

*El desnudo en la escultura inca.
Análisis y planteamientos sobre una teoría de
proporcionalidad escultórica andina*

*The nude in Inca sculpture
Analysis and approaches about a theory of
Andean sculptural proportionality*

Teobaldo Ugarte Vega Centeno*
<http://dx.doi.org/10.21503/lex.v11i12.32>

* Artista plástico con mención en Escultura. Pedagogo en Artes Plásticas por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Especialista en Conservación y Restauración Lítica por la A. A. Italiana. Como investigador, ha publicado *Materiales reconstituidos en la escultura monumental* y *La reversión de las formas*. Autor de 33 obras públicas en el Perú y tres en el extranjero. Ha sido merecedor del premio “Arte, Ciencia y Tecnología Cusqueña”, y ha realizado 41 exposiciones en el país y en el extranjero. Ha recorrido con sus obras casi todo el continente americano, desde el sur de México hasta Ushuaia en la Antártida Argentina, así como parte de Europa. Su prolija producción está expresada en una variedad de materiales como el mármol, madera, bronce, piedra, terracota y resina poliéster. Como conservador, ha participado en las intervenciones restaurativas de los sitios arqueológicos de Huánuco Pampa, Vilcashuamán, Kotosh y en el templo colonial de Ayrihuanca. Ha sido integrante del equipo de investigación del Qapaq-Nan en el área de patología lítica. Es consultor en conservación y restauración Lítica.

Correo de contacto: teobaldouc@hotmail.com

Lex

RESUMEN

El propósito de este trabajo, es poner en evidencia el desconocimiento sobre lo que fue el desarrollo de la escultura inca y sus manifestaciones en el tema del desnudo como estilo realista, y descubrir las proporciones estéticas en su realización como artefacto artístico. Crear el marco teórico, con conceptos sobre la escultura, que están en relación al producto artístico. Se plantea un estilo realista por las características que reúne y su relación con lo ritual-religioso, y para ello nos hemos basado en el descubrimiento de unas 369 esculturas muy pequeñas (2,5 cm promedio), en Sacsayhuaman (Cusco), en el año 1968, por el antropólogo Alfredo Valencia Zegarra. Estas son fitomorfas, zoomorfas y antropomorfas, de las cuales las últimas estaban referidas a figuras femeninas (33 piezas) desnudas y de cuerpo completo, con proporciones y planteamientos anatómicos realistas, lo que motivó el presente trabajo.

Palabras clave: *escultura inca, proporciones, ritual, religioso, desnudo, cosmovisión andina, objeto artístico.*

ABSTRACT

The purpose of this work is to highlight the lack of knowledge about what was the development of Inca sculpture and its manifestations in the theme of the nude as realistic style and discover the aesthetic proportions in its realization as artistic artifact. Create the theoretical framework with concepts of sculpture, which are related to the artistic product. It presents a realistic style for the features and their relationship with religious ritual and for that we have relied on the discovery of some 369 sculptures very small (2,5 cm average) in Sacsayhuaman (Cusco), in 1968 by the anthropologist Alfredo Valencia Zegarra. They are phytomorphic, zoomorphic and anthropomorphic of which the latter were related to female figures (33 pieces) and full body nude, with realistic proportions and anatomical approaches, which motivated the present work.

Key words: *inca sculpture, proportions, ritual, religious, nude, Andean worldview, artistic object.*

INTRODUCCIÓN

Poco se sabe sobre el conocimiento y valoración del desarrollo escultórico inca y sus implicancias en el desnudo como forma artística. Responde a un cuestionamiento no explorado hasta la fecha: ¿hay escultura Inca?, ¿se practicó el desnudo como expresión artística? En el marco de la historia del arte, se conceptualiza sobre la naturaleza de la escultura inca, sus alcances, procedimientos y una reseña del arte escultórico a través del tiempo y el espacio de algunas culturas con ciertas similitudes o rasgos importantes desde sus inicios hasta la etapa paralela al florecimiento inca, para ubicar el proceso dentro de este contexto. Se desarrollan las posibilidades de conocer y comprender el desarrollo escultórico, dentro de su cosmovisión del espacio, así como dar una interpretación semiótica de la iconografía de este, enriquecida por los aportes de historiadores y arqueólogos sobre la existencia de la escultura y su estrecha vinculación con la religión, sus creencias y su vida cotidiana. Se plantean las propuestas estéticas en el tratamiento del desnudo y su interpretación como corriente artística.

EL DESNUDO ESCULTÓRICO INCA

1. Antecedentes

El presente trabajo de investigación está basado en el descubrimiento sucedido en 1968 en el Parque Arqueológico de Sacsayhuaman, realizado por el profesor universitario y antropólogo Alfredo Valencia Zegarra, quien realizó trabajos de excavación arqueológica, cuyo producto, entre otros, es el hallazgo de 369 piezas líticas que representan esculturas antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y objetos de adorno como chaquiras, todas de tamaño muy pequeño, que oscilan entre 1,5 cm. y 2,9 cm. Por los datos y el contexto en el que fueron halladas, han sido determinadas como correspondientes a la época inca. Estos datos han sido corroborados por la arqueóloga Lorena Álvarez Saavedra, quien en el 2005 realizó el registro y catalogación técnica, en el área de arqueología del Museo Histórico Regional del Cusco, lugar donde se encuentran estas piezas escultóricas.

