina N° LIII – Grabado B

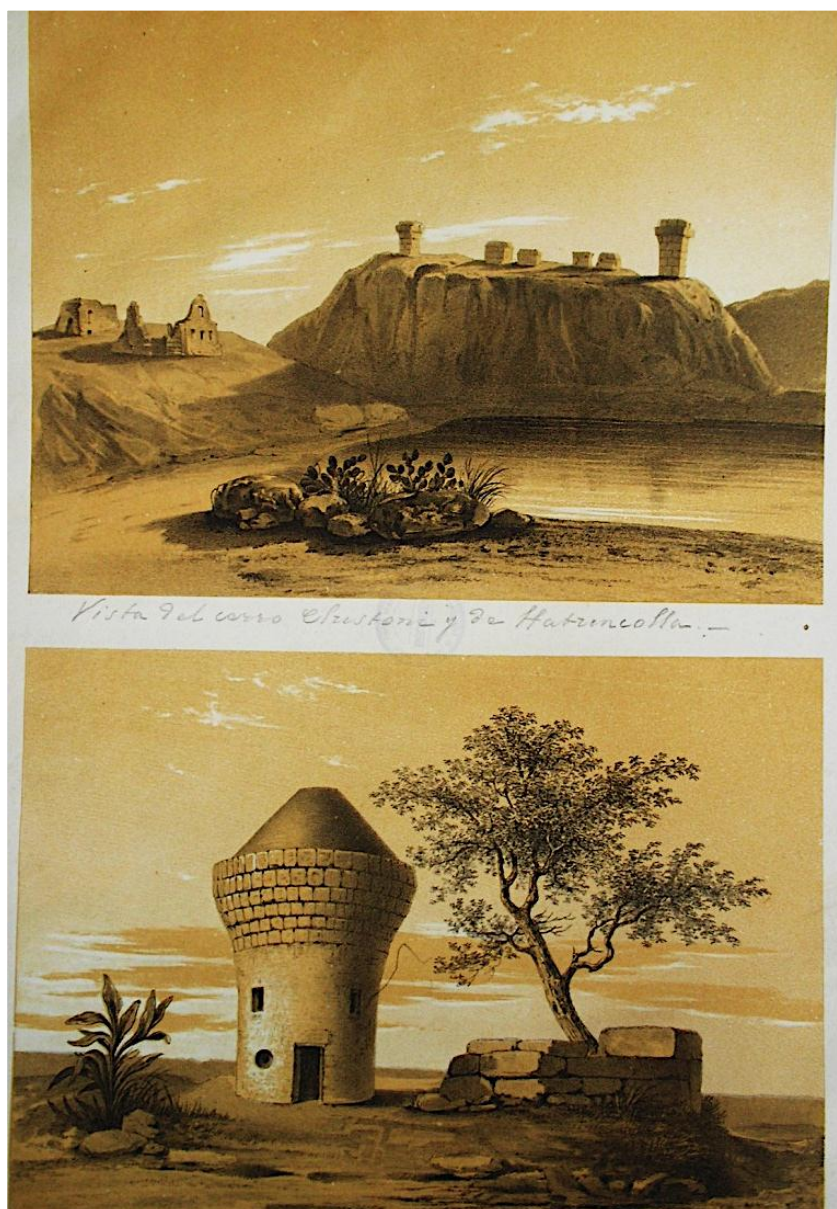


Figura N° 100. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi Grabado B ubicado en la parte inferior de la lámina.

El segundo grabado de esta lámina, ubicado en la parte inferior, corresponde a una vista cercana de una construcción en buen estado de conservación, este edificio

es acompañado en ambos lados por elementos naturales, propios de la zona: vegetación, un árbol, y una pirca de piedra (Figura N° 100).

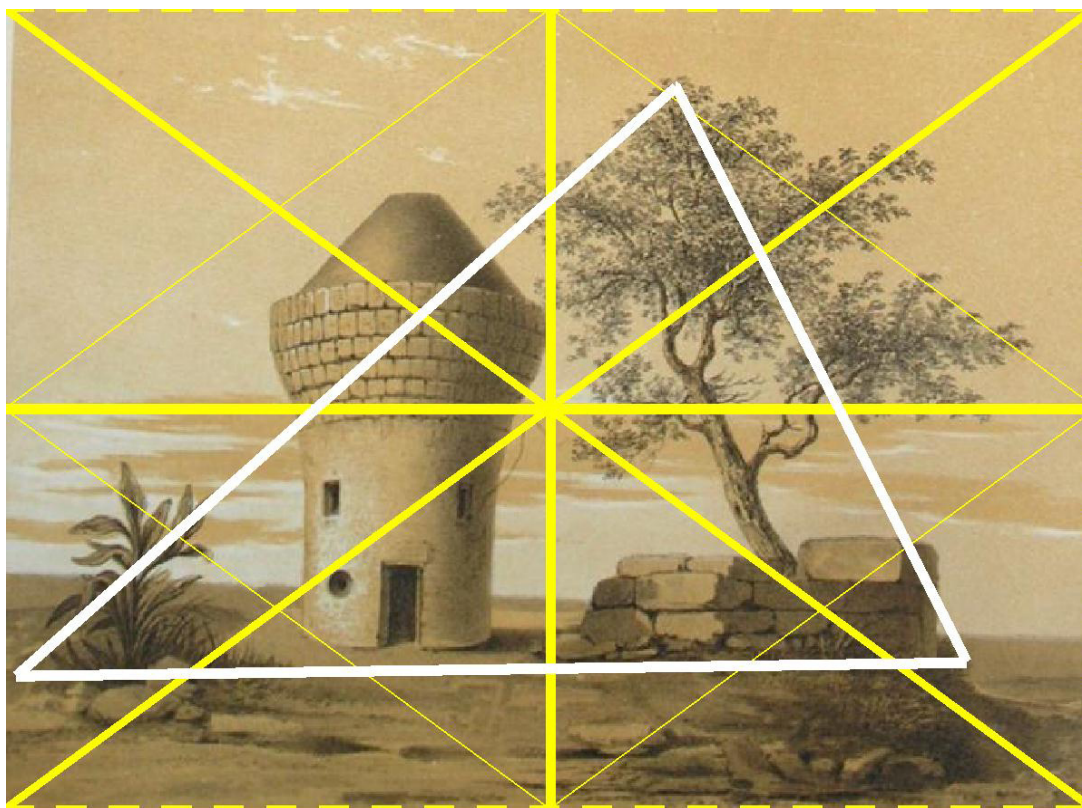


Figura N° 101. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi Grabado B ubicado en la parte inferior de la lámina. Análisis compositivo.

En esta composición se puede observar que el equilibrio se logra adoptando una simetría aproximada, donde los elementos se ordenan en diagonales que atraviesan el formato por el centro. La geometría compositiva es dada por su ubicación en el plano formato, que se organizan sobre la base de una composición triangular centrada (Figura N° 101).

Se puede observar que la composición mantiene equilibrio sobre la base de una simetría aproximada, donde los elementos se ordenan siguiendo la diagonal que atraviesa el formato por el centro. En estas imágenes, el canon se establece, a partir del tamaño del árbol, ubicado al lado derecho. La sensación de espacio abierto es dada por la línea de horizonte situada por debajo de la línea media, que da paso al

último plano conformado por un gran cielo. Esta composición abierta sugiere una continuidad de las formas más allá del límite del formato.

En la organización del espacio se presentan cinco planos horizontalmente bien definidos; en el primero, a la izquierda, se observa parte del terreno con una planta que se extiende hasta el segundo plano constituido por el elemento arquitectónico, situado en el mismo plano que la pirca o muro medio derruido del lado derecho de la composición. En este mismo lado se ubica un árbol inclinado hacia la izquierda del conjunto, conformando el tercer plano. El cuarto plano lo forma la extensión de terreno ubicado detrás de las formas principales, que marca el límite donde comienza el quinto y último plano que es el cielo, el cual que ocupa más espacio en la composición.

El ritmo jerárquico, se establece a través de la secuencia de diagonales paralelas, que definen los planos y organizan las formas en el espacio. Un segundo ritmo, en contraste, se presenta con líneas curvas que organizan las formas de las ramas del árbol y el arbusto del primer plano (Figura N° 102).

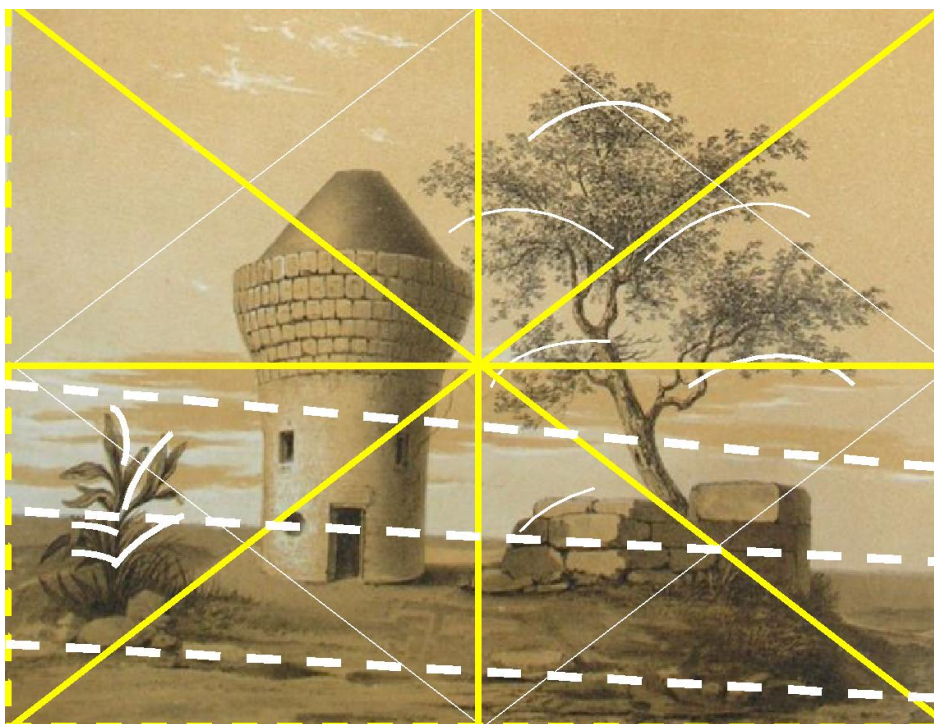


Figura N° 102. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi Grabado B ubicado en la parte inferior de la lámina. Análisis del ritmo en la composición.

Respecto al tratamiento cromático, este grabado está realizado en tonos grises y sepias, con inclusión del blanco puro para destacar algunas formas. Los valores tonales en los primeros planos son contrastados, con predominio de una escala de valor bajo que se alterna con valores más altos. En los planos posteriores los tonos son más altos y se pierden los contrastes en las formas, sugiriendo profundidad y lejanía.

La ubicación de los contrastes de luz y sombra en las formas del primer plano, señalan que la fuente de luz proviene del quinto plano, donde se observa además un tratamiento, que da atmosfera a toda la composición. La configuración de las formas, en general, está dada por el uso de valores cromáticos, que sugieren volumen, algunos trazos en líneas blancas son usados para definir detalles.

De los dos grabados que presenta la lámina N^a LIII, se puede afirmar que presenta una composición más estructurada. Ambas imágenes se complementan, debido a que una presenta una vista lejana del paisaje y la otra un acercamiento rico en detalles.

3.2.7 Lámina LIV

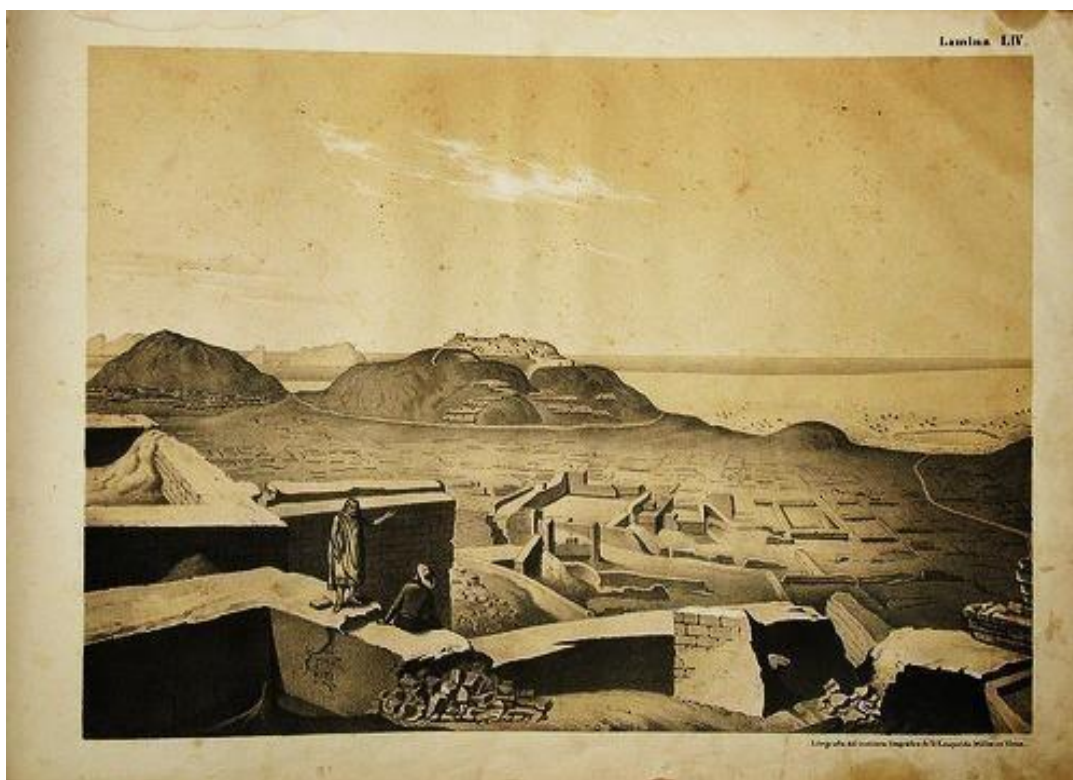


Figura N° 103. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

La Lámina N° LIV, se trata de un paisaje característico de la costa central peruana. Corresponde a una vista del Santuario de Pachacamac (Figura 103), ubicado a 45 km al sur de Lima y que el mismo autor describe:

Vista de las ruinas del templo de Pachacamac, del templo del Sol, de la casa de las vírgenes escogidas, del palacio de los Incas y de la antigua población en el valle de Pachacamac. Obsérvese en la mar las isletas de Santo Domingo, Farallones y Pachacamac. (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 326)

El paisaje se encuentra dividido en cinco planos horizontalmente bien definidos; en el primero, hacia la izquierda, posiblemente visto desde una elevación del terreno (punto de vista elevado), se observan restos de muros, partes de una arquitectura antigua que descende hacia la derecha de la composición, integrándose al segundo gran

plano. Se trata de una franja llana desértica que finaliza con unos promontorios hacia la que corresponden al tercer plano.

