

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

Tesis para optar por el título de Maestra en Historia del Arte:

El viaje ritual de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto en tiempos de los Incas

PRESENTADO POR:

María Teresa Guerrero Bucheli

TUTORA RESPONSABLE:

Dra. Silvia Limón Olvera

Mayo de 2009
México, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mis Padres, mis guías personales y espirituales, mis ejemplos a seguir. Este trabajo es un obsequio en reconocimiento al ímpetu, la fortaleza y el amor que me transmitieron en la distancia. Pero sobre todo, en profundo agradecimiento por instruirme constantemente en la búsqueda de mi propio Ser, por inspirar y apoyar incondicionalmente mis sueños y deseos.

A mis hermanos, almas compañeras, seres maravillosos merecedores de toda mi admiración y respeto. En todos los sentidos, cómplices, confidentes, amigos entrañables y eternos.

A Andrés, el hermano que elegí tener, por haber descubierto e iniciado juntos el camino que ahora recorro, por intentar reconstruir conmigo el mundo “perdido” de los Pastos en las imágenes pintadas por sus artistas; por vislumbrar en la imaginación quiénes fuimos, somos y seremos, y haber descubierto juntos la pasión que ahora nos mueve: la Historia del Arte. Durante el primer, el segundo y el tercer volumen de esta nueva historia por contar acerca de los Pastos estuviste conmigo, estás, estarás...

A la etnia pasto del presente, que sea este un tributo a la Tierra donde “el verde es de todos los colores”; a mis ancestros, al misterio seductor de su arte precolombino; a la *huaca* enterrada debajo del *cueche* que aún esconde los secretos de la historia pasto; a los paisajes simbólicos de su cultura.

Agradecimientos

A México, por el enamoramiento que me causaron sus piedras sagradas convertidas en templos prehispánicos; por el ahínco de su gente en rescatar y conservar viva la memoria de su pasado, tan sobrecogedor y cautivador; por acogerme en su seno y ofrecerle un refugio pacífico, hermoso e inspirador a la mujer que ahora soy. Sin ti, México lindo, no hubiera sido posible la claridad, la sabiduría, el autoconocimiento y la felicidad que buscaba cuando partí de mi Tierra. Regreso con el corazón agradecido y una magnífica cosecha para todos los años de mi vida... Perpetuamente, gracias México!

A la UNAM, por la oportunidad brindada, por haberme permitido crecer y aprender; por ofrecerme un espacio de discusión, construcción y maduración de mi pensamiento; por su respaldo académico y apoyo económico en mi estancia de investigación en Perú; por haber creído en mí

A mi directora de tesis, Silvia Limón, por su constante apoyo y retroalimentación de las ideas; por su motivación para seguir en el camino del arte andino y su compromiso con el conocimiento de Suramérica prehispánica; por sus apuntes concretos y precisos; por sus sugerencias y aportes a mi formación académica. Agradezco también a Emilie Carreón, directora de mi tesis de especialización en historia del arte y lectora permanente de mis avances, por haberme instruido e impulsado a tomar riesgos en el papel y en la práctica. A la Dra. Hers, por sus invaluable consejos, siempre sabios y atinados. Gracias a las tres por su postura crítica y propositiva.

A Fercia, por acogerme en su lobby, en su casa, en su familia, en su corazón; por tener muchos libros con hojas mojadas por el agua y podernos conocer! Por brindarme su mano de ángel en los momentos difíciles y todos los más bonitos que empecé a vivir en este país. Tú, Enrique, Fer, Ismael y tu Padre fueron sostén, bondad, alegría, respiro, renacimiento...

A Anita, por procurar hermandad entre nosotros, por aguardar mi llegada y brindarme el mejor refugio en nuestra casa, por acompañarme en el camino y a un lado de mi habitación, por llevarme a pasear, por mostrarme la alegría de los días y escuchar mi corazón

A Dianis, por su Luz permanente y sonrisa plena, por inyectar de energía y vitalidad los instantes, por iniciar conmigo el despertar interior

A Nery, por su compañía nocturna y confidencias compartidas, por su comprensión constante y transparencia, por su apertura a mis posturas frente a la vida, por su tenacidad inspiradora, por ser ritual