Durante muchos años, estos objetos artísticos sufrieron el sueño del olvido, y es con el presente trabajo que pretendemos resarcir y rescatar el valor y la importancia estética de estas obras, que son de las pocas que materialmente podemos ver sobre las esculturas incas por las razones expuestas en el segundo capítulo. Si bien todo el conjunto, esto es las 369 piezas son muy importantes desde el punto de vista artístico, para el presente trabajo solamente me referiré a las figuras femeninas desnudas de cuerpo entero que tienen un tratamiento y técnica escultórica hasta ahora no conocido. Trataremos de interpretar y entender el mensaje artístico de estos olvidados escultores.






2. Historia y arqueología

Para determinar los rastros de la experiencia inca en el ámbito de la escultura, recurrimos a dos fuentes importantes, la arqueología y la historia. La primera nos da información objetiva desde la visión de la iconografía hallada, como objetos susceptibles de ser ubicados en el tiempo-espacio, el ámbito geográfico, así como de su estado morfológico. Estos artefactos hallados, como lo expone el antropólogo Alfredo Valencia Zegarra, nos dan poca información, pero fue valiosa para determinar que correspondían a la época inca, de acuerdo al lugar en que fueron hallados, cómo se encontraban en el sitio, así como las características artísticas y la posible función de estos objetos de acuerdo al contexto en que fueron hallados. Los procedimientos arqueológicos realizados y las corroboraciones posteriores han servido al Instituto Nacional de Cultura para determinar su origen inca y depositarlos, como tales, en el Museo Histórico Regional del Cusco. En cambio, la historia nos permite inferir su procedencia a partir de instrumentos de investigación como narraciones, descripciones y escritos que hicieron, entre otros, los primeros cronistas, tanto indios como españoles, además de ubicar estos artefactos líticos en un contexto social y establecer su pertenencia a una época que intentamos conocer.

3. El desnudo en la historia escultórica

Representar a la figura femenina como tema escultórico es tan antiguo como la existencia del mismo ser humano. Esta práctica se inicia desde el paleolítico, teniendo como muestra importante la “Venus de Willendorf”. Es admirable cómo el escultor de esos tiempos fue capaz de crear estas formas con solo una hoja de buril de sílex. Lo cierto es que el artista, en el transcurso del tiempo, ha transformado sus herramientas, las técnicas y la manera de ver al desnudo. Así por ejemplo, en la cultura hindú se dio mayor énfasis a la expresión sexual femenina, mostrada en las alegorías que adornaban sus palacios y templos. Los griegos logran crear la escuela clásica, y su influencia en el mundo del arte fue admirable, y aportaron novedosas técnicas y cánones de proporción, además del ideal de belleza, ciclo que luego en el Renacimiento culminaría con las obras de Miguel Ángel (Italia). A Rodin (Francia) se le considera como el límite entre lo clásico y lo moderno, y el generador, hasta nuestros días, de diversas tendencias y formas de ver esta disciplina escultórica, tendencias tan disímiles como importantes.

En nuestra cultura andina, encontramos la escultura (cerámica) con las características antes descritas. La cultura Chanapata, según J. Rowe, es la que antecede a la Inca,^{1,2} y el Dr. Manuel Chávez Ballón clasifica a una cerámica importante, denominada “Venus de Chanapata”, como Huaro-Chanapata. Es interesante esta pieza porque al parecer ya relaciona el simbolismo artístico con las creencias religiosas, y es la figura femenina la que va a representar la fertilidad, tal como la tierra (Pachamama) significaría para nuestros ancestros incas.

EL DESNUDO EN LAS DIVERSAS CULTURAS UNIVERSALES		
	Venus Willendorf	Paleolítico superior Auriñaciense 25 000 a.d.e. Austria
	Venus Grimaldi	Paleolítico superior 25000 a.d.e. esteatita Museo des antiquetes st.Germain-en-Laye Francia
	Yakshi	Siglo V Arenisca Museo Sanchi India
	Venus de Chanapata	1000 a.d.e. Cusco - Chanapata Museo Garcilaso de Cusco
	Torso de piedra	1970 Oscar Jespers Bruselas piedra, 123 cm.

¹ Jorge Yábar Moreno. “Época preínca de Chanapata”. *Revista Saqsayhuaman*. N° 2, diciembre, 1972, p. 214. Patronato de Arqueología del Cusco.

² John Rowe H. *Los Incas del Cusco*. Cusco: Ediciones INC-Cusco, 2003.