Una línea hacia la izquierda marca el borde donde comienza el mar, que constituye el cuarto plano, el cual está limitado por un quinto plano en el que se observan unos promontorios o elevaciones del terreno que se funden con el cielo.

En el sector inferior izquierdo del primer plano, se observan dos personajes, uno sentado y otro de pie, conversando sobre uno de los muros. El que está de pie a la izquierda viste a la usanza de los antiguos habitantes de la zona, y el personaje sentado a la derecha viste a la manera europea (Figuras N° 104)

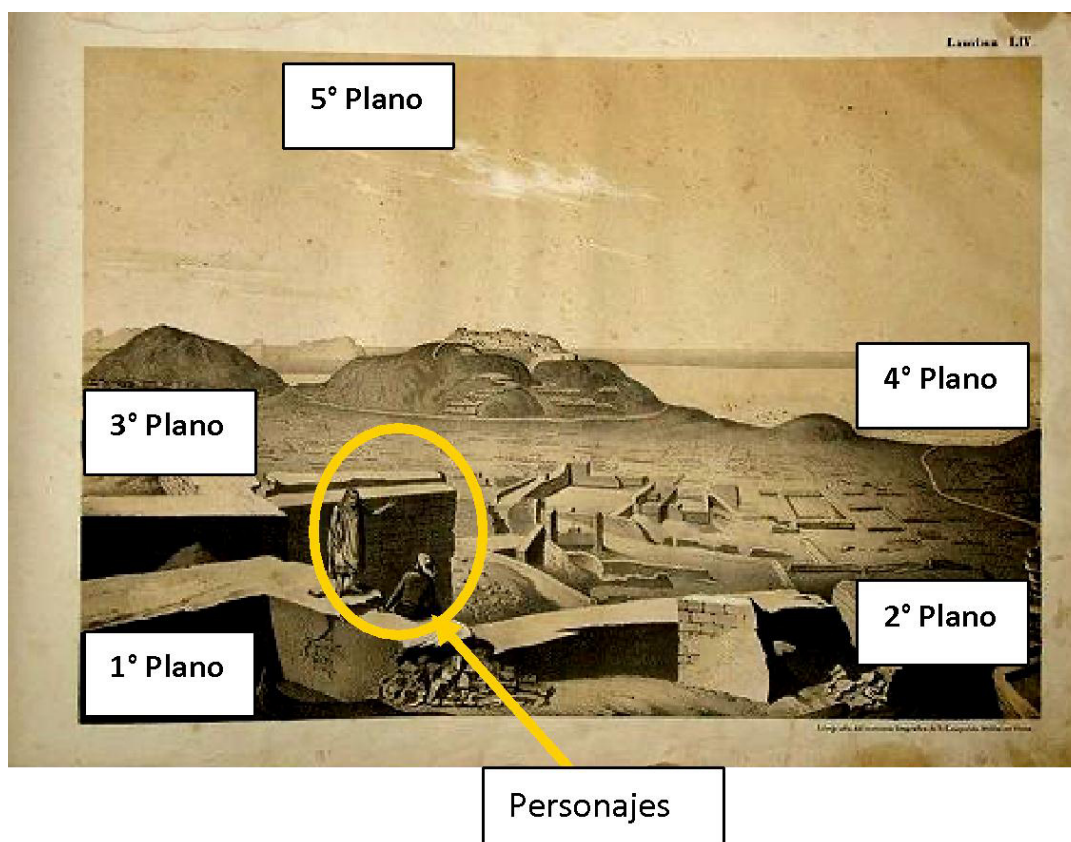
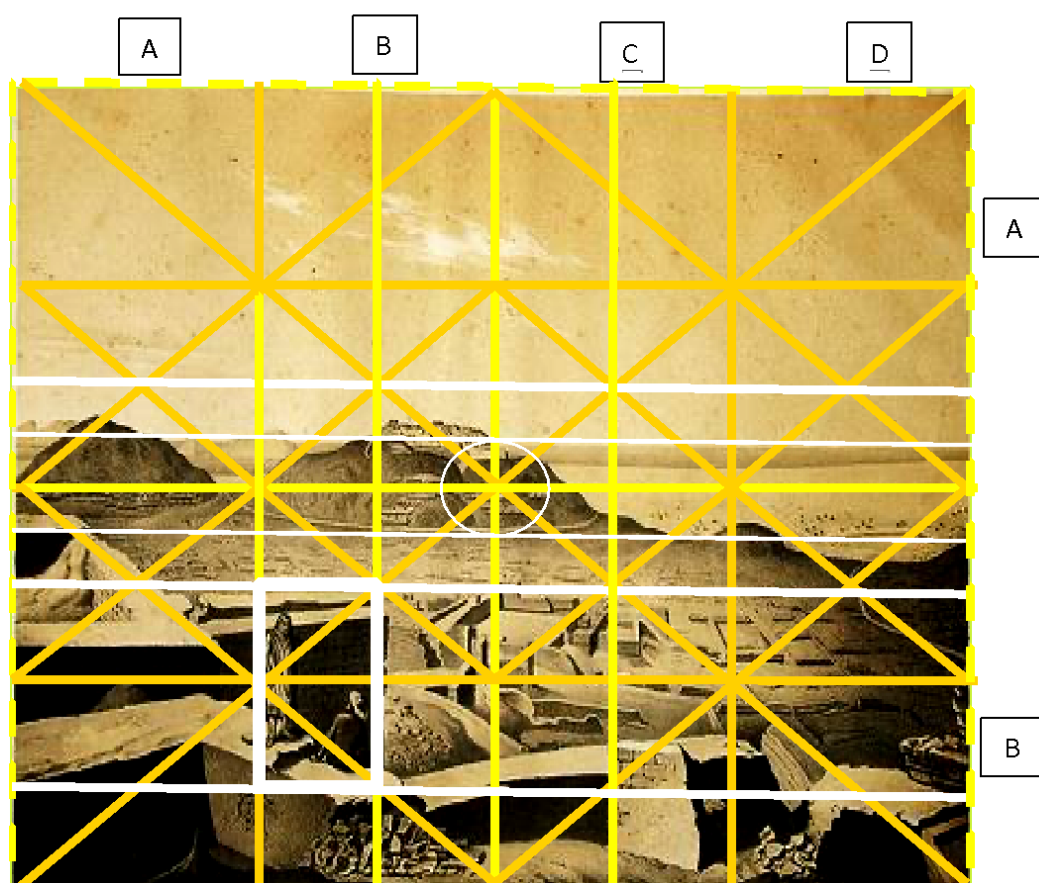


Figura N° 104. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. Análisis estructural de los planos en la composición.

La geometría compositiva de esta representación realista se estructura a partir de un rectángulo, cuya altura es tres cuartas partes del largo. La división del rectángulo en 4 x 2 (A, B, C, D) partes, forman ocho rectángulos interiores. Las intersecciones de sus diagonales señalan dos puntos importantes de la composición donde están por encima de la línea media del formato la forma de mayor altura, y por debajo de esta línea, los personajes (Figura N° 105). La línea de horizonte se encuentra por encima de la línea media horizontal, acentuando la sensación de lejanía y profundidad.



*Figura N° 105. Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas.
Análisis compositivo en base a los elementos plásticos en la trama de la obra.*

La organización de los elementos sigue un orden compositivo asimétrico, con mayor peso en el lado derecho de la composición (1). El ritmo descendente está sugerido por los bordes de los muros que ingresan desde la esquina inferior izquierda y crean líneas quebradas con diversos puntos de fuga (2). Este ritmo dinámico contrasta con el ritmo

del segundo y tercer plano donde predominan las líneas horizontales rectas y algunas ligeramente curvas.

Los personajes se ubican en un rectángulo creado por las intersecciones de la línea vertical de una de las partes con la línea vertical señalada por la mitad de uno de los rectángulos, relacionándose espacialmente en toque con el rombo creado por las diagonales de los sub rectángulos internos (3). La jerarquía en esta obra, está definida por los detalles de las formas de los primeros planos (Figura N° 106).

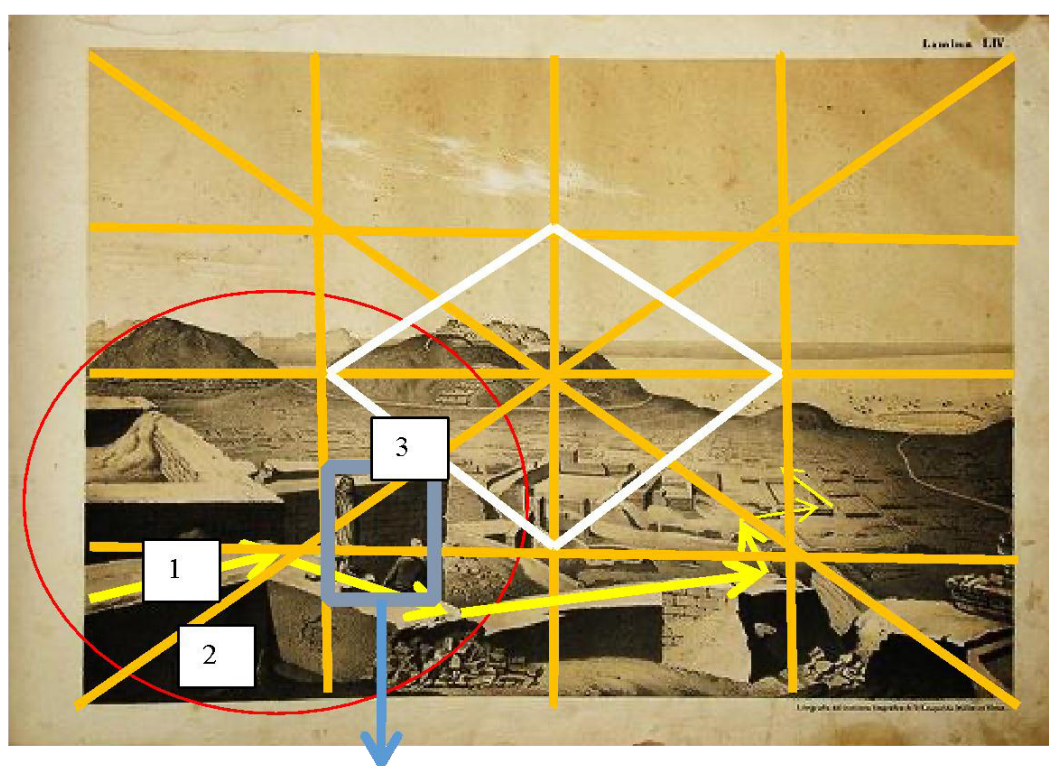


Figura N° 106. *Antiquities Peruanas de 1851*. Lámina LIV del Atlas de láminas. Análisis de la organización de las formas.

El cromatismo mantiene unidad con los grabados de vistas y paisajes. Presenta tonos sepias y grises, logrados con la inclusión de negro, y uso de blanco para destacar algunas formas (Figura N° 107).

Los valores tonales en los primeros planos son contrastados (1), con predominio de una escala de valor bajo alternado con valores más altos. En los planos posteriores los tonos son más claros, perdiéndose los contrastes en las formas y la nitidez, que permite sugerir profundidad y lejanía (2).

La ubicación de los contrastes de luz y sombra en las formas del primer plano señalan que el foco de luz (natural) viene del quinto plano, donde se observa además una iluminación que da atmosfera a toda la composición (3).

La configuración de las formas en general es dada por el tratamiento de los valores cromáticos, que sugieren volumen. Algunos trazos en líneas blancas son usados para definir detalles (4).