A Angelita, la “costeña”, por haberme encontrado entre la multitud y fructificado nuestra amistad momento a momento, por las redes eternas que nos han unido, por recordarme quién fui y propiciar mi reencuentro con mi otro yo, por animarme a emprender otras rutas donde descubrirme

A Guchi, por haberme recibido desde que llegué, por haberme abierto las puertas de su corazón y descubierto con el tiempo mi Ser auténtico, por su voz tierna y comprensiva, por defenderme y reírse conmigo, mucho, mucho

A Naín, por encarnar el amigo incondicional, “cuaderno de raya fina”, por trasegar juntos el México profundo; por regalarme sonidos magníficos y diversos, eres música underground!, por ofrecerle un hogar a Bonita en tu jardín y contarme historias extraordinarias

A Angelita, la “rola”, por nuestros encuentros en alta dimensión; por compartir conmigo el gusto por la vida onírica y ser escucha de mis experiencias interiores; por ofrecerme reafirmación

A Ruth, porque sus preguntas fueron respuestas a las mías; por su forma oracular de vivir la vida; por habernos descubierto en un mismo sendero hacia el autoconocimiento

A Eduardo, Guille, Lupita, Julio, Andreita Osorio y Guadarrama, por acompañarme en esta travesía. Sin ustedes esta experiencia no hubiera sido tan bonita y gratificante!

Índice	Págs.
<i>Introducción</i>	6
<i>1. La aparición de la “estrella de ocho puntas” en la zona pasto</i>	10
1.1. Cómo eran los pastos cuando la “estrella” apareció por primera vez.....	10
1.2. El arte cerámico de la época: el conjunto Tuza.....	13
1.3. El lugar predilecto de los pastos para pintar la “estrella”.....	16
1.3.1. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y figuras geométricas.....	16
1.3.2. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y aves.....	17
1.3.3. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y venados.....	17
1.3.4. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y humanos.....	18
<i>2. El viaje ritual de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto en tiempos de los Incas</i>	20
2.1. Una escena pictórica pasto de la <i>Capacocha</i> inca: la historia por contar acerca del viaje de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto.....	22
2.1.1. Descripción formal de la imagen de estudio.....	23
2.1.1.1. La composición.....	23
2.1.1.2. Las imágenes.....	25
2.2. Análisis de la imagen celeste.....	26
2.2.1. La circulación de la “estrella de ocho puntas” en el <i>Tahuantinsuyu</i> a través de las <i>chuspas</i> textiles.....	28
2.2.2. El tránsito ritual de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto.....	29
2.3. El ritual representado	34
2.3.1. La ofrenda.....	35
2.3.2. Los oficiantes.....	38
Conclusiones	45
Anexo de figuras	49
Bibliografía	

Introducción

La “estrella de ocho puntas”¹ constituye en el presente el símbolo más auténtico y distintivo del arte de los pastos prehispánicos, una etnia que habitó el suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador² desde el siglo VIII hasta el XVI d.C. Aunque su aparición en esta región tiene lugar en unos cuencos cerámicos³ del último período precolombino denominado Tuza (s. XV d.C.), entre los estudiosos del pasado material del área septentrional andina y la comunidad ciudadana, que actualmente habita la región, existe la creencia de que la “estrella de ocho puntas” fue de invención y uso exclusivo de los pastos. Por eso, el nombre con que comúnmente se le conoce es “Sol de los pastos”.

Por otro lado, los especialistas del arte del Antiguo Perú identifican la “estrella de ocho puntas” como una imagen que luego de haber sido típica de la cerámica y los textiles de las culturas meridionales del período Intermedio Tardío (1100-1450 d.C.), se convierte en uno de los motivos predilectos usados en los textiles incas, circunscribiendo con esto último el área de dispersión geográfica de la “estrella” al territorio del *Tahuantinsuyu* o imperio inca⁴.

Sin embargo, ni los estudiosos de la arqueología y la etnohistoria septentrional andina ni los que tratan la influencia cultural inca en Suramérica prehispánica se han

¹ Una imagen convencional de la “estrella de ocho puntas”, véase en Figura 1.

² Mapa de zona de ocupación pasto, véase en Figura 2.

