

ADINE GAVAZZI

# MICROCOSMOS

Visión andina de los espacios pre hispánicos



ADINE GAVAZZI

# MICROCOSMOS

Visión andina de los espacios pre hispánicos

Prólogo de Luis Millones

Textos de Walter Alva, Ignacio Alva Meneses, Régulo Franco, Giuseppe Orefici,  
Carolina Orsini, Daniel Schávelson, Juliet Wiersema



## Créditos

### Edición y Dirección General:

Apus Graph Ediciones / Anel Pancorvo Salicetti

### Autoría:

Adine Gavazzi

Co-autores Walter Alva, Ignacio Alva Meneses, Régulo Franco, Luis Millones, Giuseppe Orefici, Carolina Orsini, Daniel Schavelson, Juliet Wiersema.

### Diseño y Diagramación:

Apus Graph Ediciones / Mario Antonio Vargas Castro

### Edición Fotográfica:

Adine Gavazzi, Anel Pancorvo Salicetti

### Fotografía:

Daniel Giannoni y Nicola Galli

Con fotos de: Ignacio Alva Meneses, Dirk Antrop, Giovanni degli Orti, Gino Fazzi Canard, Eduardo Herrán, Peter Jacob, Mariano Juddson, Proyecto Arqueológico El Brujo, Fundación Wiese, Museo Tumbas Reales de Sipán, Humberto Salicetti, Henri Stierlin, Robert Wooland y Mirelle Voutier

### Colecciones museográficas y privadas:

American Museum of Natural History, New York

Biblioteca Nacional del Perú, Lima

Colección Eugenio Nicolini Iglesias, Lima

Colección Jacklyn y Sydney Rosenberg, Beverly Hills

Colección Clifford, Denver

Colección Poli, Lima

Colección Óscar Rodríguez Razzeto Figuerola

Dallas Museum of Art

Duke University, Durham

Dumbarton Oaks, Washington DC

Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin

Fundación Museo Amano, Lima

Fundación Miguel Mujica Gallo

Fundación Wiese

Museo de América, Madrid

Museo del Banco Central de Reseva del Perú, Lima

Museo del Banco de Crédito del Perú, Lima

Museo del Banco del Pacífico de Guayaquil

Museo del Banco Central de Quito y Guayaquil

Museo del Castello Sforzesco di Milano

Museo Didáctico Antonini, Nasca

Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad, Cusco

Museo Larco, Lima

Museo de la Nación, Lima

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima

Museo de Oro del Perú – Armas del mundo, Lima

Museo Regional de Ica

Museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque

Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima

Proyecto arqueológico Huaca del Sol y de la Luna, Trujillo

Proyecto arqueológico Huaca Cao El Brujo - Fundación Wiese, Trujillo

Proyecto arqueológico Ventarrón, Lambayeque

Walter Art Museum, Baltimore

### Dibujo digital 3D y rendering:

Vera Mauri y Lizardo Tavera

### Corrección de estilo y traducción:

César Lengua

### Asistencia de Producción:

Apus Graph Ediciones / Doris Mandujano Orna

### Impresión:

Lettera Gráfica SAC Calle Los Tucanes Nro. 298, San Isidro, Lima - Perú

Primera edición, Diciembre de 2012 © 2012 - Apus Graph Ediciones Emilio Cavenecia 225 Of. 419 - San Isidro, Lima, Perú

### Copyright:

© Apus Graph Ediciones SAC

### Tiraje:

3,000 unidades Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú No 201213962 ISBN N. 978-612-45824-3-1