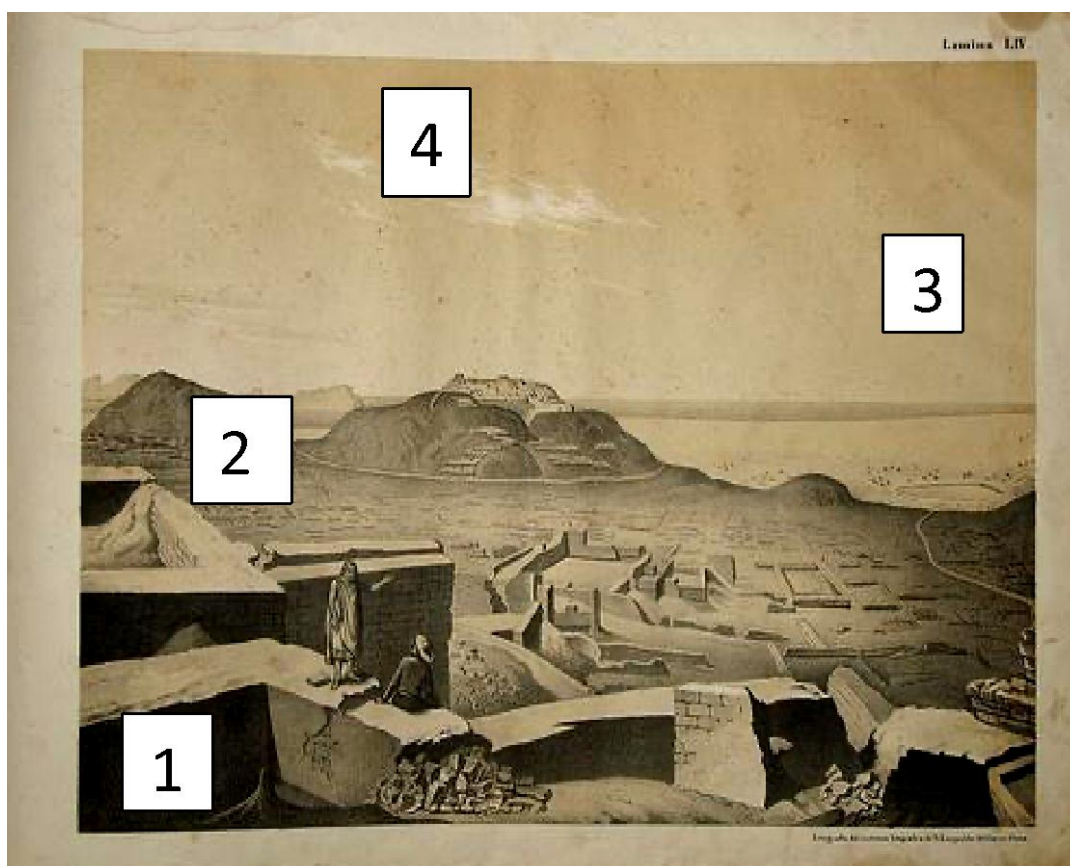


Figura N° 107. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. Cromatismo y análisis valores tonales en la obra.

Con respecto a la imagen, se puede establecer que corresponde a una vista tomada desde el noreste del complejo, desde parte alta de la tablada de Lurín.

Los dos promontorios del tercer plano son a los que actualmente se denomina santuario. Detrás de ellos figuran los peñones que hoy en día se llama isla de San Pedro. La línea horizontal que divide el cuarto y quinto plano, es el límite entre la playa y el mar.

En relación al tema, la Lámina LV del Atlas entrega un grabado con el plano del complejo de Pachacamac (De Rivero y Ustáriz, 1851, p. 326). (Figura 108).

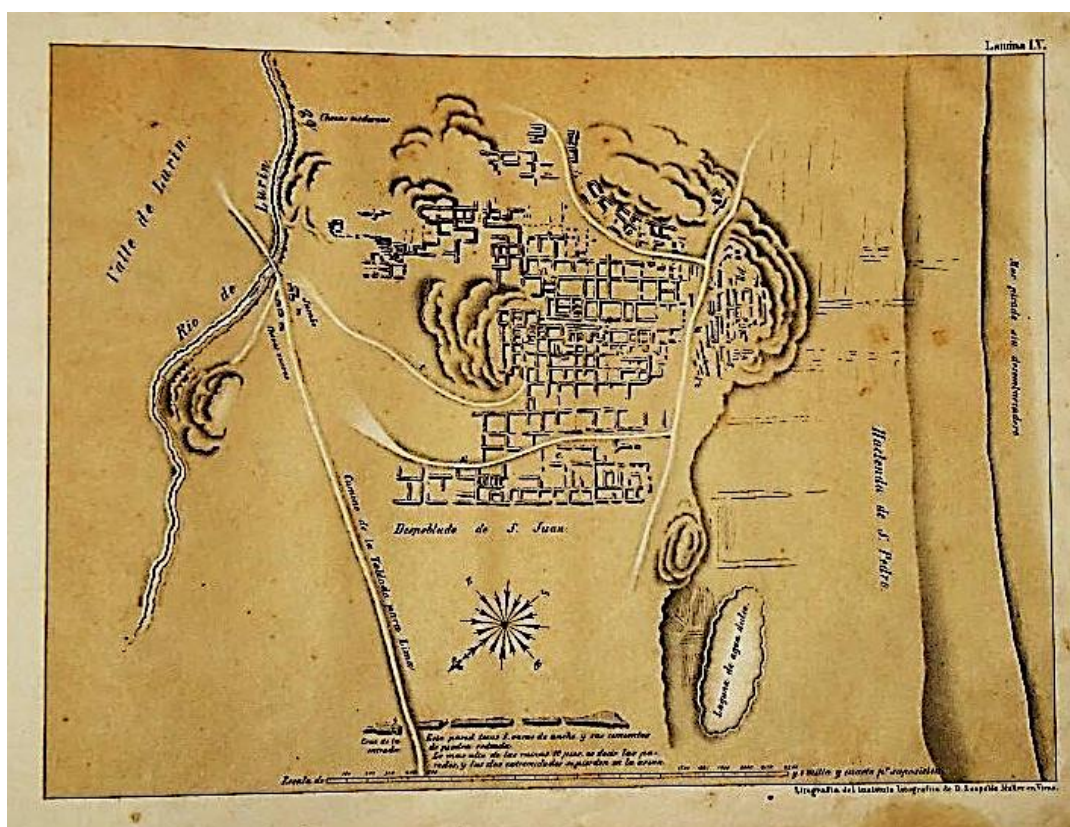


Figura N° 108. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LV del Atlas. Plano del complejo de Pachacamac.



Figura N° 109. Plano de complejo de Pachacamac, Vista desde el noreste en la que se aprecia en primer plano el complejo de Pirámide con rampa 2. Recuperado del libro *Ciudad y territorio de los Andes* de José Canziani Amico, 2012 (fig. 431). Foto Edward Ranney, en Von Hagen y Morris 1998: fig. N° 104.

De las imágenes analizadas, pertenecientes al grupo de láminas conformadas por vistas y paisajes, se puede concluir que, en estos grabados, la distribución de las formas es a partir de las divisiones del formato base rectangular, cuya proporción es $2/3$, donde la organización de los elementos está determinada por las diagonales de los cuadrados creados por las proyecciones de los lados menores del rectángulo. Estas diagonales y perpendiculares de la mitad de los lados, rigen la distribución de las masas (Bouleau, 2006, p. 42). Es importante señalar, la inclusión de la figura humana para determinar en escala la proporción de las formas y el espacio.

BALANCE CRÍTICO

Del análisis visual realizado a los grabados de las láminas del Atlas del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851, se puede establecer que en alguno de ellos se presentan recursos plásticos de un alto nivel estético que los define como obras de arte.

La composición equilibrada a través del empleo de la simetría aproximada, el balance de las formas, la valoración del volumen por el uso de luces y sombras y la definición de los planos son elementos que definen estas composiciones como figurativas y académicas.

Las láminas están planteadas de acuerdo a una intención compositiva siguiendo ideas predeterminadas, donde los autores proponen una función ilustrativa a las imágenes. El uso de estereotipos compositivos por De Rivero, se debe señalar como una adecuación de las imágenes a sus intenciones, que eran referencias aceptadas por el público europeo.

La selección de la técnica litográfica en la reproducción de los dibujos constituyó la mejor opción, siendo este el más avanzado sistema de reproducción de imágenes para libros de la época. Con relación a las imágenes presentadas, se puede concluir que, por sus características, representan la solución formal y conceptual de los autores al problema de la representación fidedigna de las piezas arqueológicas, sin dejar de lado las condiciones estéticas y expresivas de las mismas.

Por los documentos revisados, se puede sostener que la publicación de esta obra es el resultado de un proyecto personal de los autores, cuyo proceso estuvo relacionado a los acontecimientos políticos y económicos de la época. Representan por tanto un asunto de interés general y de comprensión social, y manifiestan un propósito determinado: el de aportar a la relación entre pasado, patrimonio y nacionalidad.

La intención de presentar las expresiones del Perú antiguo como obras de arte muestra el propósito de los autores de interpretar y expresar el valor de este patrimonio

sustentado en los conocimientos científicos de su época, y proponer nuevos alcances respecto al tema que los señala como pioneros en la revaloración del tema.

Finalmente, con la identificación de las fuentes que sirvieron de modelos visuales en estas obras se plantean dos interrogantes: ¿son auténticas estas representaciones?, ¿Qué significado tuvieron en su momento? Respecto a la autenticidad de las representaciones se puede afirmar que literalmente no corresponden a una verdad histórica, que hoy, 170 años después de su publicación, sí se conoce. La copia de estereotipos en las composiciones por De Rivero nace de una selección de las imágenes que el autor consideró las más significativas para sus intenciones, referencias aceptadas y muy difundidas en su época. A la segunda interrogante referida a cómo fueron acogidas estas imágenes en su momento, estas fueron muy difundidas y aceptadas en el ámbito académico nacional e internacional a pesar que la obra no tuvo el éxito comercial deseado.

La relevancia de esta se ubica en los momentos de la formación de la nacionalidad. Traducida al inglés en 1855, después al francés en 1859, las imágenes de las láminas serían usadas como referencias del Perú antiguo por artistas e historiadores hasta comienzos del siglo XX.

CONCLUSIONES

1. *Antigüedades Peruanas* de los autores Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797-1857) y Johann Jakob von Tschudi (1818 – 1867), se publicó en Europa en 1851, gracias a la iniciativa del primero de los nombrados y es reconocido como el primer trabajo sobre arqueología peruana. Es un registro de gran valor documental debido a las imágenes que contienen sus grabados que, además de exponer la visión sobre el Perú antiguo en los inicios de la formación de la nacionalidad, destacan por su narrativa visual y calidad artística.
2. El libro *Antigüedades Peruanas* de 1851, de Mariano de Rivero y Jacob von Tschudi se puede afirmar que aporta a la revaloración del Perú antiguo, sentando un precedente entre las publicaciones del ámbito científico de su tiempo al complementar el texto con los grabados del Atlas de láminas.
3. Los autores recolectaron sistemáticamente evidencias, propusieron argumentos respecto al desarrollo alcanzado por las culturas del Perú antiguo y realizaron la edición del libro de acuerdo a los estándares europeos de las publicaciones científicas de la época, y emprendieron una de las primeras acciones que contribuyeron a revalorar del pasado peruano a mediados del siglo XIX.
4. Según el lenguaje plástico de las composiciones observadas en los grabados, y luego de realizado el análisis estilístico formal de las láminas del Atlas que acompaña *Antigüedades Peruanas* (1851), se puede establecer que existe una impronta europea en la concepción de estas obras.
5. Por la construcción ortogonal que presentan las composiciones responden a cánones estéticos vigentes en el momento de su producción, exhibiendo un alto grado de formalización realista.

Este tipo de representaciones en las que se conjuga la naturaleza, así como el hombre y sus creaciones son característicos del pensamiento romántico en la impronta de la búsqueda de conocimiento abierta por el pensamiento de la

ilustración y es frecuente en los grabados presentes en los libros de los viajeros científicos.

6. En la composición de los grabados prevalece un sentido de equilibrio en el momento de disponer las masas y el estudio riguroso de los planos, todo ello conforme a la concepción clásica del paisaje compuesto.
7. En algunas imágenes se han reinterpretado algunas de las características morfológicas de lo representado de acuerdo a cánones y gusto estético europeo.
8. En relación al contenido forma que presentan los grabados, se puede inducir que existen diferentes tratamientos en la resolución de las imágenes y que la calidad en los dibujos no es homogénea, no todas las láminas poseen la misma importancia artística.
9. Por las características presentadas en el tratamiento de los elementos plásticos en los grabados se deduce que fueron ejecutados por diferentes artistas quienes aportaron su comprensión de los monumentos y objetos analizados de acuerdo a su experiencia con ellos, pero siguiendo también los principios de su práctica artística académica.
10. Los grabados del Atlas de Láminas del libro *Antigüedades Peruanas* de 1851 aportan elementos formales que permiten el análisis estético e ideológico de las representaciones sobre el Perú antiguo a mediados del siglo XIX y las convierten en un aporte fundamental para la Historia del Arte peruano, pues contribuyen a comprender la diversa apreciación del arte peruano antiguo en la época.

BIBLIOGRAFÍA

- Alaperrine Bouyer, M. (1999). *Marianao Eduardo de Rivero en algunas de sus cartas al Barón Alexander von Humboldt*. Arequipa: UNSA.
- Alcalde Mongrut, A. (1957). *La obra científica de Mariano Eduardo De Rivero Y Ustariz*. Lima: Sociedad Química del Perú.
- Alcalde, M. A. (1954). El memorial de Ciencias Naturales, Lima 1827-1828. Contribución a la Bibliografía de Mariano E. de Rivero y Ustariz. *Boletín Bibliográfico UNMSM*, 84 - 133.
- Angrand, L. (1972). *Leonde Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima, Editor Carlos Milla Batres.
- Araoz, J. (1975). *El Perú Romántico del Siglo XIX*. Lima: Publicaciones Carlos Milla Bartres.
- Arnheim, R. (1974.). *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Barriga Tello, M. (1992). De los métodos y áreas de investigación en la Historia del Arte Peruano: Una propuesta. *Letras*, UNMSM, Año 63. (91), 49-63.
- Barriga Tello, M. (2007, enero - diciembre). El discurso en la mirada: Los españoles y la visión del Tawantinsuyo. *Letras*, UNMSM, Año 78 (N° 113), 25 - 40.
- Barriga Tello, M. (2009). La ilusoria Lima. Testimonio de los viajeros durante el Virreinato. *Transgresiones y Tradiciones en la Literatura*. In J. y. Puccinelli (Ed.), IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (pp. 155 - 192). Lima: Universidad del Pacífico, Universidad Católica Sede Sapientiae y ASPLIC.
- Bonavia, B. D. (1965). *Aportes Extranjeros a la Arqueología Peruana*. Lima: IFEA.
- Bonavia, B. D. (1970). Arqueología Peruana: Precursores. *Arqueológicas*, 15 -21.
- Bouleau, C. (2006). *Tramas La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal. S.A.
- Cabanillas, V. F. (2004). El arte del Perú Antiguo visto por los viajeros del siglo XIX: Wiener, Squier y Marcoy. *Arqueología y Sociedad* N°15, 203- 218.