EL DESNUDO ESCULTÓRICO EN LAS CULTURAS PREÍNCAS

	Cultura Ancón-Curayacu	Cerámica-escultórica Mujer de pie con las manos sobre el vientre. Los pechos están aplanados, con ligera prominencia de los pezones. El pubis está expuesto, pero sin mucho detalle. Las palmas de las manos hacia adentro. El rostro es realista.
	Cultura Chancay	Cerámica-escultórica "Cuchimilco" femenino Muestra el sexo bien definido, el rostro con pintura facial y el cuerpo estilizados. Los brazos levantados, con las palmas de las manos hacia adelante.
	Cultura Chincha	Cerámica-escultórica "Cuchimilco" femenino, a diferencia de la de Chancay, ella tiene los brazos sobre el abdomen. La cabeza tiene una conformación casi cuadrada. El sexo está bien definido.
	Cultura Huari	Cerámica-escultórica figura femenina, con caracteres arcaicos, ubicada en la zona de Huari, fuera de su contexto. Los brazos doblados hacia el abdomen
	Cultura Nazca	Cerámica-escultórica Mujer sentada, o "Venus Nazca". El cuerpo y el rostro muy realista, tiene el sexo bien definido y expuesto. Los pechos casi no se perciben, a diferencia del abdomen.
	Cultura Vicus	Ídolo de oro, escultura soldada, y con las proporciones anatómicas bien definidas, el sexo está expuesto sutilmente. Los pechos casi desapercibidos, son notorios la cintura y las piernas.

La característica de esteatopigia se cumple en esta escultura, y además es interesante notar cómo están ubicados los brazos, una posición en la cual incidiremos en la muestra de estudio que desarrollaremos más adelante. Las culturas preíncas de la costa tuvieron en común la representación de cerámicas escultóricas que representaban el desnudo femenino. Lo que sí las diferenciaba era el estilo, y en algunos casos la funcionalidad de estas expresiones artísticas. Algunas características resaltantes, en la práctica, de la temática de estas culturas son:

- a. De cuerpo completo y en general de pie.
- b. Muestran el sexo bien definido y a veces en detalle.

- c. La posición de los brazos es indistinta; unas veces unidos al cuerpo, sobre el vientre o sobre los pechos, o separados y hacia arriba
- d. Las palmas de las manos están hacia abajo o hacia adentro.
- e. La cabeza y el rostro, en particular, muchas veces son realistas y otras estilizadas.
- f. La técnica escultórica utilizada generalmente es la de la cerámica.

4. Universo de la muestra en estudio









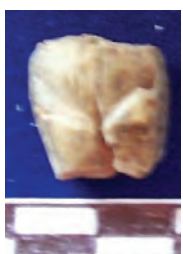

El estudio del tema se basa en el hallazgo de las 369 piezas escultóricas en Sacsayhuaman, basado en la fuente proporcionada por los archivos del Museo Histórico Regional del Cusco, perteneciente al Instituto Nacional de Cultura de la Región Cusco. De toda la muestra se han tomado en cuenta solamente las 75 piezas antropomorfas; las 294 restantes corresponden a piezas zoomorfas, en gran porcentaje a auquénidos, y el resto a adornos como chaquiras. De las muestras en estudio, 10 piezas corresponden al torso, donde se observa claramente la conformación del pubis y el vientre. Las extremidades inferiores están conformadas por 11 piezas, en las cuales se observan con mayor frecuencia los pies y las pantorrillas. Las extremidades superiores están mostradas en 04 piezas, donde se notan las manos. Hay 08 piezas de la cabeza, 07 de las cuales muestran el rostro, y uno la nuca o parte posterior, y hay 42 piezas que son fracciones muy pequeñas de diversas partes del cuerpo, que no las hemos considerado por no tener significancia para nuestro propósito.

Descartando las 42 piezas mencionadas, del total de 75, tenemos finalmente 33 piezas, que son el universo de nuestra muestra de estudio. De ellas se han realizado sus fichas técnicas con los datos de la fuente del Museo Histórico Regional del Cusco (ver anexos: 1, 2,3 y 4).