## Agradecimientos

**Proyecto editorial y gráfico:** Anel Pancorvo Salicetti

**Auspicio:** La Positiva Seguros, Juan Manuel Peña Roca

**Layout:** Mario Antonio Vargas Castro

**Producción:** Doris Mandujano

**Fotografía:** Daniel Giannoni, Nicola Galli

**Dibujos digitales 3D y render:** Vera Mauri y Lizardo Tavera

**Sede de Lima:** Anel María Lopez de Romaña, Jaime Daniel Sabat, Mia S. Pancorvo, Charo Gonzalez

**Sede de Milán:** Lola, Francesco, Alessandra, Libi, Gneccchi Ruscone, Paolo Barzaghi, Raffaele Origone

**Sede de Sao Paulo:** Humberto Salicetti, Felicia Fernández Perez.

**Asistencia a la investigación:** Mauro Andreini, Guillermo Chavez Arroyo, Jeremy Narby, Giuseppe Orefici, Elvina Pieri

**Asistencia médica:** Sandra Encalada Guerra, Juan Flores Salazar, Lama Gangchen Rimpoche, Aldo Lo Curto, Elna Pasara de Pancorvo, Tania Re

**Consultoría:** Giulia Giusti del Giardino, Roland Bruhin

**Asistencia logística:** Luisella Borgonovo, Massimo Maggioni

### Instituciones:

Associazione Aurora, Associazione Mimondo, Centro Italiano Studi e Ricerche Archelologiche Precolombiane, Brescia e Nasca – Proyecto Nasca; Mayantuyacu, Centro Estudios Plantas Medicinales, Pucallpa, Ministerio de Relaciones Exteriores de Perú; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Museo Larco, Lima, Museo del Castello Sforzesco di Milano y Proyecto Antonio Raimondi, Museo Tumbas Reales de Sipan, Fundación Wiese, Proyecto arqueológico Huaca Cao El Brujo, Lima Proyecto Ventarrón, Lambayeque.

### Interlocutores y lectores:

Walter Alva, Nacho y Bruno Alva Meneses, Alfredo Antonaros, Fernando Astete, María Bastián, Bebeta Campeti de Toscana, Bertha Bermudez Zamalloa, Susana Bustos, Adalberto Caccia Dominioni, José Canziani, Piedad Champi Monterroso, Biru Charman, Giancarlo Consonni, Piero Coppo, Marco Curatola Petrocchi, Yves Duc, José Antonio Espada Belmonte, Emma Eyzaguirre Coronado, Régulo Franco Jordán, Miguel Fohn, Eduardo Herrán, Ulla Holmquist, Federico Kauffmann Doig, Josué Lancho Rojas, Ken Marquardt, Grazia Marchianó, María Grazia Meriggi, Krzysztof Makowski, Nicola Masini, Luis Millones, Alfredo Narvaez, Mariela Perez Gutierrez, Gianni Perotti, Michael O'Callaghan, Carolina Orsini, Donald Proulx, Stefano Prina, Daniel Schavelson Slawomir Swieciochowski, Rafael Tapia, Robert Tindall, Franz Treichler, Maritza Villavicencio, Joshua Volpara, Paolo Volorio, Janusz Woloszyn, Mariusz Ziolkowski, Juliet Wiersema, Bacilio Zea.

### Agradecimientos especiales:

Idrissa Amet Fall, Suzanne Acklin, Andrés, Lucía, Rumi, Matias, Qinti Alva Peres, Pietro Amadini, Anna Antonini, Nacho Cano, David Blum, Sara Castagnasso, Ady, Camille, Linda, Livia Lucia, Charman, André Clement, Sara Chiesa, Beatrice Corio, Gerry Ebner, Odette Empereur, Alexandra Flores Encalada, Sara Franco, Cristina Gambolò, Laura e Stefano Gneccchi Ruscone, Marina Gneccchi Ruscone, Sebastiano Grasso, Brunswick Guerra Barrera, Juan Jauregui, Andrea Leupin, Stefano, Giacomo y Tomaso Manca de Villahermosa, Marina Marcello del Majno, Janeth Mercado, Davide Monguzzi, Violeta Carola Moraga Sepúlveda, Rosario Muñoz, Francesca Notarbartolo di Villarosa, Nicoletta Notarianni, Angel Olea, Len Peterson, Omar Pinedo, Ivo Michele Polacco, Marcello Rossi, Paola, Piero, Silvia Roulet, Andres y Sophia Ruzo, Jim Sanders, Fred Shirzadi, Eric Standaert, Corinne Stehli, Sandra Tonna, Paolo e Chloe Trento, Qoyllur Puquio Zea Moraga.