- Canziani, A. J. (2009). *Ciudad y Territorio en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Casanueva, F. (1995). Paul Marcoy, Voyage de l'Océan Atlantique á l'Océan Pacifique á travers l'Amérique du Sud. *Bulletin Hispanique*, tome 97, n°2, 677-680.
- Cauas, E. I. (1990). *La imagen en dialogo con la litografía*. Santiago: Universidad de Chile - Facultad de Artes.
- Chaumiel, J. P. (2003). Dos visiones del hombre americano D' Ordigny, Marcoy y la etnología sudamericana. IFEA, 461.
- Coloma Porcari, C. (1994). *Los inicios de la Arqueología en el Perú ó Antigüedades Peruanas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Dantzig, C. M. (1994.). *Diseño Visual*. México: Trillas.
- De Rivero Y Ustáriz, M. E. (1851). *Antigüedades Peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.
- De Rivero, M. y. (1998). *Memorial de Ciencias Naturales y de la Industria Nacional y Extranjera*. Arequipa: Cámara de Comercio e Industria de Arequipa.
- Del Pino Díaz, F. (2009). *Entre textos e Imágenes*. Madrid: CSIC.
- Díaz Larios, L. (2016). *La visión romántica de los viajeros románticos*. Retrieved agosto 2019, from Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/ark:59851/bmcbg46q6>
- Diener, P. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. *Historia* N°40, Vol. II, 285 -309.
- Estabridis Cárdenas, R. (2002). *El Grabado en Lima Virreynal - Documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Estabridis, C. R. (1997, enero 18). *Redescubramos - Lima Colección de Grabados Antonio Lulli*. Lima, Perú: Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación / BCP.
- Fernandez, D. (1901). *Cervantes virtual Boletín de la Real Academia de la Historia*. Retrieved Mayo 5, 2021, from <http://www.cervantesvirtual.com/research/tadeo-hanke>
- Flores, A. J. (1975). *Juan Manuel Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Publicaciones Carlos Milla Batres.

- Gisbert, T. (2008). *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert Y Cia. S.A.
- Holmes, R. (2012). *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Intevp, P. (2000, mayo). *www.pdusa*. Retrieved from Pioneros de Venezuela: El Memorial de Ciencias Naturales, Lima 1827-1828. Contribución a la bibliografía de Mariano E. de Rivero y Ustáriz., 1954.) (Intevp),
- Jean-Pierre, C. (2003.). Dos visiones del hombre americano. D'Orbigny, Marcoy y la etnología sudamericana. *Boletín del Instituto francés de estudios Andinos*, vol.32, núm.3, 459-466.
- Kauffman Doig, F. (1960.). *Historia del Perú desde sus orígenes hasta el presente I El Perú Antiguo*. Lima: Sociedad Académica de Estudios Americanos.
- Kaulicke, P. (2001). *Aportes y Vigencia de Johann Jakob von Tschudi*. Lima: PUCP.
- Kaulicke, P. (2003). Visiones del pasado de Johann Jakob von Tschudi. *Boletín Sociedad Suiza de Americanista*, 66 -67.
- Leonardini, N. (2003). *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Malaga, N. Z. (1998). *Memorial de Ciencias Naturales y de Industrias - Edición Facsimilar*. Arequipa: Cámara de Comercio e Industria de Arequipa.
- Málaga, N. Z. (2000). *Mariano E de Rivero, Nicolas de Pierola y el Primer Periódico Científico del Perú*. Lima: PUCP.
- Mariaza Foy, J. (1987). Los incas y los reyes españoles en la catedral de Lima. *Boletín de Lima*, N° 51, mayo 1987.
- Martinez, S. (1938). *Arequipeños Ilustres*. Arequipa: Tipografía Cuadros.
- Megg, P. B. (1991). *Historia del Diseño Gráfico*. México:Trillas.
- Morriña Rodríguez, O. (1982). *Fundamentos de la Forma*. La Habana: Facultad de Artes y Letras - Universidad de la Habana.
- Núñez, E. (1999). Johann Jacob von Tschudi (1818-1889). *Boletín de Lima*, Vol XX N°117. 8-14.
- Porras Barrenechea, R. (1963). *Fuentes Históricas Peruanas*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

- Ravines, R. (1999). Johann Jacob von Tschudi peruanista y anticuario. *Boletín de Lima*, 33 - 52.
- Ravines, R. H. (1970). *Arqueología Peruana Precursores*. Lima: Casa de la Cultura.
- Rivera Martínez, E. (1972) (estudio) *Leonde Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima, Editor Carlos Milla Batres.
- Riviale, P. (2000). Las primeras instrucciones científicas francesas para el estudio del Perú prehispánico (siglos VIII y XIX). *Boletín Instituto Francés de Estudios Andinos*. Tomo 29, N°1.
- Sanfuentes, O. (2009. citado por Valderrama.). *Develando el nuevo mundo. Imágenes de un proceso*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Sebastiani, B. A. (1959). *Bio - Bibliografía de Mariano Eduardo De Rivero y Ustariz*. Lima: UNMSM.
- Silva, S. J. (2000). Origen de las civilizaciones andinas. Lima: *Lexus*.
- Soto Roland, F. J. (2006). *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*. Retrieved Julio Lunes, 2019., from [www.monografias.com: ttps://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo2.shtml](http://www.monografias.com/ttps://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo2.shtml)
- Tantaleán, H. (2016). Fundaciones y Mudanzas del Museo del Perú. *Fragments del Pasado*, 11 - 43.
- Tauro, D. P. (1967). *Viajeros en el Perú Republicano*. Lima: UNMSM.
- Tschudi, J. J. (2000). El Perú Visto por los viajeros. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. 223 -234.
- Tschudi, J. J. (2003). *El Perú: Esbozos de viajes realizados entre 1838 y 1842*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ugarte Y Ugarte, E. (1963). Cartas de Tschudi a Rivero. *Revista Universitaria*, 243 - 349.
- Vericat, J. (2009). *Imágenes sin texto: La visión y el arte en los cuadros de la naturaleza de Alexander von Humboldt*. Madrid.
- Weinberg, G. (1968). *Modelos educativos en la historia de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Solar.

www.flickr.com/photos/antiguedadesperuanas. (s.f.). Recuperado el mayo de 2008

www.pionerosde Venezuela. (1997). Recuperado el junio de 2008, de www.pdusa.com.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura N° 1. Antonio de Herrera (1549-1625) *Portada de la Década V, en la Historia General de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano 1615.* Grabado. Recuperado de Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC. 16*Figura N° 2.* Miguel Adame (1699-1731) *Efigies de los incas o reyes del Perú 1724-1728.* Del grabado de Alonso de la Cueva Ponce de León (1684-1754). Recuperado Iconografía y mitos indígenas en el arte de Teresa Gisbert.

17*Figura N° 3.* Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797). *Danza de la degollación*, acuarela del libro *Códice Trujillo del Perú Siglo XVIII.* Imagen recuperada de Stockphotos Alamy.com, 2018. 19*Figura N° 4.* Mauricio Rugendas (1802 - 1858) *Templo del sol o Koricancha en Cuzco, Grabado.* Recuperado de

<http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2018/06> 24*Figura N° 5.* Joseph Skinner. *Representación del Inca y su reina*, Litografía de la obra *The Present State of Perú.* Recuperado de historyarchive.org/works/books/the-present-state-of-peru-1805

25*Figura N° 6.* Paul Marcoy (1815-1888). Aspecto general de La Pampilla, *grabado del libro Viaje a través de América del Sur Tomo I.* Recuperado de books.openedition.org/ifea, 2019. 26*Figura N° 7.* Alexander von Humboldt (1769 – 1859) *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, 1804. Grabado.* Recuperado Repositorio de UNAM, Mx. 29*Figura N° 8.* Rousseau, 6

grabados publicados en el ensayo de Antigüedades del Peruanas 1827, página 54, incluido en el Tomo Primero. Recuperado de la edición Facsimilar del Memorial de Ciencias Naturales y de Industria Nacional y Extranjera de M. De Rivero y N. De Piérola.

35*Figura N° 9.* Autor anónimo, grabados del libro *Antigüedades Peruanas. Parte primera. 1841.* Recuperado de *Los inicios de la Arqueología en el Perú* de Cesar Coloma Porcari. (P. 29 y 31) 36*Figura N° 10.* Antonio Guzmán

(1908). *Retrato de Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, 1798 – 1857.* Fotografía tomada de la Galería de personajes ilustres del Museo Municipal de Arequipa por Sabrina Pizarro (2012). 49*Figura N° 11.* Diplomas honoríficos de Mariano

Eduardo de Rivero y Ustáriz. Fotografía tomada de los archivos del Museo Municipal de Arequipa por Sabrina Pizarro (2012). 50Figura N° 12. Johann Jakob von Tschudi, 1818-1889. Museo del Cantón Glarus, Näfels, Suiza. Rescatado del libro Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi, autor Peter Kaulike, 2001.

54Figura N° 13. Frontispicio de la obra *Reisen Duch SüdmeriKa*, de Johann Jakob von Tschudi, Rescatado del libro Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi, autor Peter Kaulike, 2001 54Figura N° 14. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustraciones del capítulo segundo, 59Figura N° 15. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del capítulo quinto “La lengua quichua”*. Página 102. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 61Figura N° 16.

Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del capítulo quinto “La lengua quichua”. Página 104. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

61Figura N° 17. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración de Conopa de plata del capítulo séptimo “Sistema religioso de los antiguos peruanos”*, Pagina 168. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 63Figura N° 18. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del capítulo séptimo “Sistema religioso de los antiguos peruanos”*, Conopas representando auquénidos, Página. 170. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR

www.maxtor.es 63Figura N° 19. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del octavo capítulo. “Granos de Zea rostrata sacados de un sepulcro, y por consiguiente de muchos siglos de edad, han germinado en Europa, como el trigo encontrado en las momias egipcias, que cuentan con miles de años”* (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Página 201. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

64Figura N° 20. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del noveno capítulo. “Una de las piezas más interesantes de este metal, que hemos visto, cuya figura fue hallada en un sepulcro entre Huaura y Huillcahuaura, y formaba según las apariencias, la parte superior de un cetro, o báculo, insignia de cacique”*. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Página 222. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

66Figura N° 21. *Antigüedades Peruanas de 1851. Ilustración del noveno capítulo. Grabado correspondiente a una parte de la fortificación a la entrada a la fortaleza de Ollantaytambo en Cuzco, basado en un dibujo del artista Johann Moritz*

Rugendas (1802 -1858) Página 233. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 67Figura N° 22. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del noveno capítulo. Grabado correspondiente a una vista del puente de Ollantaytambo, Cuzco. Grabado del dibujo del artista Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Página 255. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 67Figura N° 23. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858), *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una vista de “Ollantaytambo, vista de pared exterior de la fortaleza”, Cuzco. Página 298 Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 69Figura N° 24. *Antigüedades Peruanas de 1851*. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una vista de “Ollantaytambo, Cusco. Dibujo del artista Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Página 300 Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 70Figura N° 25. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a Plano de la ciudad del Cusco, publicado por Pentlant”. Página 302 Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 70Figura N° 26. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858). *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo. Grabado correspondiente a una “Vista de la piedra de los doce ángulos de la casa de las vírgenes del sol en la antigua muralla en la calle del Triunfo”, Cusco. Página 306. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es 71Figura N° 27. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Dibujos originales en el manuscrito de De Rivero, capítulo segundo “Antiguos habitantes del Perú”, páginas 25 y 26, Recuperados del archivo del Museo Municipal de Arequipa. 71Figura N° 28. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi, páginas 412 a 415. Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulike del libro *El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842* de Jacob von Tschudi publicado en 1847. 72Figura N° 29. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Dibujo original en el manuscrito de De Rivero, capítulo quinto “La lengua quichua”, Recuperado del archivo del Museo Municipal de Arequipa. 72Figura N° 30. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi. Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulike del

libro de Jacob von Tschudi publicado en 1847. 73Figura N° 31. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Dibujo original en el manuscrito de De Rivero, capítulo quinto “La lengua quichua”, Recuperado del archivo del Museo Municipal de Arequipa.