³ El único lugar de registro de la “estrella de ocho puntas” que no es un cuenco cerámico es un petroglifo conocido como la “Piedra de Machines”, situado en el Municipio de Cumbal, Departamento de Nariño, al suroccidente de Colombia. Acerca de este petroglifo hablaré con posterioridad. Una fotografía del petroglifo, véase en Figura 3.

⁴ En la gran mayoría de literatura relativa al Perú Antiguo, los términos occidentales para referirse al *Tahuantinsuyu* son imperio o reino. En este trabajo, seguiré utilizando la expresión imperio por comodidad terminológica sin que ello implique determinada postura en términos socio-históricos. Debo aclarar también que cuando hago alusión a Coya me estoy refiriendo a la reina esposa del Inca, asimismo, “Inca” con mayúscula hace alusión al gobernante principal del *Tahuantinsuyu*, por lo cual, “incas” con minúscula es la palabra que alude a la gente en general que fue incorporada al territorio del poder imperial. Visiones particulares referentes a la definición del *Tahuantinsuyu* como imperio o estado, véase en: Murra, Jhon, *La Organización Económica del Estado Inca*, Siglo XXI, México, 1999; Geoffrey, Conrad y Demarest, Arthur, *Religión e Imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

percatado del uso compartido de la “estrella de ocho puntas” entre los pastos y los incas durante el siglo XV. Este fenómeno no se ha contemplado como temática de investigación porque el mayor número de fuentes arqueológicas y etnohistóricas andinas asume que los pastos no fueron incorporados políticamente al *Tahuantinsuyu*. De acuerdo con esto, ningún vestigio cultural inca es factible encontrar en la región pasto. Esta idea proviene de la versión generalizada de las crónicas coloniales que ponen de manifiesto el desinterés mostrado tanto de parte de los Incas como de los pastos de aliarse políticamente y de incorporarse estos últimos al *Tahuantinsuyu*. Conforme a esto, resulta contradictoria la devoción mostrada por la gente pasto hacia la “estrella de ocho puntas”, una de las imágenes insignias del arte textil Inca Imperial.

Sin embargo, cuando llegaron los españoles, los pastos ya enterraban a sus muertos con cerámica que ostentaba la “estrella de ocho puntas” de estirpe Inca Imperial, y en el interior de esta cerámica extendían su fervor a esta imagen cargada de la devoción con que se ofrendaba a las *huacas*⁵, y al sacrificio de animales como ceremonia propiciatoria de la benevolencia de los dioses, a la usanza cuzqueña. Para que esto ocurriera la “estrella de ocho puntas” tuvo que viajar desde el Cuzco hasta Pasto a través de unas *chuspas* textiles que los participantes del ritual de la *Capacocha*⁶

⁵ El concepto de *huaca* en las fuentes coloniales es amplio y complejo pero generalmente corresponde a todo objeto sacralizado, material e inmaterial, al cual los incas le rendían culto. Algunas definiciones que los cronistas recogieron acerca de su significado pueden verse en, De la Vega, Garcilaso, *Comentarios Reales de los Incas*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1995; *Dioses y Hombres del Huarochirí*, Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (1598?), Traducción y prólogo de José María Arquedas y apéndice de Pierre Duviols, Siglo XXI, 2ª. Edición, México, 1975; Cieza, Pedro, *La Crónica del Perú*, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica XXIV, Bogotá, 1971; Arriaga de, Pablo José, *La Extirpación de la idolatría en el Perú*, Imprenta y Librería Sanmartí y Ca., Lima, MCMXX; Urteaga, Horacio y Carlos Romero, *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas I, Relación de idolatrías de Huamachuco por los primeros Agustinos*, serie 1, Tomo XI, Colección de libros y documentos para la Historia del Perú, Imprenta Sanmartí, Lima, MCMXVIII; Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1964.

⁶ Por *Capacocha* María Rostworowski define dos formas de procesiones rituales que implicaban el sacrificio humano. La primera consistía en la inmolación de niños hermosos y niñas vírgenes, también físicamente hermosas, y la segunda en el trayecto ritual de la sangre líquida transportada en una vasija. El objetivo de la *Capacocha* era proteger al rey inca de cualquier daño que se le pudiese causar o un mal que le fuera a suceder. Rostworowski arguye que los acontecimientos que eran precedidos por una *Capacocha* eran cuando el soberano “partía a la guerra, cuando iniciaba una obra importante y cuando la concluía”.

llevaron consigo en su procesión hasta el límite septentrional del *Tahuantinsuyu*, hasta las *huacas* de los pastos.