Agradezco a mis padres y a mi querida hija Costanza por sus enseñanzas.

a Susana Meneses

## Índice

<b>6</b>	Presentación
<b>9</b>	Prólogo - Luis Millones
<b>13</b>	Introducción
<b>20</b>	1. Cosmovisiones y cosmologías prehispánicas
<b>24</b>	1.1 Cosmologías y lenguajes visuales en el mundo andino
<b>27</b>	1.2 Ritualizar y representar el espacio: arquitecturas y modelos
	1.3 El poder onírico de la miniatura
<b>34</b>	2. Modelos: expresiones simbólicas de lugares reales
<b>37</b>	2.1 Presencias reales y representaciones simbólicas
<b>39</b>	2.2 Espacios tangibles y arquitecturas invisibles
	2.3 Los lugares históricos en la mirada mítica
<b>46</b>	3. La mirada simbólica temprana
<b>56</b>	Ignacio Alva Meneses – Representaciones de arquitectura en el arte Formativo de la costa Norte
<b>62</b>	Régulo Franco – Un modelo Salinar
<b>66</b>	4. La construcción ritualizada Recuay
<b>70</b>	Carolina Orsini – La representación del espacio en la cerámica arquitectónica Recuay
<b>80</b>	5. Los modelos cosmológicos Moche
<b>96</b>	Juliet Wiersema - Vasijas arquitectónicas Moche. - Pequeñas estructuras, grandes consecuencias
<b>112</b>	Walter Alva – El cetro de Sipán
<b>114</b>	Régulo Franco – Un modelo Moche
<b>120</b>	6. Los espacios visionarios Paracas y Nasca
<b>128</b>	Giuseppe Orefici – Dos modelos Paracas y Nasca
<b>140</b>	7. La codificación de un imaginario en la costa tardía
<b>152</b>	Giuseppe Orefici – Un modelo Ica - Chincha
<b>153</b>	Régulo Franco – Un modelo Lambayeque
<b>154</b>	Daniel Schávelzon – Maquetas funerarias de la costa de Ecuador
<b>156</b>	Daniel Schávelzon – Imgenes de arquitectura: La cerámica de las sierras de Ecuador y Colombia
<b>160</b>	8. La sierra tardía y el universo expresivo Inca
<b>174</b>	Conclusiones
<b>178</b>	Notas
<b>183</b>	Bibliografía
<b>188</b>	Índice fotográfico
<b>199</b>	Índice de nombres

## Maquetas funerarias de la costa del Ecuador

Desde el golfo de Guayas hacia el norte, hasta la frontera moderna con Colombia, y obviamente más allá, fueron habituales las representaciones de arquitectura. Por ciertos se han hallado, en contextos funerarios, maquetas, o al menos imágenes que reproducen arquitectura de diverso tipo. Resulta interesante por dos aspectos: primero por la cantidad que existe de las que se reportan más y más en la medida en que la región es más conocida –pese a que la enorme mayoría provienen de saqueos–, por la otra parecen no reproducir exactamente el hábitat local, si no que conllevan significados que hoy vislumbramos pero no comprendemos. El que estén en tumbas ya quiere decir mucho, al igual que el que sean vasijas para contener líquidos –los hayan tenido o usado realmente–; igualmente que muestren construcciones complejas incluso fachadas zoomorfas de las que nada sabemos en la arqueología. Recordemos que la arquitectura costeña es esencialmente de materiales perecederos, y así lo fue desde Valdivia en adelante, por lo que con suerte es posible encontrar cimientos o escalinatas. Y los documentos del siglo XVI parecen ser parcos en estas descripciones.

Habitualmente el techo, un cumbrero largo de madera, está vencido por el peso de la techumbre dándole una curvatura muy llamativa, quizás buscada o sólo un resultado del sistema constructivo. Si hubo construcciones del largo de algunas de las excavadas, este fenómeno debía ser muy complejo de evitar.