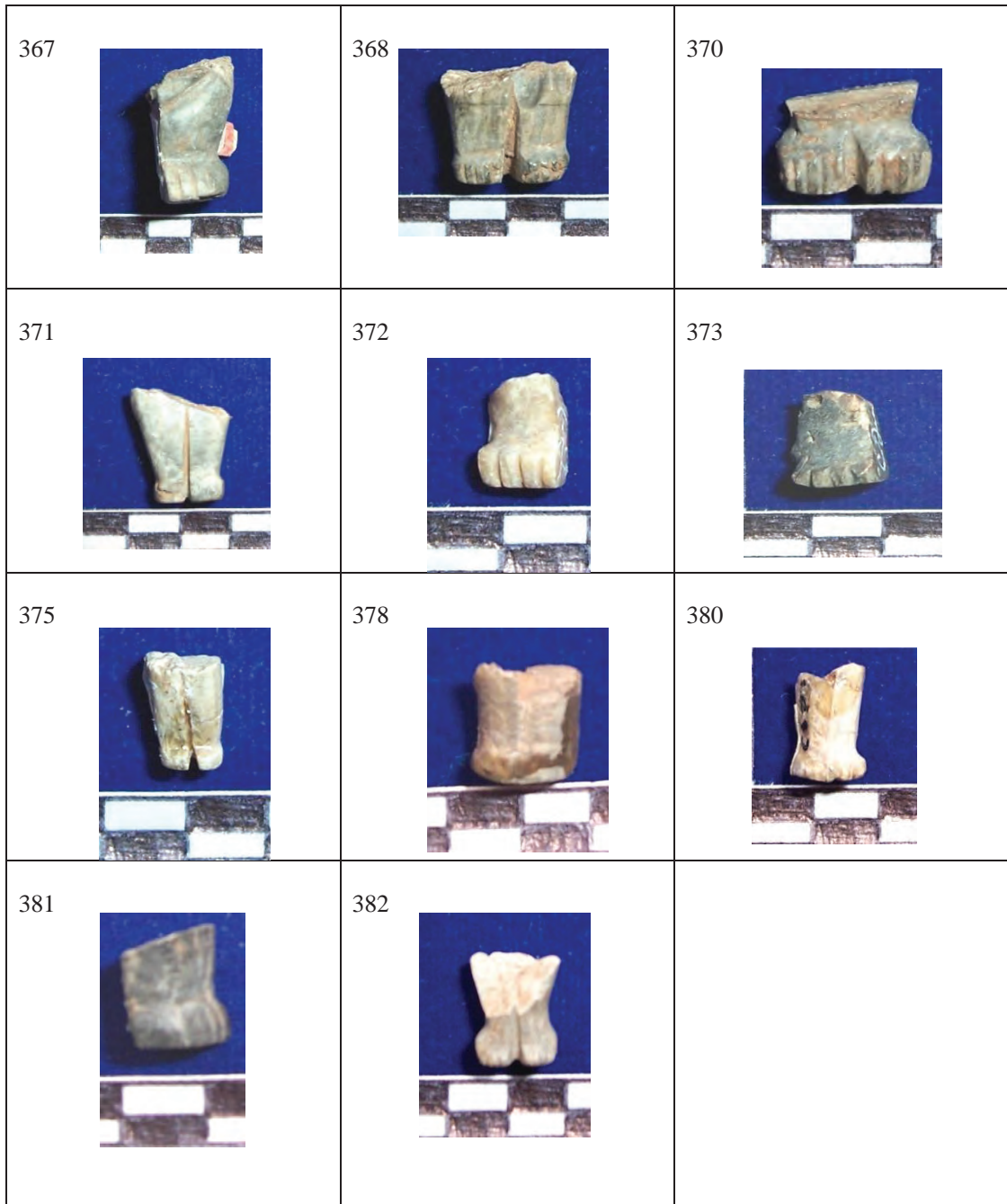
UNIVERSO DE LA MUESTRA EN ESTUDIO

Piezas	Descripción
10	Torso, mostrando pubis y vientre
11	Extremidades inferiores (pies)
04	Extremidades superiores (manos)
08	Cabeza, rostro y nuca
33	TOTAL

TORSO

344 	346 	348 
349 	350 	355 
356 	357 	359 
360 		

PIES



PIES

367 	368 	370 
371 	372 	373 
375 	378 	380 
381 	382 	

MANOS



CABEZAS





MUESTRA REPRESENTATIVA, PIEZA N° 3



Vista posterior

Vista de frente

El código que tiene cada ficha es el que le ha asignado el Museo como ingreso en sus muestras recibidas. Con ese mismo número designaré a las piezas cuando ello se requiera. Luego de la descripción de las 33 piezas, se realizará el análisis descriptivo, funcional y de interpretación de una muestra representativa, el cual corresponderá a la pieza signada con el código 357, por reunir las condiciones necesarias para tal fin.

5. Sintaxis o descripción del símbolo

El desnudo escultórico inca signado con el código 357 es el que mejor presenta los rasgos acabados artísticamente. Aparentemente era de cuerpo completo, pues se pueden notar las zonas donde se fragmentó la cabeza, así como también las de los pies. Estas zonas existen en fragmentos de otras piezas escultóricas, y no tenemos la certeza de que alguna de ellas corresponda a la muestra representativa 357, pero sí podemos afirmar que fueron figuras de cuerpo completo. Las dimensiones de la muestra son 2,3 cm de altura, 1,1 cm de ancho máximo, espesor máximo de 0,4 cm, y su peso es de 1,38 g. Es una microescultura, y así como esta, se han hallado diez piezas que muestran el torso de manera similar y también fragmentadas en la cabeza y en los pies. El tema es la mujer, de pie, completamente desnuda, notándose sutilmente el sexo, y los pechos están medianamente confundidos con los brazos, que están recogidos hacia ellos, con las palmas de las manos hacia adentro, como dando protección.

Los dedos de las manos están alargados en vértice hacia el esternón, sin llegar a tocarse, como si solo quisieran cubrir o los pechos, ya que no se advierten los pezones, pero sí parte de los senos, como si estuvieran presionados por las palmas de las manos. El dedo pulgar aparece más largo que los demás en ambas manos; puede ser por la técnica constructiva en la escultura o por estar en una posición ambigua. Tal vez se trate de mostrar las manos “al espejo”, es decir, invertidas, como se estilaba en algunas culturas preíncas. El ombligo, está bien definido, sobre un vientre ligeramente hinchado, pero mostrando con gracia la cintura, que se diferencia del ancho de la cadera. El cambio de plano que se produce del ombligo hacia el pubis es notoriamente plástico, al juntarse con la unión de las rodillas, enseñando un movimiento de muslos en “V”. Las rodillas son notorias, y algo difusas están las pantorrillas. Vistos de frente, los hombros son amplios en relación a las caderas.