La “estrella de ocho puntas” al llegar a la zona pasto y adoptarse en la cerámica Tuza se convierte en el punto de convergencia entre dos mundos, el inca y el pasto, aparentemente, según las fuentes, irreconciliables. En esta confluencia, las fronteras del *Tahuantinsuyu* desaparecieron y el credo incaico, difundido a través de la *Capacocha*, franqueó los límites imaginarios de los territorios culturales y los fundió “en el crisol de la unidad política del imperio”⁷. La devoción mostrada por el artista pasto hacia la figura celeste pudiera ser un somero testimonio de la penetración de las formas estilísticas imperiales. Pero la presencia de la misma en una escena ritual constituye la confirmación de la repercusión de las creencias incaicas en torno a la ofrenda que se le debiera a las *huacas* en el ritual que unía los *suyus*⁸ en uno sólo, el de la *Capacocha*.

Puesto que todas las imágenes pintadas en los cuencos Tuza son únicas en su género, era de esperarse que sólo una de ellas fuera la contenedora de la representación ritual que aquí planteo. Constituye pues, una única prueba material acerca de la adopción por parte de la gente pasto de una de las ceremonias más solemnes del mundo sagrado inca, que hace posible reconsiderar en alguna medida la “desritualización” de la sociedad pasto del siglo XV, planteada por la arqueología regional. La prueba material

Rostworowski, María, “Peregrinaciones rituales en los Andes”, en Curátola, Marco y Mariusz Ziółkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008, p. 189. Según Pierre Duviols: “La mayoría de las fuentes aluden a la *capacocha* como una ceremonia excepcional dedicada al soberano, que tenía lugar solamente en grandes ocasiones tales como la coronación del Inca, el nacimiento de un hijo suyo, una victoria o varios acontecimientos para su salud o su poder. Sin embargo, algunos cronistas hablan de la *capacocha* como una fiesta anual, bianual o cuatri-anual. Lo más plausible es que hubo por una parte grandes *capacochas* excepcionales y *capacochas* cíclicas”. Para más información, véase en Duviols, Pierre, “La Capacocha. Mecanismo y función del sacrificio humano, su proyección geométrica, su papel en la política integracionista y en la economía redistributiva del Tahuantinsuyu”. En Revista *Allpanchis, Ritos y rituales andinos*, Vol. IX, Cuzco, 1976.

⁷ Duviols, Pierre, “La Capacocha...op., cit., p. 29.

⁸ Los *suyus* eran las cuatro regiones que constituían el *Tahuantinsuyu*. En el siglo XV, el período de máxima expansión territorial del imperio, éstas eran: *Chinchaysuyu*, la región del norte; *Collasuyu*, la región la región del sur; *Antisuyu*, la región del oriente y, *Cuntisuyu*, la región del occidente. Sobre este particular véase Zuidema, Tom, *El sistema de ceques del Cusco: la organización social de la capital de los Incas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1995.

de la práctica del ritual inca en la sociedad pasto es la imagen pictórica de análisis y la supremacía de la “estrella de ocho puntas” en la escena representada. Un desarrollo a profundidad acerca de la “desritualización” pasto será tema de análisis posteriores.

En esta oportunidad pretendo propiciar un mayor campo de visión en torno al estudio de los pastos precolombinos, limitado por las fronteras políticas de los territorios prehispánicos y actuales, y la aparente autonomía cultural pasto durante la época en que el imperio inca alcanzaba su máxima expansión en Suramérica Antigua. Sirva también le presente análisis para advertir sobre la necesidad de la investigación respecto a la vida ritual de los pastos, inexplorada en un siglo de conocimiento arqueológico y etnohistórico. Sea éste un primer intento.