En la variedad hay figuras cuyo techo es desmontable para ver el interior aunque la mayoría es simple, con entradas en los extremos, rectangulares y con un pequeño basamento, las medidas extremas encontradas son de 22, 27 y 28 cm en las tres dimensiones. Si bien la mayoría tienen la mitad de tamaño, es lo suficiente como para entrar en detalles ornamentales. Las hubo cuadradas, rectangulares y hasta exagonales en planta. Hay sitios excavados en Manabí muestran esa arquitectura, con escalinatas y construcciones muy alargadas. Más tarde, ya con la cultura Manteña desaparece la tradición.

Respecto a los antecedentes bibliográficos hay varios casos de estas figuras que han sido publicadas desde hace más de un siglo. La primera por Marshall Saville proveniente de Bahía de Caráquez (1907-10), luego sigue Emilio Estrada quien ya citó la existencia de doce ejemplos y seis fragmentos (1962), y el libro de Estrada y Meggers (1962) que incluyen siete de ellas. También Olaf Holm ha realizado dos folletos sobre la casa precolombina (1972 y 1974) en los que incluyó nueve figuras, cinco de ellas inéditas para ese momento. Betty Meggers más adelante (1966) incluyó tres figuras conocidas y había publicado la única descubierta arqueológicamente, posiblemente Chorrera. Tiempo después Donald Lathrap (1975) publicó una maqueta desconocida y asimismo Luis Piana y Pedro Porras (1975) mostró cinco, cuatro ya publicadas. Hans Disselhoff (1972) publicó tres provenientes del Museo del Banco Central de Quito, y en la obra *Arte Ecuatoriano* (1977) se incluyeron siete nuevas figuras. Además de estos autores, en trabajos generales sobre arqueología del Ecuador, se han publicado diversas fotos o dibujos de maquetas. Finalmente en nuestro libro sobre el tema hemos incluido un catálogo con ochenta maquetas y representaciones varias (Schávelzon

DANIEL SCHÁVELZON

Universidad de Buenos Aires,  
Argentina



151. Arquitectura Jama Coaque.

1981 y 1987). Quisiera destacar las pocas que muestran rasgos zoomorfos, marcados como ojos y boca o patas y las que se reducen a los dientes colgando sobre el dintel, mucho más abstractas.

Estas imágenes de arquitectura asociadas a animales nos lleva a asociarlas a un fenómeno que parecería ser común en varias áreas de América: los edificios, especialmente templos, que son a su vez animales o dioses zoomorfos a los que se penetra por puertas-fauces. En Mesoamérica era una manera de conectarse con el inframundo, era un ritual de paso que comenzaba a penetrar al templo, al mundo interior, al más allá. Si así fuese las maquetas son la materialización de una idea religiosa y no una representación exacta, algo conexo con la creación, la vida o la muerte, o incluso con una investidura especial; son la muestra vívida de una mitología.

Regresando a la arquitectura ha llamado fuertemente la atención que la parte superior del techo sea curva. Esto, que resulta normal en cualquier casa de madera en que el peso de la cubierta vence a la viga del cumbrero, ha sido usado para mostrar la relación que hay con las maquetas de Japón. Si bien esto no prueba ni deja de probar nada en particular, debemos recordar que elementos como los cumbreros curvados son comunes a todas las construcciones de madera y caña, ya que esta curvatura es la catenaria natural que el techo toma cuando está apoyado en sus extremos y las dimensiones son exageradas. Cuando más grande era el edificio más marcada era la curvatura y en último caso esto probaría similitudes en el sistema constructivo nada más, no con una búsqueda formal particular.

Los edificios representados no tienen ventanas, salvo alguna excepción cubierta por un entramado posiblemente de cañas, las puertas son cuadradas o rectangulares y los techos son simples, dobles o triples mostrando la costumbre de superponer el nuevo mientras se deshace el viejo. Muchas veces hay columnas al interior o exterior y están ubicadas en los sitios en que tectónicamente es correcto ubicarlas, es decir que copian la realidad. Cuando son internas están unidas a los muros extremos, nunca al centro. La excepción es la gran chimenea o tubo, puesto centralmente, que a su vez es lo que convierte la pieza en contenedora de líquidos. Estas se inician desde el piso y pueden o no mostrarse al exterior sin afectar la forma general de la pieza.