En la espalda se nota mucha simplificación del trabajo, definido por grandes planos. La cintura coincide con el final de la cabellera, que es larga y se bifurca en “X” a la altura del omóplato, delineando el peinado como largos surcos lineales. Los músculos del trasero están ligeramente aplanados pero definidos, mostrando los muslos posteriores bien cortos. Está bien clara la línea que une a este con el inicio de los gemelos, que corresponden a una mujer gruesa. Los fragmentos de los pies de otras piezas nos dan un indicio de que estos, al igual que los dedos de las manos, están toscamente acabados, esquemáticamente señalados en la separación de los dedos, probablemente por tratarse de una piedra como la andesita, que es un materialmente medianamente duro. Los incas utilizaron como elemento abrasivo en los acabados de sus obras otras piedras más duras, como son las de origen meteórico (el *jiwayllo*). Pero también podría obedecer a su pequeño tamaño, lo que técnicamente hace su elaboración muy difícil.



Sin embargo, en el resto del cuerpo es muy notorio el pulimento en su acabado. En esta propuesta estética, distinta a otras anteriores, la composición se esquematizaba por completo, planteando simplificaciones o abstracciones. En este caso, estamos observando la notable intención de un acercamiento al realismo de la figura humana, que maneja un tipo de proporciones que armoniza en la expresión con la posición de los brazos y la disposición sensual de los muslos. Hay un tratamiento de conocimiento anatómico que hace una dualidad de oposición con el tratamiento más sencillo de la parte posterior del cuerpo, lo que quizá enlace con la espiritualidad del propósito de estas esculturas. La sociedad inca manejó como categoría de valores el *yanantin*, lo dual. Esto puede estar expresado estéticamente como dos elementos distintos pero complementarios, como la noche y el día, la vida y la muerte, lo posterior (espalda) y lo anterior (pechos). Las cabezas que se han encontrado conjuntamente con la muestra representativa son ocho, que corresponden en su mayoría aparentemente a varones, por el tipo de “tocado” que llevan en la cabeza a manera de turbante, y no hay ninguna con cabellera larga hasta la cintura, como en la muestra 357. Esto nos impide tratar el tema de rostro; sin embargo, el de los varones nos puede dar ciertos indicios sobre el tratamiento de esta parte del cuerpo, que resulta muy realista, con el añadido del planteamiento de los denominados “ojos de llama”, por tener la pupila completamente dilatada y remarcada por la línea de los párpados. Este estilo se repite con los camélidos encontrados junto a la muestra.

6. Proporciones

Las proporciones en la escultura son teorías que plantean relaciones armónicas para un orden visual en el que las partes de un todo generen belleza, lo que implica relaciones proporcionales entre forma y tamaño. La anatomía de las personas de una sociedad en una determinada época desarrolla esquemas estéticos que devienen en conceptos del ideal de belleza de la época. Este concepto varía con el tiempo y el espacio. No es igual el concepto de belleza de la Grecia clásica y el de las tribus africanas de la misma época, o el de los aztecas y el de los españoles en el siglo XV.

Las diferentes culturas han planteado distintos cánones de proporción para tratar artísticamente el cuerpo humano. Alberti, en su tratado sobre pintura y escultura de 1435 usa “la cabeza” como módulo de partida en la pintura, en tanto que para la escultura utiliza el “pie”. Así sistematizó una serie de proporciones tomando el término medio.³ Durero prueba las escalas armónica y aritmética, y encontró una relación interesante: la proporción que la longitud del cuerpo guarda con la longitud de la cadera, tomada desde la parte alta del muslo hasta el centro de la rodilla, es la misma que esta guarda con la longitud de la pantorrilla.⁴ Vitruvio es el autor que de alguna forma es el nexo entre lo clásico griego y el renacimiento,⁵ donde Leonardo da Vinci es uno de sus seguidores. Para Vitruvio, las proporciones en el cuerpo humano estaban relacionadas a partir de la cabeza como matriz, y planteaba la relación de las partes con el todo, señalando el hecho de que todos los tamaños de las partes son submúltiplos del tamaño del conjunto, y que las proporciones no son meramente conmensurables, sino que consisten en fracciones enteras.

En todos los casos, junto a la idea de belleza de cada pueblo, sus artistas, al expresar estos valores, más que reflejarlos, quizás evoquen con más autenticidad el ideal de estos conceptos. El estudio de la proporcionalidad de la escultura inca, basada en el cuadrado como elemento generador de un ordenamiento por contener una fórmula de oro, permite desarrollar infinitas relaciones de progresión y de simetría, basada en la “relación que tiene el lado de un cuadrado y su diagonal”. Los incas no dejaron escritura alguna sobre el tema, pero en base a las evidencias de las obras que aún quedan, podemos plantear este supuesto.

El cuadrado madre o generador, construido a partir de ubicar el lado superior al borde de los hombros, y el lado inferior que pasa por el ombligo, a partir de este cuadrado, lo subdividimos en medios cuadrados, uno hacia arriba de modo que coincida con la línea de la nariz en el rostro, y de allí $\frac{1}{4}$ de cuadrado hasta la línea final constructiva de la cabeza. Volviendo al cuadrado madre, al dividirse en dos partes iguales, la mitad pasa por la línea de los pezones en el pecho, y la otra por el ombligo. A partir de aquí hacia abajo, medio cuadrado contiene el vientre, y luego medio cuadrado va hacia la zona púbica, para seguir con medio cuadrado hasta la línea de las rodillas; de allí medio cuadrado hasta los tobillos y finalmente $\frac{1}{4}$ de cuadrado para los dedos de los pies. La progresión matemática proporcional de abajo hacia arriba es:

³ P. H. Scholfield. 1979. *Teoría de la proporción en arquitectura*. Biblioteca Universitaria Labor, 1979, p. 32.