Capítulo Primero

La aparición de la “estrella de ocho puntas” en la zona pasto

En el siglo XV d.C aparece por primera vez en el suroccidente de Colombia y norte del Ecuador, la imagen con la que ha sido identificada hasta el presente la producción artística prehispánica de la región: la “estrella de ocho puntas”. En dicha época, la “estrella de ocho puntas” se convierte en la imagen predilecta de los alfareros para ser pintada en los cuencos de base anular, una forma cerámica¹ que durante ocho siglos (s. VIII-XVI d.C.) había permanecido vigente. No obstante, desde el siglo XV hasta el XVI, período denominado arqueológicamente como Tuza, los cuencos de base anular alcanzan su mayor auge y con ellos, la “estrella de ocho puntas” o “Sol de los pastos” se convierte en el símbolo de los pastos.

1.1. Cómo eran los pastos cuando la “estrella” apareció por primera vez

El grupo étnico al que me referiré en este trabajo fue el antecesor prehispánico de La actual comunidad indígena habitante de la sierra meridional del departamento de Nariño, situado al suroccidente de Colombia. No obstante, desde el siglo VIII d.C. hasta la colonia, los pastos constituyeron una etnia que se extendió desde la hoya del río Guáytara del altiplano Túquerres-Ipiales en Nariño, Colombia, hasta el valle del Río Chota de la provincia del Carchi, situado en el norte del Ecuador. De su producción material se conocen algunas piezas orfebres, líticas, textiles, pétreas y cerámicas², aunque estas últimas constituyen la base de un mayor número de estudios, por la abundancia de material existente en museos y colecciones. A partir de la clasificación tipológica de los objetos se conocen tres conjuntos arqueológicos denominados: Capulí

¹ Una imagen del cuenco cerámico de base anular, véase en Figura 4. Las dimensiones de los cuencos de base anular casi siempre están entre 15 y 20 cms de diámetro y 10 cms. de alto.

² Una visión panorámica sobre la etnohistoria y la producción material de los Pastos precolombinos véase en, Echeverría, José y María Victoria Uribe, *Área Septentrional Andina Norte, Arqueología y Etnohistoria*, Ediciones Abya-Yala, Instituto Otavaleño de Antropología, Quito, 1995.

(VIII-XVI), Piartal (XIII-XVI) y Tuza (XV-XVI). Pero todavía es materia de controversia la asignación de áreas de dispersión geográfica en la zona de ocupación pasto y la identificación del grupo productor correspondiente a cada conjunto³.

La fuente principal de sustento de la etnia pasto fue la agricultura y los productos alimenticios de su dieta diaria, la papa y el maíz. No obstante, a través de las excavaciones practicadas en la zona se ha podido saber que accedían a diversos productos de pisos climáticos distintos a través del manejo microvertical del medio y el sistema de intercambio establecido con la costa del Pacífico del suroccidente colombiano y el norte y centro del Ecuador. Este sistema estuvo a cargo de especialistas mercaderes llamados *mindaláes* que se desplazaban a corta y larga distancia, estableciendo alianzas interétnicas y permitiendo la permeabilidad de fronteras. Tal sistema fue una institución de intercambio cualitativamente fuerte con relación a las otras comunidades aborígenes del septentrión andino.⁴ Y, a través de la cual la elite cacical pasto podía ostentar su poder con objetos exóticos tan apreciados en Suramérica Antigua como el oro de aluvi3n y la concha *Spondylus* o *mullu*.

Sin embargo, según los arque3logos que han trabajado la regi3n, tal situaci3n socio-econ3mica cambia de manera radical a partir del siglo XV⁵. Se plantea el declive y la “desritualizaci3n”⁶ de la sociedad pasto. La desaparici3n de la concha *Spondylus* del

³ La caracterizaci3n de Tuza como producci3n material de los Pastos constituye hasta ahora un tema de controversia, ante la existencia de dos conjuntos arqueol3gicos distintos, Capulí (s. VIII-XVI) y Piartal (s. XIII-XVI), m3s antiguos que éste y diseminados geogr3ficamente en 3reas distintas a las de Tuza pero situadas en la misma zona de ocupaci3n pasto. En este trabajo me inclino por el planteamiento hecho en los estudios m3s recientes que se refieren a los Pastos como un solo grupo 3tnico autor tanto de Capulí y Piartal como de Tuza. Dado que mi inter3s actual s3lo gira alrededor de los cuencos cer3micos Tuza, soportes de la “estrella de ocho puntas”, el lector puede encontrar informaci3n arqueol3gica detallada sobre la cuesti3n en, C3rdenas, Felipe, “Complejos cer3micos como marcadores territoriales: El caso cr3tico de Piartal-Tuza en la arqueolog3a de Nariño”, en *Perspectivas regionales en la arqueolog3a del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 1995.