La arqueología nos da múltiples miradas sobre el pasado, tantas que a veces resulta casi imposible abarcarlas a todas. Los objetos y sus contextos han permitido buscar facetas a veces impensadas sobre el mundo que ya ha pasado. Una de esas miradas ha sido al hábitat y a la arquitectura, las formas de asentarse y usar el espacio por los pueblos prehispánicos. Y se lo ha hecho en los grandes asentamientos con pirámides, miles de recintos y construcciones diversas, o a los pequeños pueblos o aldeas. Y en este caso resulta particularmente interesante el mirar justamente los asentamientos de la región serrana de Ecuador y Colombia, más concretamente Carchi y Nariño.

Centrándonos en nuestro tema, lo que nos interesa al mirar estas cerámicas pintadas es que no se trata de maquetas si no de imágenes de arquitectura. Los artistas no reprodujeron una construcción en volumen, cualquiera haya sido el uso que tuvieran, si no que la pintaron sobre otro objeto como ornamentación.

Estas regiones de Nariño y Carchi fueron una misma en tiempos prehispánicos, hoy la historia política la ha separado, haciendo que hasta los nombres de sus culturas antiguas sean diferentes, tuvieron una muy larga ocupación humana. Desde la arqueología conocemos esas cerámicas como producidas en la zona por las culturas Capulí (710-1250 dC), Piartal (845-1512 dC) y Tuza (710-1720 dC) en sus fechamientos aproximados.

Sabemos poco de la arquitectura de la región ya que consistía en dos tipos de construcciones: unas de carácter ceremonial o al menos grupal, conocidas como "tolas", y que eran grandes basamentos con edificaciones de elementos precederos encima, y viviendas agrupadas en poblados reducidos. Lógicamente entre ambas hay diferencias marcadas pese que son tipológicamente similares: de planta circular, paredes posiblemente de adobe y madera, y techo de paja con una atadura al centro para darle una forma de doble cono invertido. Habitualmente tienen una puerta al frente, a veces un pequeño basamento y algún escalón de acceso. Las grandes construcciones de Cochasquí tienen en la parte superior construcciones de ese tipo aunque poseen unos posibles fogones alargados y quizás una banqueta posterior: ¿comidas comunales de los dirigentes? ¿Celebraciones funerarias o de otro tipo? Sabemos que esto último es posible y se lo ha relacionado con los mecanismos del poder comunitario.

Las "compoteras", tal como habitualmente se conoce a las cerámicas decoradas más comunes en este tipo que estamos analizando, tiene motivos de diferentes clases en su parte interna, incluso la externa. La más común es la geométrica, pero hay animales, personas y grupos de viviendas. La pintura es siempre negativa, pero por encima se han hallado muchos ejemplos que han sido retocados por lo general en rojo. Pero dado que la pintura a veces ha sido puesta después de desgastada la cerámica, se tiende a pensar actualmente en un reuso ceremonial en re-entierros en que la comida y la muerte se relacionan estrechamente en la construcción del poder regional.

La pintura original puede ser tanto positiva como negativa que es la mayoría. En el primer caso (foto 152) es roja, en el segundo negruzca o gris. Los platos tienen representaciones similares en cuanto a formas y dibujos, existiendo algunos que hasta parecen haber sido realizado por la mano de un mismo

DANIEL SCHÁVELZON

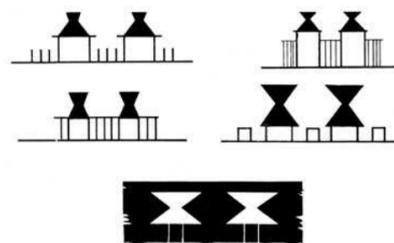
Universidad de Buenos Aires, Argentina



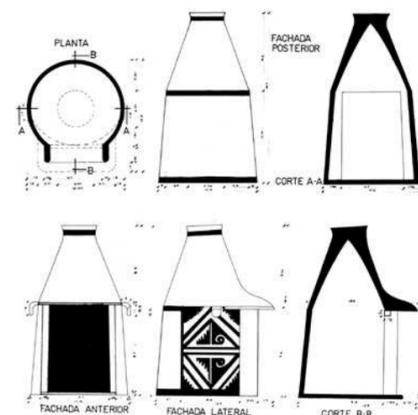
152. Compotera o plato con base elevada que muestra un poblado de cabañas de techo de paja, circular, con cierre entre cada casa. La geometrización es muy alta.