⁴ *Ibidem*. p. 62.

⁵ *Ibidem*. p. 56.

$\frac{1}{4} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{4} - \frac{1}{8}$
$\frac{1}{4} - 4 (\frac{1}{2}) -$ $4 (\frac{1}{2}) - \frac{1}{4}$
$\frac{1}{4} - 2 -$ $2 - \frac{1}{4} - \frac{1}{8}$

El cuerpo está dividido en dos partes iguales. El punto medio es la zona pública, y a partir de allí tenemos dos cuadrados hacia la parte superior y simétricamente dos cuadrados hacia la parte inferior, más el agregado de $\frac{1}{4}$ de cuadrado en ambas partes. La relación de la diagonal del cuadrado con uno de sus lados está en la distancia del vértice del cuadrado madre, que correspondería a la posición media de la clavícula, hasta el extremo del hombro. Es posible que en algunas mujeres más gruesas, esta relación se repita a la altura de las caderas. Entonces, la diagonal del cuadrado ubicada en el cuerpo de lo que se va a representar escultóricamente es la clave para obtener el cuadrado madre que generará el resto de relaciones.

Restauración matemática del faltante en la pieza 357

Sea “C” = lado de un cuadrado.

“X” = longitud de la escultura fragmentada (sin restaurar).

“Y” = longitud final de la escultura restaurada.

$$X = 4C + [1/4 + 1/4] C$$

$$X = 9/2 C \dots \dots \dots (1)$$

Reemplazando el valor de X en (1)

$$2,3 = 9/2 C$$

$$C = 0,51 \dots \dots \dots (2)$$

Reemplazando en (1)

$$X = 9/2 [0,51]$$

$$X = 2,29 \dots \dots \dots (3)$$

$$Y = X + 1/2 [C] + 1/8 [C]$$

$$Y = 2,29 + 0,25 + 0,063$$

Y = 2,60 cm, longitud real de la escultura restaurada matemáticamente.

7. Semántica o análisis de la función simbólica

Analizaremos el proceso funcional de significación de la muestra representativa en su contexto histórico. El simbolismo andino es polifuncional; por ende, el Inca lo es también, y los símbolos elaborados como medio de expresión tienen como raíz lo espiritual y religioso. En este proceso podemos distinguir lo siguiente:

- El tamaño de la muestra.
- Disposición de los componentes anatómicos.
- Lugar de hallazgo.

El tamaño de la muestra es interesante, similar al de los otros nueve casos, y la altura varía entre los 2,3 cm y 2,1 cm, fraccionados como se los ha hallado. Restaurando matemáticamente la muestra de 2,3 cm de altura, y agregando el valor faltante de acuerdo a los cálculos que se hicieron en la parte de proporciones, faltarían 0,25 cm para lograr el tamaño completo. Entonces podemos afirmar que el promedio era de 2,5 cm de altura, por lo que podemos generalizar que este tipo de esculturas tenían ese tamaño pequeño como una característica intencional para el uso funcional que debían cumplir.

¿Qué uso podrían haber tenido estas esculturas femeninas? Todo indica que fueron conopas, que eran formas de representar físicamente sus creencias con ídolos pequeños de una familia o ayllu, que eran heredables dentro del grupo. Las conopas eran antropomorfas y zoomorfas, y eran veneradas para comprometerlas como “protectoras”. Esta era una manera de buscar protectores para sus actividades cotidianas, como la siembra, el pastoreo, los productos a obtener de la naturaleza, etc.

Para Flores Ochoa, las conopas eran amuletos con figuras zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas, hechas en barro (arcilla), piedra y metal, que se usan hasta la actualidad para atraer la “buena suerte”. Estos también forman parte de los “despachos”, paquetes “mágicos” destinados al “pago a la tierra”⁶.

Arriaga Pablo Joseph refiere que las conopas en el Cusco eran propiamente sus dioses y las llamaban también huaciqamayoc (“el mayordomo o dueño de la casa”). Estas, de diversas materias y figuras, son notables en el color y la forma.

⁶ Jorge Flores Ochoa. “Idolatrías no extirpadas”. *Revista Saqsayhuaman*. N° 2, 1972, p. 195. Edic. Patronato de Arqueología del Cusco, Cusco.

8. Interpretación semiótica

La muestra 357, que es parte de un lote de 10 piezas con similitudes en sus características generales y particulares, es un objeto artístico inca hallado en Sacsayhuaman, de material lítico y de un tamaño muy pequeño (2,5 cm), con la representación escultórica del cuerpo desnudo completo de una mujer, con los brazos recogidos hacia el pecho, con la cabeza y los pies fragmentados (no habidos). Todo realizado en un estilo realista, con proporciones armónicas basadas en el cuadrado y en su relación con la diagonal.