⁴ Salom3n, Frank, “Un Complejo de Mercaderes en el Norte Andino bajo la dominaci3n de los Incas”, en *Revista Colombiana de Antropolog3a*, Vol. IV, No. 2, Universidad de los Andes, Bogot3, 1988.

⁵ Echeverr3a, Jos3 y Mar3a Victoria Uribe, *3rea ...op, cit.*

⁶ La mayor3a de resultados arqueol3gicos provienen del examen hecho a los contextos funerarios porque los dom3sticos son todav3a m3s escasos y saqueados que los anteriores. Tampoco se tienen registros sistem3ticos de la colocaci3n de ajuares funerarios al interior de los enterramientos. Los aspectos que aqu3

ajuar fúnebre; la reducción de profundidad de las tumbas, y el desvanecimiento de las diferencias sociales, representada en el enterramiento de objetos mortuorios comunes acompañando a los difuntos, son las características más relevantes que han propiciado la formulación de esta idea.⁷ La aparición de un nuevo conjunto cerámico al que los arqueólogos denominarán Tuza constituye la evidencia material que corrobora de manera decisiva tal hipótesis. Las diferencias observadas por los estudiosos en cuanto a la técnica de pintura, la calidad estética de los acabados y el tipo de imágenes pintadas en la cerámica Tuza, así como algunos cambios en los contextos funerarios, propiciarán que se plantee que los grupos que produjeron Capulí y Piartal estuvieron fuertemente estratificados⁸.

Algunos aspectos considerados por los especialistas al respecto son, que Capulí presenta cerámica pintada con técnica al negativo; esculturas con representaciones de caciques o jefes locales “mambeando” o masticando coca, lo que revela el intercambio con el oriente amazónico y prácticas chamánicas⁹, y enterramientos con una profundidad que alcanza los 40 mts¹⁰. El conjunto Piartal muestra el uso simultáneo de técnica de pintura negativa y positiva; figuraciones geométricas abstractas; y acabados más refinados y cuidados en su alfarería; enterramientos aunque menos profundos que Capulí, más suntuosos y elaborados que el anterior, lo cual manifiesta el intercambio a corta y larga distancia de productos exóticos, y una producción orfebre y textil

expongo son los únicos que la arqueología de la región ha provisto acerca del pensamiento de la etnia puesto de manifiesto en la cultura material presente en algunas tumbas de un cementerio pasto localizado en Miraflores, Pupiales, en el departamento de Nariño, Colombia. Detalles sobre el particular véase en Uribe, María Victoria y Fabricio Cabrera, “Estructuras ... *ibid.*”

⁷ Uribe, María Victoria y Fabricio Cabrera, “Estructuras...*Ibid.*”, pp. 56-66.

⁸ Cárdenas, Felipe, “Complejos cerámicos...*op., cit.*”

⁹ Uribe, María Victoria, “La Arqueología del Altiplano nariñense”, publicado en *Arte del Tierra, Nariño*. Fondo de Promoción del Cultura, Banco Popular, Bogotá, 1992.

¹⁰ Francisco, Alice de, *An Archaeological Sequence from Carchi Ecuador*, Tesis doctoral, Universidad de California, Berkley, 1969.

representativa¹¹. Tuza, en cambio, de acuerdo a los estudiosos, sólo presenta técnica de pintura positiva en su cerámica, aunque más rica en imágenes figurativas que representan actividades de la vida cotidiana; mayor producción de objetos utilitarios domésticos; adecuación de grandes áreas para el cultivo y el pastoreo, así como enterramientos con objetos comunes y locales.¹²

Más allá de esto, en los estudios arqueológicos que han tratado la zona nada concreto se expone en torno al desvanecimiento de la dimensión religiosa de los pastos, que ratifique la supuesta “desritualización”.