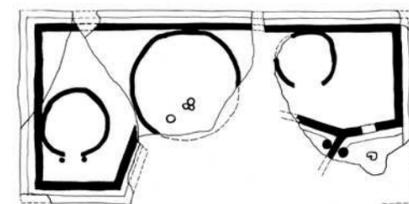
153. Plato con cabañas estilizadas alrededor de un patio.



154. Dibujos de las viviendas y poblados pintados en los platos.



155. Dibujo de una maqueta similar a las que se muestra en los platos y proveniente de la misma región.



156. Maqueta grupal de casas de planta circular proveniente de la región de las sierras centrales.



157. Plato con un poblado con pequeñas construcciones entre las viviendas.

artesano. O al menos la escuela y paleta del artesano no variaba mucho ni en el espacio ni el tiempo.

Foto 153: Plato con cabañas estilizadas alrededor de un patio.

Algunas de estas cerámicas tienen pintadas sobre su superficie interna cabañas estilizadas en hileras. Pero al ser vistas en el plato, redondo y cóncavo, se entiende que es un poblado circular o al menos una serie de cabañas similares entre sí que rodean al espectador en 360 grados. Si esa fue la intención del artesano realmente es un logro notable del arte prehispánico, casi de perspectiva, ya que supo ubicarse en el lugar adecuado para dar la sensación que se buscaba, algo totalmente diferente a las demás de su tipo que muestran imágenes, realistas, míticas o geométricas pero sin ninguna otra intención que ser planiformes. Debemos hacer notar que entre casa y casa aparecen unas líneas verticales, a veces unidas en su extremo superior, las que interpretamos como un cerco de madera que rodeaba al poblado como protección. En alguna ocasión hay animales.

Quizás como descripción etnohistórica que se ajuste a lo que estamos viendo puede ser útil la siguiente: "parece que las poblaciones de este período estaban construidas por grupos de casas de planta circular; las hay desde 5 metros hasta 20; aunque en su mayoría tienen cerca de 12 metros. Las paredes eran bajas, de tierra prensada, posiblemente no llegaban a la altura de un hombre, de corte trapezoidal. Acaso uno o varios postes colocados al ruedo sostenían la techumbre, aunque una sola puerta daba acceso a la vivienda" (Porrás 1975).

Foto 155: Dibujos de las viviendas y poblados pintados en los platos.

Existen algunas pocas variantes regionales para representar la arquitectura: algunas pocas cabañas modeladas, trabajos exquisitos con pintura en superficie mostrándonos que estaban decoradas con pinturas, y alguna cabaña o grupo de ellas de forma particular. Es evidente que debió haber tipos de construcciones diferentes en regiones que se iban alejando aun sobre la sierra. Hemos visto una muy deteriorada que mostraba un grupo de al menos tres cabañas dentro de un muro perimetral. Pero este tipo de arquitectura, ubicado un poco más al sur de las que analizamos, muestra una arquitectura de cabañas globulares, chimenea al medio y sin muros verticales.

Dibujo de una maqueta similar a las que se muestra en los platos y proveniente de la misma región.

Foto 156: Maqueta grupal de casas de planta circular proveniente de la región de las sierras centrales.

Foto 157: Plato con un poblado con pequeñas construcciones entre las viviendas.

Agradecimientos

Hemos podido estudiar los platos y objetos del Museo del Banco Central de Quito y de Guayaquil, las colecciones de Iván Cruz y de la Fundación Guayasamín, y la colección fotográfica de la Dirección Nacional del Patrimonio Artístico en Quito. Las piezas provienen de dichas colecciones.