73Figura N° 32. El Perú: esbozo de viajes realizados entre 1838 y 1842 de Jacob von Tschudi. Imagen recuperada de la traducción realizada por Peter Kaulike del libro de Jacob von Tschudi publicado en 1847. 74Figura N° 33. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Acuarelas de pintor anónimo (Johann Moritz Rugendas?) de los grabados del Atlas. Lámina VI° Cuerpo momificado de niño en vista frontal y lateral hallada en una Huaca de la provincia de Lampa. Recuperado de Aportes y Vigencia de Johann Jakob von Tschudi, de Peter Kaulicke 2001, página 63. 74Figura N° 34. Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) Grabado “Primicias de Ollantaytambo”. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Ilustración del décimo capítulo, página 298. Recuperado de Edición Facsímil –Editorial MAXTOR www.maxtor.es

76Figura N° 35. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina I del Atlas de grabados. De Rivero describe como se presentan las momias halladas en sepulcros antiguos de la costa del Perú. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 80Figura N° 36. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina II del Atlas de grabados. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 81Figura N° 37. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina III. Grabado del Atlas que muestra Momia de mujer sacada de los sepulcros de Cajatambo provincia de Lima. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 82Figura N° 38. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina IV del Atlas de grabados. Momia existente en el Museo nacional de Lima. (de Rivero E. y., 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 83Figura N° 39. *Antigüedades Peruana* de 1851. Lámina V. Grabado del Atlas del libro que presenta “Cráneo de individuo de la raza de las chinchas” (de Rivero E. y., 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 84Figura N° 40. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VI. Grabado del Atlas del libro con imágenes de momia de un loro (*Psitacus Illegeri* Tsch) encontrado en una Huaca de la provincia de Tarma y momia de feto de siete meses. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 84Figura N° 41. *Antigüedades Peruanas* de

1851. Lámina VIa. Grabado del Atlas del libro con imagen de momia de niño, según descripción del autor, llamados Opas por lo naturales, hallado en una Huaca de la provincia de Lampa. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 85*Figura N° 42. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VII. Grabado del Atlas del libro que representa 9 Conopas o ídolos pequeños de oro encontrados en diversos lugares del Perú. En la descripción de estos, el autor hace referencia al tamaño en pulgadas y líneas, refiriéndose al peso de los mismos en castellanos y tomines (medio tomín). (De Rivero Y Ustáriz, 1851. N° de pág) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 86*Figura N° 43. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VIII. Grabado del Atlas del libro que muestra 8 Conopas o ídolos pequeños de oro y un anillo sobre una hornacina. (De Rivero Y Ustáriz, 1851. N° de pág) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 87*Figura N° 44. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina IX. Grabado del Atlas del libro que presenta 7 objetos de plata: un llamapconapa, dos Zarpapconapa, tres vasos ceremoniales con representación de rostros en plata hechas con molde y a martillo. La séptima a la derecha representa a un ídolo o Conaza, de todas ellas el autor hace mención en la página 230 del texto. Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 87*Figura N° 45. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XLIII. Grabado del Atlas del libro que muestra tres masas de granitos con grabados encontrados a ocho leguas al norte de Arequipa, dos figuras de plata, el pájaro y una figura humana con los brazos abiertos y tres conopas pequeñas de piedra. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

88*Figura N° 46. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XLIV. Grabado del Atlas del libro que presenta en los extremos ídolos de plata y oro encontrados en el Cuzco y en el centro ídolo de pórfido verde, toscamente tallado. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 89*Figura N° 47. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXXIX. Grabado del Atlas del libro que muestra estatuas de ídolos pertenecientes a la cultura Muyscas en Colombia realizada en piedra arenisca. El autor señala que los caracteres inscritos en el gorro de la primera figura fueron puestos por algún visitante luego de la conquista (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 89*Figura N°*

48. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XL. Grabado del Atlas del libro que presenta dos ídolos en piedra perteneciente a la cultura Muycas, encontrado por De Rivero en las cabeceras del valle del río Magdalena, Colombia. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 90Figura N°

49. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina N° X. Grabado del Atlas del libro que muestra imágenes de dos cerámicos antropomorfos y zoomorfos con asa tipo gollete. En la primera se trataría de un indio cargando un animal en la espalda el otro según el autor presenta forma de Caparro o mono ori (*Lagothrix Humboldti*, Geof). (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

91Figura N° 50. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XI. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de dos cerámicos monocromáticos, el de la izquierda representación de un animal (un venado según De Rivero) y el otro representa a una figura humana masculina en posición sentada con la cabeza, espalda y cuello cubiertos por una especie de capilla. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.)

Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 92Figura N° 51.

Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina XXII. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de dos cerámicos perteneciente a la serie de láminas con imágenes de cerámicos con diferente tratamiento cromático, inclusión del color rojo. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

93Figura N° 52. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina N° XXV. Grabado del Atlas del libro que presenta imágenes de tres ceramios, el primero de la izquierda, según el autor representaría una fruta (pepino), el del centro con figuras zoomorfas duplicadas representando dos perros peruanos y un mono en el asa y el tercero de la derecha de asa puente sería la representación de un ave. (De Rivero y Ustáriz, 1851.)

Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 93Figura N° 53.

Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina N° XXI. Grabado del Atlas del libro con representación de dos ceramios, a la izquierda un vaso sonoro con forma de Zarapconopa, con relieves de mazorcas de maíz en el cuerpo y en la parte superior representación de una cabeza humana con tocado. (De Rivero y Ustáriz, 1851.)

Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 94Figura N° 54.

Antigüedades Peruanas de 1851. Lámina N° XIX. Grabado del Atlas del libro con

representación de tres ceramios antropomorfos y zoomorfos, presentan las piezas de los extremos un dibujo sin detalles y bastante esquemático, el ceramio del centro se representa la figura de un mono con una proporción adecuada, mayor detalle y acabado en el dibujo. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 95Figura N° 55. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina Nª XXXI. Grabado del Atlas del libro con representación de dos piezas, la primera sería de mármol pardusco con vetas amarillas y adornadas con una culebra bicéfala tallada en relieve cuyas cabezas rematan en las asas y presenta incrustación de plata en los ojos. La segunda pieza representada es de piedra con dos asas (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 96Figura N° 56. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXXII. Grabado del Atlas del libro que presenta dos piezas, la primera sería una “tasa” en jaspe rojo con ángulo entrante y representación de flauta de pan en piedra con detalles en síntesis geométricas tallados. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 96Figura N° 57. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXXIII. Grabado del Atlas del libro que presenta las imágenes de tres armas, un hacha de piedra verdosa amfibólica, encontrada en las huacas de Cuzco. En el centro hacha de cobre con dos figuras grabadas, mencionadas p. 230, y maza de madera llamada Chonta. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015.

97Figura N° 58. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXXVII. Grabado del Atlas del libro con representación de dos piezas textiles, la primera es una manta de lana de las Huacas de Chancay y alfombrilla cuadrada con bandas azules y amarillas que son hechas de plumas, y con chapitas de plata muy cobriza que están pegadas, o amarradas al tejido. (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 98Figura N° 59. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina Nª XLVI, Grabado del Atlas del libro con representación de Ruinas de Tiahuanaco. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 99Figura N° 60. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina IIL grabado del Atlas. Vista del rodadero, o restos de las murallas de la fortaleza de Cuzco (Fortaleza de Sacsayhuamán). (De Rivero y Ustáriz, 1851.) Fotografía tomada del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 100Figura N° 61. *Antigüedades Peruanas* de

1851. Grabado del libro - Portadilla. Grabado representando a la pareja mítica Manco Cápac y Mama Ocllo. (*De Rivero Y Ustáriz, 1851*) Fotografía tomada del libro original por Sabrina Pizarro, 2015. 101Figura N° 62. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Análisis de elementos plásticos en la trama compositiva y posición de las formas en el paisaje. Grabado de la Portadilla del libro. 103Figura N° 63. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Análisis de la interrelación de las formas y la organización perceptiva de la composición del grabado de la Portadilla del libro 104Figura N° 64. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Análisis de Planos de la composición del grabado de la Portadilla del libro. 105Figura N° 65. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Análisis del canon y ritmo de la composición del grabado de la Portadilla del libro. 106Figura N° 66. Martín de Murúa (1525 – 1618). *Historia general del Perú, Retrato Inca Sinchi Roca y Colla Chimpu Ocllo. Grabado, 1616 aprox. Recuperado de <https://www.rumbosdelperu.com/cultura/24-02-2020/vida-y-obra-fray-martin-de-murua/>* 107Figura N° 67. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva Crónicas y Buen Gobierno, Retrato del Inca Huayna Capac. Grabado, 1615 aprox. Recuperado de <https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/es/activity/felipe-guaman-poma-de-ayala.html>* 108Figura N° 68. Amédée François Frézier (1682-1773), *Los incas del Perú. Grabado. Placa XXXI / XXXVII. Recuperado de <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4029a>* 109Figura N° 69. Jean François Marmontel. *Les Incas o La destrucción del imperio peruano. Grabado (Fráncfort 1777). Recuperado de John Carter Brown Library, 2009.* 110Figura N° 70. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Frontispicio o carátula del Atlas de láminas. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Recuperado de John Carter Brown Library, 2010. 111Figura N° 71. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Frontispicio o carátula del Atlas de láminas. 113Figura N° 72. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Carátula del Atlas de Láminas. Análisis de elementos plásticos en la trama de la obra. 114Figura N° 73. *Antigüedades Peruanas* de 1851. *Caratula del Atlas de Láminas. Distribución de las áreas y planos de la composición. La portada ocupa la mayor área en relación al espacio formato y con una posición central.* 115Figura N° 74. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Uso del énfasis y la unidad en la composición de la portada del Atlas de Láminas. 116Figura N° 75. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Uso del ritmo en la

composición de la portada del Atlas de Láminas. 117Figura N° 76. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Análisis cromático en la composición de la portada del Atlas de Láminas. 118Figura N° 77. Ephraim George Squier 1821–1888. Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas. London: Macmillan, 1877. Recuperado de Archaeological Illustration in the Americas, *Dumbarton Oaks*, Highlights from the Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 119Figura N° 78. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Carátula del Atlas. Detalle de la portada monolítica de Tiahuanaco que ocupa el espacio superior de la imagen en la que se muestran “relieves” semejantes a las de este monumento. 120Figura N° 79. Grabado de José de Palomino 1748; publicado en el libro *Relación histórica del viaje a la América meridional*, segunda parte, cuarto tomo de Antonio de Ulloa (1716-1795). Imagen recuperada de John Carter Brown Library. 122Figura N° 80. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VII del Atlas. (De Rivero Y Ustáriz, 1851.) Fotografía de Sabrina Pizarro (2012).

124Figura N° 81. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VII del Atlas. Análisis de la distribución de las áreas y planos en la composición. 125Figura N° 82. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VII del Atlas. Análisis de los elementos plásticos en la organización estructural. 126Figura N° 83. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina VII del Atlas. Referentes de las imágenes: Illa de plata e ídolos en oro del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Antropología de Pueblo Libre. Sala Inca. 129Figura N° 84. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas.

130Figura N° 85. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas.

131Figura N° 86. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas.

132Figura N° 87. Prisionero Mochica. Pieza cerámica de la Sala Moche del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Antropología de Pueblo Libre. Fotografía de Sabrina Pizarro. 133Figura N° 88. Francisco Laso (1823-1869). “*El Habitante de las Cordilleras*” *Pintura al óleo*. Recuperado de <http://hagaarte.blogspot.com/2012/11/francisco-laso-pintor-peruano.html>. 134Figura N° 89. Mauricio Rugendas (1802 - 1858) *Antigüedades Peruana* de 1851. Lámina LII del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 135Figura N° 90. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas. 136Figura N° 91. *Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina XXIV del Atlas. Utilización de planos y

perspectiva para dar profundidad a la composición. 137*Figura N° 92. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LII del Atlas. Grabado parte inferior. Análisis de los elementos plásticos en la estructura compositiva. 138*Figura N° 93. Antigüedades Peruana* de 1851. Lámina LII del Atlas. Grabado parte inferior 139*Figura N° 94. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 140*Figura N° 95. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado parte superior “Vista del cerro de Clustoni y de Hatuncolla” 141*Figura N° 96. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A, ubicado en la parte superior. Análisis de las líneas estructurales que determinan la composición de la obra. 142*Figura N° 97. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina. 143*Figura N° 98. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina. Análisis de los elementos plásticos en la trama de la obra. 144*Figura N° 99. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Grabado A ubicado en la parte superior de la lámina. Análisis de los del uso de planos en la composición. 145*Figura N° 100. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi 147*Figura N° 101. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi 148*Figura N° 102. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIII del Atlas. Vista de Condorhuasi 150*Figura N° 103. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas. Fotografía del Atlas original por Sabrina Pizarro, 2015. 151*Figura N° 104. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. 152*Figura N° 105. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. 153*Figura N° 106. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. Análisis de la organización de las formas. 154*Figura N° 107. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LIV del Atlas de láminas. Cromatismo y análisis valores tonales en la obra. 155*Figura N° 108. Antigüedades Peruanas* de 1851. Lámina LV del Atlas. Plano del complejo de Pachacamac. 156*Figura N° 109. Plano de complejo de Pachacamac, Vista desde el noreste* en la que se aprecia en primer plano el complejo de Pirámide con rampa 2. Recuperado del libro *Ciudad y territorio* de los

Andes de José Canziani Amico, 2012 (fig. 431). Foto Edward Ranney, en Von Hagen y Morris 1998:fig. N° 104. 157

ANEXOS

Transcripción de la descripción de Mariano Eduardo de Rivero de las imágenes contenidas en las láminas del Atlas de Antigüedades Peruanas -1851

La descripción de las imágenes que se presentan a continuación es la transcripción del texto de De Rivero. Se ha mantenido el orden y numeración de las láminas según el Atlas. El autor en el prólogo hace referencias a las fallas tipográficas, (de ortografía), como un problema suscitado por ser una publicación realizada en un país donde el idioma no es el castellano. Para una mayor comprensión del tema se ha incluido, además, al pie de página los textos a los cuales hace referencia el autor al describir las imágenes.