Dios Punchao

De las informaciones antes estudiadas, podemos inferir que estas esculturas femeninas estaban relacionadas con las conopas, con los dioses locales que cada ayllu o familia tenían como “protectores” y con alguna actividad cotidiana. Además, la figura femenina siempre ha estado relacionada en el mundo andino con la tierra, y de allí la adoración y reverencia a la Pachamama. José Tamayo Herrera se refiere a la antropología religiosa de la cultura Inca como conocimiento del hombre religioso tomado en su conjunto, además de considerar lo sagrado, la creación sacra y la experiencia humana como algo inmediato. La religión inca era realista, sus dioses eran parte de la naturaleza, y les daba forma o los relacionaba con formas que los simbolizaban. Así tenemos que el sol era un Dios fertilizador de la tierra. Se le adoraba por ser eterno y estaba representado por el ídolo “Punchao”; el Dios Pachacámac era el controlador de los sismos, y su creencia es anterior a los incas así como el ídolo que lo representaba, que sobrevivió a la época inca y llega hasta la actualidad. Entonces estamos frente a una de las representaciones de la Pachamama, que era la deidad de la fecundidad, con las virtudes y defectos del sexo femenino. Casi todo giraba en torno a ella. La sociedad inca era eminentemente agrícola, y por ello su tributo y adoración a la tierra. La representación de la mujer como símbolo sagrado viene desde antes de los incas, y los sobrevive incluso después de la conquista española. Una forma anterior muy representativa es el cuchimillco de la cultura Chancay (1300 a 1450 d.C.). En versión de Federico Kauffmann Doig, estos cuchimillcos eran pequeñas estatuas antropomorfas femeninas, desnudas y con el sexo bien definido, de gran cabeza que se ajusta en la parte superior para formar un canto afilado. Se ha dicho que representan deformación craneal frontal, aunque su tipo podría derivarse de la forma de antiguos cuchillos ceremoniales. Los brazos de estos ídolos están extendidos, pero son cortos, y más bien solo insinuados, confundiéndose brazo y mano.

Desde la escultura más antigua en América, como es la de los “brazos cruzados de Kotosh” (2000 a.n.e), pasando por la época Inca (1532 d.C.), se ha producido un continuum histórico que podemos ver reflejado en las siguientes imágenes:

Herman Busse se interrogó en su obra *Perú, cien años* sobre el significado profundo del misterioso símbolo, y entendió que el trascendental descubrimiento demostraba que nuestra sociedad andina milenaria ya había alcanzado el equilibrio y la armonía en tiempos muy antiguos a través de la ley de la reciprocidad. En la cosmovisión andina, lo sagrado es transitorio y la reciprocidad es obligatoria. El modelo inicial de Kotosh tuvo los antebrazos cruzados diagonalmente, al igual que otras culturas que la siguieron. Esta característica simbólica original varió formalmente con el tiempo, pero el contenido siguió siendo el mismo. Las manos contrapuestas “en espejo” representan el acto de “recibir” con la palma de la mano vuelta hacia arriba o hacia afuera, y contrariamente, la acción de “dar” se expresa con la mano vuelta hacia abajo o hacia adentro, como en el caso de la muestra en estudio. Los antebrazos descruzados están en una actitud dinámica, como si quisieran abrazar o llegar a la posición de cruzarlos, que implica la protección.

9. Planteamiento pedagógico

Conocer más sobre la cultura inca en el ámbito de su producción artística, y muy en especial sobre las esculturas que la realizaron, situándonos en el marco de su cosmovisión, implica manejar conceptos distintos a los de nuestra sociedad actual. Sus creencias panteístas, sus códigos morales de reciprocidad, su economía agrícola, su vida labriega y su mirada a la mujer como algo sagrado, sinónimo de fertilidad, como un referente de protección ante un clima cambiante, implicó que arte y religión tuvieran una vinculación directamente proporcional e indivisible. El tema del realismo en el desnudo escultórico inca motiva una innovación en la enseñanza sobre la escultura inca, especialmente en las disciplinas de Historia del Arte, Estética, Arqueología del Arte y Semiótica de las formas y los signos de las esculturas en estudio.

a. En Historia del Arte

1. Descubre las experiencias escultóricas incas, con el estudio de las microesculturas antropomorfas de Sacsayhuaman.
2. Ubica el tema del desnudo y el estilo escultórico en su contexto histórico por analogía con otras culturas precedentes.
3. Introduce el estudio del desnudo escultórico en el marco de una clara tendencia realista.
4. Caracteriza y clasifica la escultura inca.

b. En Estética

1. Plantea un nuevo método de proporción del cuerpo humano en su construcción escultórica, basada en el lado del cuadrado y su relación con la diagonal.
2. Explica la cosmovisión quechua en el quehacer artístico y las implicancias de las categorías

del yanantin (dualidad), del qay pacha, uqu pacha y hanan pacha dentro de su filosofía, y del ayni como concepto moral.

3. Relaciona el arte con la religión como carácter fundamental de esta.

c. En Arqueología del Arte

1. Restaura matemáticamente los trozos faltantes de la pieza en estudio, para completar su dimensión total, como un esquema piloto.

2. Relaciona el desnudo escultórico (caso de estudio) con las conopas, huacas y seq'es.

d. En Semiótica

1. Explica la posición de las manos y brazos como el continuum histórico de las culturas andinas.

2. Plantea la simbología de la ley de la reciprocidad (ayni) en la posición de los brazos y manos con sus variantes esculpidas en las muestras de estudio.

CONCLUSIONES

1. Existió manifestación escultórica inca que, a pesar del tiempo y el empeño en su destrucción y desaparición, persiste en la actualidad. Algunas evidencias constatan esta afirmación.

2. La función ritual-religiosa fue una característica de la escultura inca.

3. La temática estuvo en la representación real de sus dioses, dentro de la concepción panteísta de su religión.

4. Iconográficamente, la Pachamama era una de sus deidades, y era representada por esculturas femeninas, donde la fertilidad estaba relacionada con el sexo expuesto en sus ídolos, y la desnudez, con la naturaleza.

5. Estas esculturas eran parte del concepto de conopas, ligado a los ídolos que "protegían" la actividad agrícola.

6. La red de seq'es estaba relacionada con las wacas, y las conopas, y estas con las esculturas femeninas, que eran parte de las prácticas religiosas de los ayllus.

7. El desnudo en la escultura inca es de estilo realista y su proporción está basada en la relación del cuadrado y su diagonal, como generadora de múltiplos y submúltiplos.

8. El simbolismo de los brazos recogidos hacia el pecho está en relación con la ley andina de la “reciprocidad” (ayni equivale a dar y recibir); la tierra da producción y fertilidad, y nosotros la protegemos. La palma de las manos hacia adentro implica dar, en tanto que los brazos recogidos hacia el pecho tienen connotaciones de protección (la tierra debe recibir de nosotros cuidado y protección ecológica).

REFERENCIAS

- Agurto Calvo, Santiago. *La traza urbana de la ciudad Inca*. Lima: Ediciones Perú 39 -UNESCO - INC. Perú, 1980, 161 pp.
- Agurto Calvo, Santiago. *Construcción, arquitectura y planeamiento incas*. Lima: Ediciones CAPECO, 1987, 295 pp.
- Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Blume, 1981, 244 pp.
- Angles Vargas, Víctor. *Saqsayhuaman*. Cusco: Edición del Municipio, 1986, 134 pp.
- Bauer S. Brian. *El espacio sagrado de los incas. El sistema de seques del Cusco*. Cusco: CBC, 2000, 256 pp.
- Cossío del Pomar, Felipe. *Arte del Perú precolombino*. México: Fondo de Cultura económica, 1949, 214 pp.
- Croce, B. *Estética*. Segunda edición española. Madrid: Editorial Beltrán, 1926, 534 pp.
- Deustua, Alejandro. *Lo bello en el arte, estética aplicada*. Lima: Imprenta Americana, 1935, 249 pp.
- Flores Ochoa, Jorge. “Idolatrías no extirpadas”. *Revista Saqsayhuaman*. N° 2, 1972, 295 pp. Cusco: Edic. Patronato de Arqueología del Cusco.
- Gasparini G. Margolies. *Arquitectura inca*. Caracas: Editorial Universidad Central de Venezuela, 1977, 257 pp.
- Jiménez Borja, Arturo. “Las huacas”. *Revista de investigaciones del Museo de la Nación-“Pachacámac”*. Volumen I, N° 1, agosto 1992, 158 pp.
- Joly Luc. *El signo y la forma*. Lima: Editorial Universidad de Lima, 1982, 167 pp.
- Kauffmann Doig, Federico. *Manual de arqueología peruana*. Quinta edición. Lima: Editorial PEISA, 1973, 636 pp.

- Midgley Barry (coordinador). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica*. Madrid: Herman Blume Ediciones, 1982, 223 pp.
- Milla Villena, Carlos. *Ayni*. Cochabamba, Bolivia: Editora J. V., 2002, 274 pp.
- Milla Villena, Carlos. *Génesis de la Cultura Andina*. Colección bienal. Lima: Fondo Editorial C.A.P., 1983, 250 pp.
- Morris, C. Thompson, D. *Huánuco Pampa*. Londres: Editorial Thames and Hudson Ltd., 1985, 181 pp.
- Núñez Jiménez, Antonio. *Petroglifos del Perú*. La Habana: Editorial Científico Técnica, 1986, 696 pp.
- Pease G. Y. Franklin. *Los últimos Incas del Cusco*. Cusco: Ediciones INC-Cusco, 2004, 252 pp.
- Perez-Rioja, José Antonio. *Síntesis del arte universal*. Madrid: Editorial Tecno, 1979, 483 pp.
- Rowe H. John. *Los Incas del Cusco*. Cusco: Ediciones INC-Cusco, 2003, 417 pp.
- Santamera, Camí. *Escultura en piedra*. Segunda edición. Barcelona: Parramón Ediciones, 2003, 192 pp.
- Scholfield, P. H. *Teoría de la proporción en arquitectura*. Biblioteca Universitaria Labor, 1979, 174 pp.
- Semenzato Camillo. *El mundo del arte*. Dos tomos. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- Tamayo Herrera, José. *Historia general del Qosqo*. Tres tomos. Cusco: Ediciones Municipalidad del Qosqo, 1992.
- Valencia Espinoza, Abrahán. *Cusco religioso*. Cusco: INC-Cusco, 2007, 746 pp.
- Jorge Yábar Moreno. “Época preínea de Chanapata”. *Revista Saqsayhuaman*. N° 2, diciembre, 1972. Patronato de Arqueología del Cusco.

Recibido: 25/07/2013
Aprobado: 10/08/2013