De Rivero inicia la explicación de las láminas describiendo de la carátula del Atlas, en la página 315 del libro, escribe:

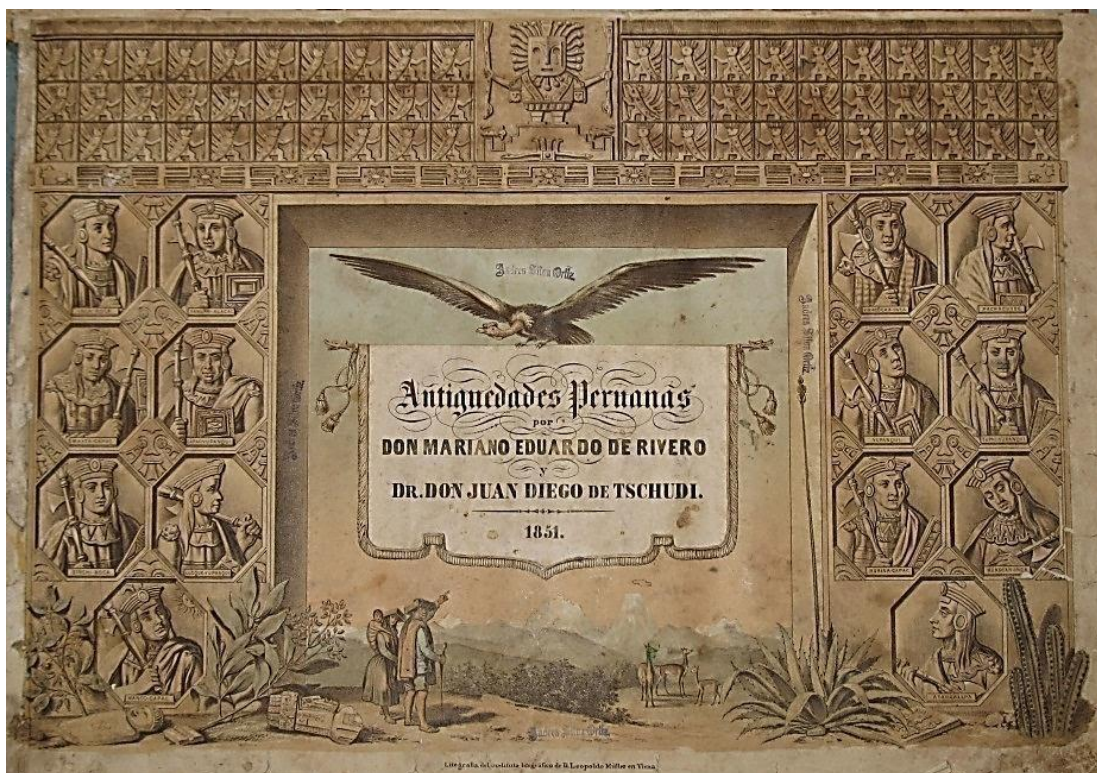
La composición del frontispicio indica el asunto de que trata nuestra obra. La celebrada portada monolítica de Tiahuanaco ocupa la parte principal, en la que se ven esculturas semejantes á las de este3 famoso monumento. Sobre la cornisa se hallan colocadas algunas estatuas de las mas interesantes de los Muycas, que se encuentran en las cabeceras del rio Magdalena cerca de Timana.

En ambos lados de la portada están situados los catorce retratos de los Emperadores peruanos, comenzando por la izquierda con el de manco – Capac, fundador de la dinastía Incana y concluyendo con el desgraciado Atahuallpa.

En la base de este monumento, se ven el Cactus peruano, el magay (Agave americana), ramas de caascarilla (Cinchonae spec.) y la coca (Erythroxyton coca), como tambien estatuas destrozadas entre las cuales se nota un busto gigantesco de Tiahuanaco. Un indio con su muger llevando un hijo á las espaldas en traje nacional adornan este cuadro.

Por el claro de la puerta se presenta á lo léjos parte de la cordillera de Arequipa, vista desde Pampa Colorada, camino de Islay, en la que descuella el imponente volcan Misti, cuya altura asciende á 20,300 pies ingleses.

A su derecha los picos aislados de Pichupichu, a la izquierda los nevados de Chachaní y los magestuosos cerros de Ambato y Corpuna cubiertos en todo tiempo con nieves eternas. Sobre esta cadena señorea el Cóndor como soberano de estas regiones, llevando en sus garras el título de la obra.



Carátula del Atlas de Láminas.

Lámina I. Momia envuelta con cubiertas y amarrada con una soga de cabuya en forma de red, como se halló en las Huacas, ó sepulcros antiguos de la costa del Perú. (Véase p. 202).



Lámina I

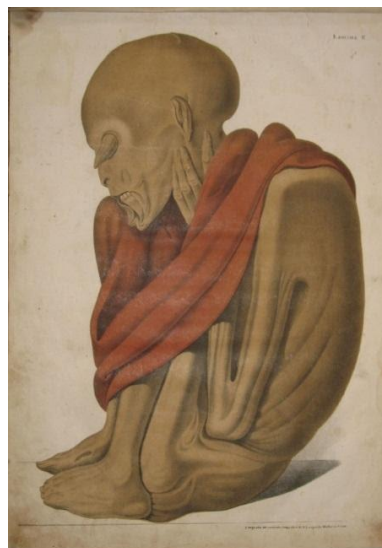


Lámina II.

Lámina II. Momia cubierta en parte con una manta de lana roja, bien conservada en su tejido y color. Del ojo izquierdo cuelga una membrana seca; el labio inferior rajado dejando ver el hueso de la mandíbula.

Lámina III. Momia de mujer desnuda, teniendo entre las piernas un palo sobre el cual apoya la cabeza, y amarrada con una soga que da seis ó siete vueltas. Por las huinchas, ó fajas del mismo cordel, que la ciñen la frente, se infiere ser momia de gente común. Se sacó de los sepulcros de Cajatambo.



Lámina III



Lámina IV

Lámina IV. Momia cubierta en la parte inferior, con una manta de algodón, color pardusco; sobre la mano izquierda apoya la cabeza inclinada, y los dedos de la derecha, agarran la margen inferior de las órbitas. Estas tres momias existen en el Museo nacional de Lima.

Lámina V. Cráneo, con sus cabellos negros, gruesos y espesos, perfectamente conservados, en el lado izquierdo de la cara permanece el cutis avellanado.

Cráneo, de individuo de la raza de los Chinchas. Entre estos cráneos se notará el contorno del occipucio de este último en el que se muestra gran hueso parietal. (Véase p. 33)

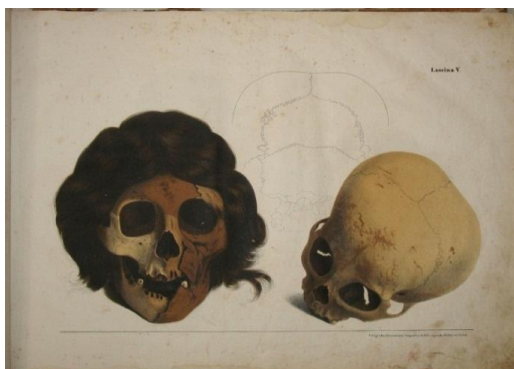


Lámina V



Lámina VI

Lámina VI. Momia de un loro (*Psitacus Illigeri* Tsch.) encontrado á los pies de la momia de un niño de doce ó catorce años de una Huaca de la provincia de Tarma.

Momia de un feto de siete meses extraído del vientre de su madre. (Véase p.32.)

Lámina VI^a. Momia de niño de los indios llamados Opas, de tamaño natural, vista de frente y de perfil, hallada en una Huaca de la provincia de Lampa. (Véase p. 32).



Lámina VIa

Lámina VII. Conopas, ó ídolos de oro, macizos y huecos muy dignos de notarse, el primero por sus extraños adornos, y el cuarto por su gorro (es de dos pulgadas y cinco líneas, pesa un castellano y medio tomín), el sexto, por su capilla; el octavo lleva en sus brazos una flauta de Pan, y el noveno por parecer representar una mujer cargando un niño. El tercero está en poder de Don Pio Tristán, se encontró en el Cuzco y pesa como cinco onzas. El ídolo grande del medio es todo hueco, bien soldado por el espinazo y las piernas, tiene en la cabeza un adorno de piedrecitas jaspeadas, labradas cuadrilongas y de un color blanco sucio, con pintas verdes, amarradas con un alambre de plata; mide seis pulgadas de largo y pesa ocho onzas. Se encontró en un sepulcro de las islas de la laguna de Titicaca y enriquece la colección del Museo de Lima.



Lámina VII

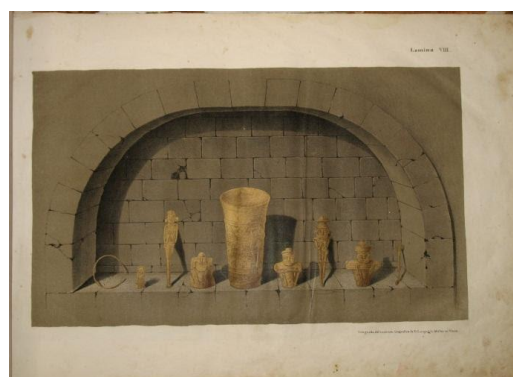


Lámina VIII

Lámina VIII. Conopas de oro interesantes por sus formas extrañas; la mayor parte de ellas, sacadas de los sepulcros y colgadas al cuello de las momias. La cuarta figura tiene el tipo oriental.

Es imposible indicar la significación de estos Conopas, no cabiendo duda que cada uno representa la Deidad protectriz del individuo que lo llevó consigo.

La primera figura es un anillo como los que usaban la gente noble, y la última indica al parecer un cetro. El vaso, ó copa del centro, es muy delgado, todo de una pieza, hecho á martillo, con relieves en la parte superior en forma de caras y plumas, en el medio se notan tres figuras, la una agarrando un bastón adornado con una cara y montera en el puño (véase p. 230), á los pies unas fajas y en la parte del asiento labores entre dos

líneas; pesa 18 castellanos. Se asegura haberse hallado en las huacas del Cuco. Conservase en el Museo nacional de Lima. Figura

Lámina IX. La primera figura representa un Llamapconapa de plata hueca, muy delgado, soldado por el vientre y la parte inferior de las piernas; pesa seis adarmes. La segunda representa un Zarpapconapa, llevando en las manos dos calabazas (fruta de una especie de *Crescentia*) y mazorcas de maíz; de las espaldas y muslos le salen mazorcas, y en la cabeza se nota una especie de gorro que parece representar tres mazorcas juntas. La cara es expresiva, y mide el todo dos pulgadas de largo, siendo de plata sólida. La tercera es un vaso de plata sumamente delgado representando una figura grotesca hecha en molde; la cuarta es un vaso del mismo metal, delgado, de seis pulgadas de alto, y dos y media de diámetro, figurando la cara de un hombre, con una nariz aguileña; lleva en la cabeza una especie de gorro. La quinta, vaso de tres pulgadas y líneas de largo, representando una figura humana adornada con un embudo en la cabeza; es hueca, y parece hecha como las demás en molde y á martillo. La sexta, lo mismo que la segunda. Se conservan estas piezas en el Museo nacional. La séptima representa un ídolo, ó Conaza; hácese mención en la página 230 del texto.



Lámina IX



Lámina X

Lámina X. Representa un indio Orejón, con montera en forma extraña, cargando á las espaldas un animal que parece un venado.

Vaso hueco en forma de un Caparro, ó Mono ori (*Lagothrix Humboldti*, Geof.), como se encuentra en las montañas de Pangoa y á las orillas del Chanchamayo. La cabeza está bien formada, pero los pies toscos, asemejándose más á los del oso; sobre el asa está colocado un monito agarrándose de la boca (véase p. 227).

Lámina XI. Figura de un vaso que al juzgar por los pies, parece un venado, con un bozal sobre el hocico, no obstante que la cabeza aunque bien delineada no caracteriza bien al venado, ni ningún otro cuadrúpedo del Perú.

Conopa hueco, en figura humana, y sentada, cubiertas las espaldas, cabeza y cuello con una especie de capilla; de las orejas y de la nuca salen dos tubos unidos; lleva en el pecho una faja blanca (véase p. 228).



Lámina XI



Lámina XII

Lámina XII. Vaso duplicado en forma de dos redomas, con cuellos derechos, terminando uno de ellos con una cara humana, y el otro tiene una boca para echar cualquier licor.

Ambas se comunican entre sí. (Véase p., 227) Zarapconopa muy bien labrado.

Lámina XIII. Vaso representando la flor y el fruto del plátano, pudiendo servir de comprobante que esta planta fue conocida de los indígenas antes de la llegada de los españoles.

Vaso, en forma de un pez, muy bien amoldado, en el asa está colocado un mono disforme agarrándose de la boca.

*Lámina XIII**Lámina XIV*

Lámina XIV. Vasija con el retrato muy interesante de un hombre, teniendo en ambas manos un báculo, ó lanza con una cara humana á la punta del asta, representando una Deidad (véase p. 230).

Conopa figurando una India, con sus cabellos trenzados, cargando un fardo á las espaldas.

Lámina XV. Vaso cuádruplo, hueco, interesante por sus comunicaciones interiores, La contra-abertura se halla en la extremidad superior del vaso, junto á la que está adornada con la cabeza de un animal. De la boca al cuello hay un asa que se asemeja á una culebra.

Conopa digno de notarse por sus proporciones disformes y por las labores extrañas de su cara (véase p. 227)

Es probable que este vaso haya servido para recibir ofrendas de maíz á alguna huaca, ó Mallqui..

*Lámina XV**Lámina XVI*

Lámina XVI. La primera y las últimas figuras representan Conopas de barro, encontrados en las Huacas de Chancay, distinguiéndose tanto por la expresión de sus fisonomías como por sus gorros, de los ídolos que se hallan en los sepulcros del interior del Sur.

El vaso duplicado del centro representa dos tarugas (*Cerviz antisiensis* Orb.), macho y hembra, al primero al lado izquierdo le faltan las puntas de su cornamento.

Lámina XVII. Vaso duplicado, en parte pintado, con un pez de la familia de los tiburones, y el otro figura un animal fantástico.

Vaso con sus apéndices en forma de frutas. Sobre el asa á cada lado de la boca tiene aberturas.



Lámina XVII



Lámina XVIII

Lámina XVIII. Conopa de barro hueco, representando una lagartija; con la extremidad de su cola toca la boca y forma un círculo.

Vaso duplicado, al parecer también un Conopa; la cabeza, el pescuezo y la garganta cubiertos con una especie de casco en forma de mitra. Los labores de los vasos son solo adornos sin otra significación. El asa y la boca están rotas.

Lámina XIX. Vaso de barro, que probablemente serviría para el maíz de los sacrificios; se parece como el último de esta lámina, a la cabeza de un animal y al tipo egipciaco. El vaso del centro representa un mono bien figurado.

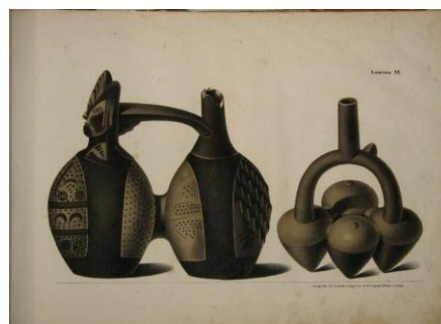
*Lámina XIX**Lámina XX*

Lámina XX. Conopa doble en forma de botellas, comunicándose por el centro y parte superior. Es digna de notarse la dirección de los ojos, muy diferente de la que se observa en las demás cabezas. Los dibujos que adornan estos vasos, parecen tener una significación simbólica.

Vaso cuádruplo con comunicaciones interiores.

Lámina XXI. Hermoso vaso sonoro en forma de Zarapconopa (véase p. 229). La figura de este vaso es semejante á la de la piña, lleva relieves de mazorcas de maíz, y á la extremidad una figura de indio con mitra representando las mazorcas de maíz, en la cual se nota la abertura para salir el aire.

Vaso duplicado figurando el uno un pájaro semejante al loro, y el otro una botella adornada con figuras místicas.

*Lámina XXI**Lámina XXII*

Lámina XXII. Vaso redondo con diseños mencionados en la p. 230.

Vaso doble, cuya parte principal representa un loro con sus alas mal pintadas.

Lámina XXIII. Vaso duplicado, notable por sus vivos colores. El uno figura una botella adornada con diseños de plantas, el otro un gato montés, bastante bien representado. Entre ambos hay dos comunicaciones, la una forma la boca del gato, en la que se halla el agujero por donde sale el aire al llenarlo, produciendo un sonido muy semejante al miaullado del gato. (Véase p. 229).

Dos botellas unidas por sus cuerpos, con un asa en los cuellos, adornadas con diseños que al parecer indican ser pájaros flamencos.



Lámina

XXIII

Lámina XXIV

Lámina XXIV. Conopa, figurando un Indio Orejón, sentado con sus piernas cruzadas. Lleva en la cabeza una especie de gorra, tiene la nariz aguileña, la boca cerrada y las facciones muy marcadas, dando á la fisonomía un carácter severo. Del cuello sale una culebra enroscándose sobre el pecho, costado y perna izquierda, ya la cabeza va á colocarse en las partes genitales. Ignoramos la significación de este emblema.

Conopa representando una mujer, cuya cabeza está ceñida con una soga, y sus extremidades caen sobre el pecho. En las orejas lleva argollas y en el cuello una especie

de collar. La postura particular en que se halla hace suponer que está dando á luz una criatura; así se infiere por la expresión de la fisonomía que indica un vehemente dolor. (Véase p. 227).

Lámina XXV. Vasos unidos parecidos á huevos, ó quizá á la fruta conocida con el nombre de pepino.

Vaso duplicado figurando dos animales fantásticos, con sus caras muy rayadas; sobre el asa se halla un mono agarrándose de la boca.



Lámina XXV



Lámina XXVI

Lámina XXVI. Conopa representando un sacerdote ofreciendo el sacrificio. Así se debe juzgar por su gorra, por la copa que lleva en las manos, y por el cingulo adornado de labores místicos.

Conopa representando un indio llevando de los pies a otro que cuelga por las espaldas. Los bigotes es probable que los pintasen después de desterrado, imitando los que usaban los conquistadores. El del lado derecho que comienza debajo del ojo, indica el poco manejo del pincel del curioso en su imitación. (Véase p. 226).

Lámina XXVII. La primera y tercera figuras representan cántaros para uso domésticos. La del centro es un cubilete adornado con dibujos cuadrados y cruces regularmente delineadas. (Véase p. 230).

*Lámina XXVII**Lámina XXVIII*

Lámina XXVIII. Vaso muy notable por sus hermosos labores y la perfección de su ejecución. Se ven los conductos interiores. (Véase p. 229).

Lámina XXIX. Cabeza de barro colorado muy fino, encontrada en una Huaca de las inmediaciones de Arequipa. (Véase p. 227). Jarra de barro colorado, con vistosos diseños; de las Huacas de Cuzco. Platillo de barro colorado.

*Lámina XXIX**Lámina XXX*

Lámina XXX. Dos tasas de mármol jaspeado, color pardo rojo. Se halla en la colección del Señor Don Manuel Ferreyros.

Lámina XXXI. Tasa redonda de mármol pardusco con sus vetas amarillas. Está adornada con una culebra, cuyas cabezas vienen a rematar en las asas; tiene los ojos de plata.

Tasa redonda de piedra con sus asas. La substancia de que se compone es una especie de Grauwacke. Se encontró en las huacas de Cuzco. Ambas de la colección del Sor. Don Manuel Ferreyros,



Lámina XXXI



Lámina XXXII

Lámina XXXII. Tasa sumamente pesada de jaspe rojo, cuadrilonga, con un ángulo entrante. En el centro tiene un pedazo de hierro engastado que parece nativo. De la colección del Sor. Don Manuel Ferreyros,

La flauta de Pan, descrita en la p. 139 del texto.

Lámina XXXIII. Fig. 1. Hacha de piedra verdosa amfibólica, encontrada en las huacas de Cuzco. Fig. 2. Hacha de cobre con dos figuras grabadas, mencionadas p. 230. Fig. 3. Maza de madera llamada Chonta (*Martinezia ciliata* R:P) muy pesada. Se nota en la parte superior algunos dibujos labrados en la misma madera, y otros en los lados laterales. Obsérvese con particularidad que el tejido inferior hecho de pita, y que debía servir para asegurar mas esta maza; permanece aún muy bien conservado. D. Mariano E. de Rivero obtuvo esta maza en Tunga en Colombia (véase p. 212).

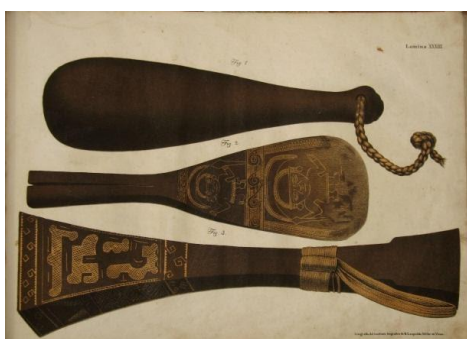


Lámina XXXIII



Lámina XXXIV

Lámina XXXIV. Fig. 1 Instrumento de cobre que servía de ofensiva. Fig. 2. Hacha de piedra. Fig. 3. Instrumento de piedra con una abertura en el centro que se engancha en

un bastón. En la actualidad usan los Indios de la Sierra este instrumento para romper las glebas en los campos arados. No se sabe de positivo si tenía el mismo destino en tiempos pasados, ó si servía de arma de guerra. Fig. 4. Pinzas de cobre para arrancarse las barbas. Fig. 5 Instrumento de cobre, cuyo uso ignoramos. Fig. 6. Instrumento de cobre, según se asegura, para labrar piedras.

Lámina XXXV. Redoma de barro negruzco, adornada en su parte superior con la cabeza fantástica de un animal que parece comer un pie.

Vaso doble, representando un crisol que está pegado con otro en forma de un animal, cuya cabeza se asemeja al del gato; en el cuerpo están pintadas alas toscas.



Lámina XXXV



Lámina XXXVI

Lámina XXXVI. Vaso en forma de botella con muchos dibujos de pájaros é insectos, y dos platillos chatos, cuyos colores y diseños se conservan perfectamente bien. Vaso de barro negruzco de forma muy elegante (véase p. 228).

Lámina XXXVII. Manta de lana con diseños bien extraños, sacada de las Huacas de Chancay.

Alfombrilla cuadrada en que deben notarse las bandas azules y amarillas que son hechas de plumas, y las chapitas de plata muy cobriza que están pegadas, ó amarradas al tejido. De estas conservaba Don Mariano E. de Rivero doce de mayor á menor.



Lámina XXXVII



Lámina XXXVIII

Lámina XXXVIII. Alfombra de algodón bastante doble.

Tejido de lana con bonitos diseños. Estos tejidos, encontrados en las Huacas de la costa, se mantienen con toda consistencia y brillo (véase p. 224).

Lámina XXXIX. En consideración de que hasta la actualidad no se han publicado las estatuas sumamente interesantes de los Muyscas en Colombia, lo juzgamos conveniente agregar á la colección de los monumentos del tiempo de los Incas algunas láminas de los monumentos de sus vecinos los Bochicas.



Lámina XXXIX



Lámina XL

A primera vista se conoce en estas estatuas un tipo muy extraño y distinto del Incanato; llevan un carácter señalado, y la expresión de las caras, y las proporciones de los cuerpos indican no pequeño grado del cultivo artístico entre los Muycas. Los ídolos que van dibujados se encuentran en las cabeceras del valle del río Magdalena cerca de Timana. Estas ruinas de las que existen grandes escombros y otros muchos restos, están

en el interior de un bosque espeso. Es de sentir que ni las tradiciones den algunos aclarecimientos sobre la significación de las estatuas.

La primera figura de esta lámina representa una estatua de vara y ocho pulgadas de largo, y tres cuartas y seis pulgadas de ancho de hombro á hombro. Los caracteres que lleva en el gorro, sin duda fueron puestos por algunos de aquellos, que, al principio de la conquista, visitaron las ruinas de la población en que se halla.

La segunda figura representa un ídolo de vara y media de largo, dos cuartas y pulgadas de oreja á oreja, dos cuartas cinco dedos de la barba á la terminación del gorro, ó montera; el grueso es de dos ó tres cuartas en diferentes partes. Ambas estatuas, lo mismo que las que siguen, están hechas de piedra arenisca, ó gres.

Lámina XL. Estatua que mide de largo vara y cuatro pulgadas, de ancho tres cuartas, y cinco pulgadas d hombro a hombro. La cara tiene tres cuartas de ancho y tres cuartas y pulgadas de largo.

Un mono de cuerpo disforme, cuyas dimensiones son una vara de largo del ano a la nuca, media vara d la nuca a la barba, y de esta a la frente inclusive, cuarta y dos pulgadas; de ancho de la frente a las orejas cuarta y cuatro pulgadas, De hombro a hombro, o medido por encima, tiene de ancho media vara y tres pulgadas.

Lámina XLI. Según se infiere, la primera figura tiene alguna conexión con el calendario astronómico de los Mucyas, pues los dos animales uno en pos de otro, y el agujero que se nota en medio, dan a entender que esta aserción no carece de fundamento.

La segunda figura representa una masa de granito de tres varas de largo y media de grueso, con símbolos, o diseños que no se pueden descifrar.

Se encontró en el pueblo de Chavín de Huanta, Departamento de Junín (Perú), donde hay restos de fortificaciones y edificios de los Incas.



Lámina XLI



Lámina XLII

Lámina XLII. Estatua de una vara y sesma de largo, media vara de ancho de uno a otro hombro, tiene la cabeza fuera del birrete, y la cara de barba a la frente es un poco más de tercia; de ancho media vara y cuatro dedos.

Estatua de una vara y sesma de largo, sobre tres cuartas de ancho; de hombro a hombro tres cuartas de ancho. La cabeza tiene de largo cuarta y cuatro pulgadas, y de ancho entre las orejas tres cuartas.

Lámina XLIII. En esta lámina son representados los grabados en tres masas de granito del alto de la Caldera á ocho leguas al Norte de Arequipa. (Véase p. 101).

Las demás figuras son un pájaro en un círculo, y un Conopa representando un hombre con los brazos abiertos, ambos de plata muy cobriza, y tres Conopas pequeños de piedra verdusca, de los cuales el último parece representar un perro.



Lámina XLIII



Lámina XLIV

Lámina XLIV. Ídolo de plata y oro representando una mujer hueca y desnuda, con una especie de gorro en la cabeza, y con lazos que le caen sobre los hombros.

Ídolo de pórvido verde sumamente tosco, parado sobre una base, con su túnica que le llega hasta las rodillas. Los brazos y manos mal figurados reposan sobre el vientre. En la cabeza tiene una especie de toca, con un lazo en medio de la frente. Está en nuestro poder.

Ídolo de una mezcla de plata y estaño macizo con fajas embutidas de oro, plata y cobre puros, que parecen hacer una sola masa; llevando un gorro puntiagudo en la cabeza. Esta figura y la primera pertenecen al Señor Teniente-Coronel Gamarra. Se encontraron en Cuzco.

Lámina XLV. El primer diseño representa la vista de un palacio, ó templo en la isla de Coatí en la laguna de Titicaca. (Véase p. 296.) Debajo el plan de dicho palacio.

El cuarto diseño representa parte de este edificio. Hemos encontrado el dibujo original en poder de un Señor de la Sierra, que por haberse hecho en siglos anteriores, lo copiamos, aunque las proporciones no sean conformes con el plan, solo con el objeto de que se tenga una idea más exacta de la labranza de las piedras que están talladas en forma de diamante, ajustadas por sus cuatro ángulos; por la figura de las puertas y de las cruces que están en ángulos rectos perfectamente talados y de que hemos hablado en el cuerpo de la obra.

El diseño á mano derecha representa las ruinas de un edificio de singular construcción en la isla de Titicaca en la laguna del mismo nombre.

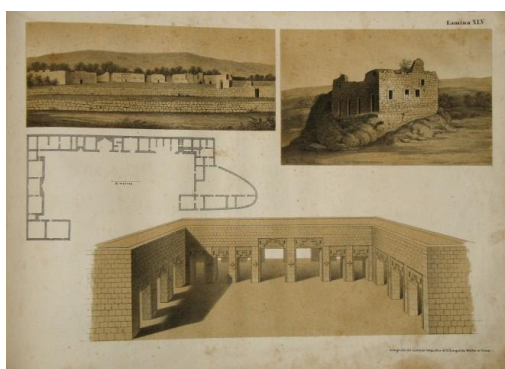


Lámina XLV



Lámina XLVI

Lámina XLVI. Ruinas de Tiahuanaco. En el primer diseño se notan piedras en forma de columnas, en parte labradas, en parte brutas y dispuestas en línea a cierta distancia unas de otras. Su elevación es de 6 o 7 varas castellanas.

En el segundo diseño viene un conjunto de piedras labradas de diferentes tamaños, presentando concavidades, cuadrados, cuadrilongos, y en otros formando asientos con espaldares, todas de una sola pieza y de un largo como de 12 varas con tres divisiones. Son de piedra arenisca. La tradición refiere que aquí administraban justicia los antiguos monarcas.

En el tercer diseño están representadas las dos puertas monolíticas mencionadas p. 295, y una de las columnas, de las que se ven en el primer dibujo, en escala mayor.

A la derecha de la lámina se ven ídolos, columnas, la figura y talla de las piedras y una muestra de los batientes de las portadas, toda de una pieza.

La mayor parte de estas ruinas se componen de rocas areniscas, calcáreas y graníticas.

Lámina III. Esta lámina representa el diseño de una mesa cuadrada formada de arenisca, y cuyos pies son cuatro columnas de la misma substancia en las cuatro extremidades, y una en el centro no es enteramente cilíndrica como las demás, y se distingue por algunos labores en la parte superior. La altura total es de siete cuartas y sesma, incluso el grueso de la piedra, que es de dos cuartas, de suerte que la altura tan solo de la superficie inferior de la piedra ó mesa al suelo, es de cinco cuartas y sesma. La distancia de una á otra columna, es decir, el ancho y largo de ella, es de siete pulgadas; sobre la columna central se apoyan dos piedras sobrepuestas de menor diámetro, hallándose adaptadas á la principal por la parte inferior.

En las dos columnas de la fachada principal, se ven figurados el sol y la luna.

Esta mesa parece haber sido destinada por los antiguos Muyscas, para los sacrificios ofrecidos á sus Deidades, y existe entre las ruinas cerca de Timana.



Lámina III

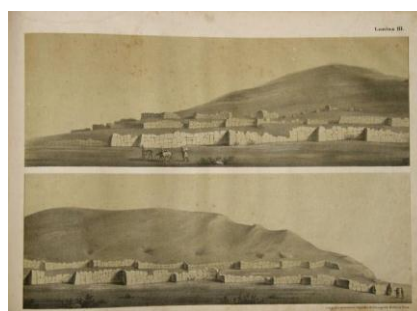


Lámina III

Lámina III. Vista del rodadero, ó restos de las murallas de la fortaleza de Cuzco.

Lámina II. Ruinas de Collcampata, supuesta residencia del Inca Manco-Capac y de Huacatupac-Paullu-Inca, hijo de Huaynacapac, en la plaza de San Cristóbal de Cuzco, con el cerro de Sacsahuaman. Las paredes de los edificios y terrados son de construcción ciclópea, y se componen de trozos de piedras calcáreas, de un amarillo suco a la superficie.



Lámina II

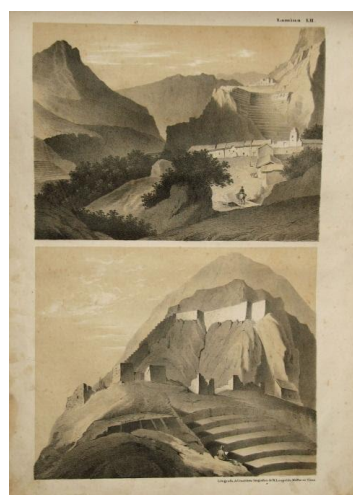
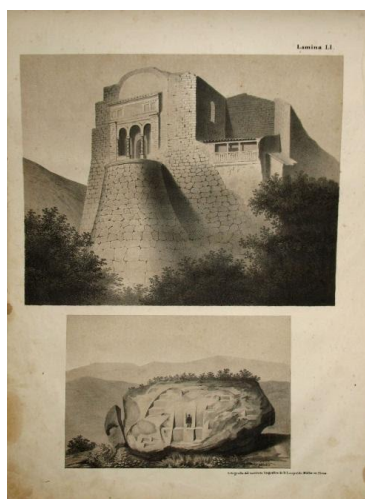


Lámina L

Lámina L. Vista de una parte de la muralla inferior y de la del medio de la fortaleza de Cuzco. Se observa en ellas piedras de 4 varas, 1 pie y 6 pulgadas de altura, 5 varas y 1 pie de largo, y 2 varas y 2piés de ancho.

Lámina LI. Vista de la parte del Convento de Santo Domingo de Cuzco, edificada sobre los restos ciclópicos del templo del Sol.

El segundo diseño representa la piedra del rodadero mencionada p. 251.



*Lámina I**Lámina LII*

Lámina LII. EL primer diseño representa el pueblo y la fortaleza de Ollantaytambo; el segundo la muralla que encierra la fortaleza por arriba y deja ver los andenes, o terrados que conducen hasta lo alto del castillo.

Lámina LIII. Primer diseño. Vista del cerro de Clustoni y de Hatuncolla (véase p. 293). En el primero nótese chulpas de diferentes tamaños, en una de ellas se observan esculturas de lagartijas; en el segundo las ruinas de otros edificios.

Segundo diseño. Condorhuasi (casa de gente grande) cerca de Asangaro, ó pueblo del Indio Huillca-Apasa. Diámetro interior 12 pies ingleses; altura interior 12 pies, por fuera 23.

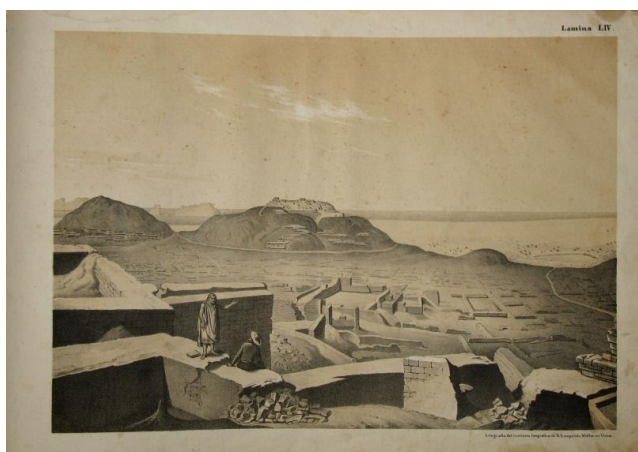
*Lámina LIII**Lámina LIV*

Lámina LIV. Vista de las ruinas del templo de Pachacamac, del templo del Sol, de la casa de las vírgenes escogidas, del palacio de los Incas y de la antigua población en el valle de Pachacamac. Obsérvese en la mar las isletas de Santo Domingo, Farallones y Pachacamac.

Lámina LV. Plan horizontal de las mismas ruinas. A. Templo de Pachacamac. B. Templo del Sol. C. Palacio de los Incas. D. Casa de las vírgenes escogidas. D. Hospederías. E. e. caminos (véase p., 289 y 290).

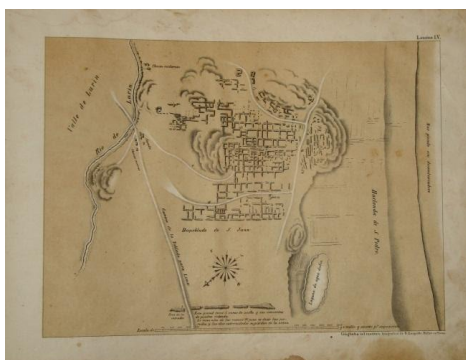


Lámina LV

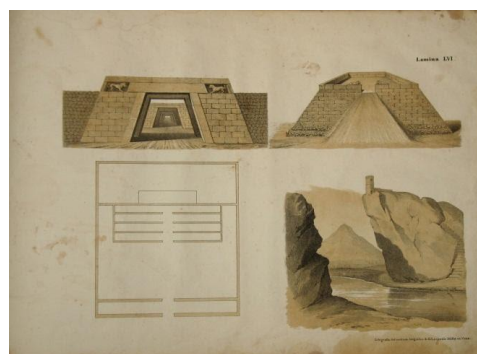


Lámina LVI

Lámina LVI. El primer diseño representa las seis portadas de la casa del Inca en Huánuco el viejo, y debajo de este se halla el plan horizontal de estas portadas (véase p. 279). En el tercer diseño está representado el mirador descrito p. 278 y en el cuarto la torre cerca del pueblo de Chupan á orillas del Marañón en la parte superior de un cerro que descuelga sobre el mismo rio (véase p. 281).

Lámina LVII. Detalles del palacio del Chimu-Canchu en las inmediaciones de Trujillo, cuyo plan se halla en la siguiente lámina:

Fig. A. Vista de la sala C del primer palacio (lám. LVIII).

Fig. B. Pared tallada D (lám. LVIII).

Fig. C. Pared tallada E (lám. LVIII).

Fig. D. Perfil de la muralla principal y una excavación que sirve de entrada por I al segundo palacio y junto a esta el perfil de la segunda muralla.

Fig. E. Perfil de uno de los 63 departamentos del terraplén A en el primer palacio (lám. LVIII).

Fig. G. Huaca del Obispo.

Fig. H. Vista de la ciudad de Trujillo, tomada del camino de Huaman.

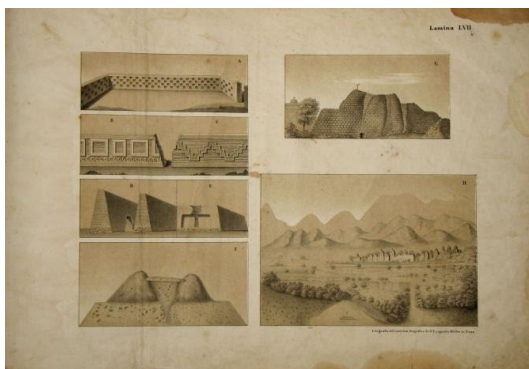


Lámina LVII

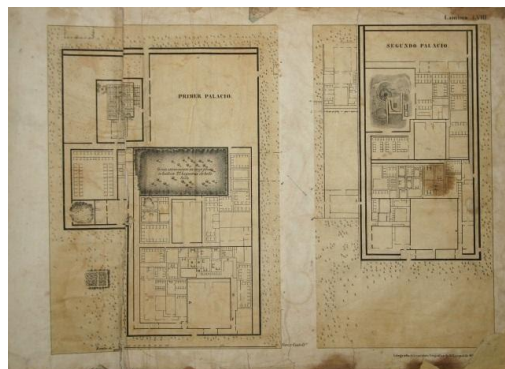


Lámina LVIII

Lámina LVIII. Plan de los dos edificios principales, o palacios del regulo Chimu-Canchu en las ruinas de Mansiche, conocidas bajo el título “ruinas del Chimú”, á dos millas al Oeste de la ciudad de Trujillo.

El primer palacio es el más conocido por su extensión y proximidad.

En él se encuentra un terraplén (A) extraordinariamente sólido con sesenta y tres departamentos subterráneos, que al parecer fueron sepulcros de gente principal, pues de allí se han sacado varios cadáveres adornados con prendas de plata y oro.

Hay una excavación de B de 5 a 6 varas hacia el edificio debajo del cimiento donde se encuentran piedras de vara y media de diámetro tan bien colocadas, que, dejándolas al aire, no se desprenden con tan enorme peso. Así mismo hay una pieza con su entrada de dos varas (C), cuyas cuatro paredes están cubiertas de nichos perfectamente cuadrados de 10 pulgadas, y en forma de tablero.

Se infiere que las paredes de la plaza D estuvieron labradas de realce pues se conserva aún la más próxima a la letra del modo que demuestra la figura D (Lám. XVIII). El terraplén F está sobre una pared formada de adobes colocados en cocadita, como suele decirse, y lo mismo los de los saloncitos H.

El segundo palacio es vulgarmente conocido por el de la Huaca de Don José Misa, por haber este emprendido algunas labores en él, principalmente en el lugar á mano izquierda, donde se hizo una excavación de 17 varas con la inclinación de 45 grados. Sacó multitud de cadáveres y piezas de plata y oro, herramientas y un ídolo de madera. (Véase p. 267-273.)