1.2. El arte cerámico de la época: el conjunto Tuza

En mis anteriores investigaciones acerca de la cerámica pasto¹³, desde un punto de vista histórico artístico, me he percatado que un número significativo de exámenes hechos a la alfarería pasto se han practicado teniendo como referencia los cuencos de base anular. Esto por su abundante producción y amplia distribución geográfica y contextual desde la primera época de los pastos en el siglo VIII, hasta el siglo XVI. Pero, a la vez, he observado el desinterés mostrado por los arqueólogos hacia el carácter documental que las imágenes pintadas en dichos cuencos comportan. Siendo éstas uno de los aspectos cualitativos que han decidido la distinción entre cada uno de los conjuntos arqueológicos. Al contrario de lo que los estudiosos¹⁴ han argüido sobre la poca atención prestada por el artista pasto a los acabados de los cuencos Tuza, de donde se deriva la idea arqueológica relativa a la decadencia en la producción material Tuza,

¹¹ Uribe, María Victoria, “Asentamientos prehispánicos en Altiplano de Ipiales, Colombia”. En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXI. Instituto colombiano de Antropología, Bogotá, 1977-78.

¹² Uribe, María Victoria y Fabricio Cabrera, “Estructuras de pensamiento en el Altiplano Nariñense”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. IV, No. 2, Universidad de los Andes, Bogotá, 1988, pp. 56-66.

¹³ Guerrero, María Teresa, “Análisis iconográfico de la imagen pictórica inscrita en los cuencos cerámicos del Complejo Piartal-Tuza de los Pastos precolombinos (s. IX-XV)”, Tesis de licenciatura en Diseño Gráfico, Universidad del Cauca, Popayán, Colombia, 2005, y “Algunos elementos estilísticos y temas iconográficos de influjo Inca Imperial en la cerámica Piartal y Tuza de los Pastos precolombinos. El problema de la diferenciación estilística entre las fases, visto desde la perspectiva histórica artística”, Tesis de Especialización en Historia del Arte, IIE, UNAM, México, D.F., 2007.

¹⁴ Echeverría, José y María Victoria Uribe, *Área...*, op., cit; Uribe, María Victoria y Fabricio Cabrera, “Estructuras...op., cit.

creo que es en estos objetos donde mayor esfuerzo se nota por ofrecer calidad estética en materia pictórica. Por contraste a la técnica negativa empleada en los otros conjuntos cerámicos, la técnica positiva de los cuencos Tuza ha sido despreciada por la aparente facilidad con que se logra dar forma a las imágenes. Opuesto a esto, pienso que la dificultad aumenta en tanto más pulso y maestría del artífice requiere el trazo a mano alzada y más decisión y expresión exige la caracterización del movimiento, el gesto y el detalle de cada figura, sea humana, animal u objetual. Además, Tuza posee mayor riqueza visual en términos de diversidad y cantidad de imágenes pintadas.

Por otro lado, está la asignación de una función doméstica a los cuencos Tuza por su distribución contextual. En las pocas excavaciones logradas, los arqueólogos han encontrado vestigios de Tuza en contextos habitacionales, funerarios y en basureros localizados junto a las casas. A partir de esto se ha dicho que Tuza perteneció a una sociedad igualitaria que trasladaba sus utensilios domésticos al contexto funerario, usando como ajuar común, sin distinción de rango social, este tipo de cuencos. Pienso sin embargo, que la función utilitaria¹⁵ atribuida a estos cuencos resulta contradictoria para aquellos que tienen una “estrella de ocho puntas” pintada. Pues, si uno los observa con atención, es raro encontrar rastros de un uso doméstico prolongado. Lo interesante de este hecho es que ningún cuenco presenta una imagen igual a otra pintada en otro cuenco, y que ahí donde las composiciones pictóricas presentan mayor cuidado en su factura y mejor estado de conservación, la “estrella de ocho puntas” aparece como punto focal de la composición.

Mi postura frente a lo anterior es que la función del cuenco Tuza con imágenes únicas en su género, y una “estrella de ocho puntas” pintada en su interior, trascendió el

¹⁵ Cárdenas, Felipe, “Complejos...op., cit., 1995; Echeverría, José y María Victoria Uribe, *Área...*, op., cit; Uribe, María Victoria y Fabricio Cabrera, “Estructuras...op., cit., 1988.

ámbito doméstico. Es decir, los cuencos Tuza con tales características fueron hechos con la intención de que funcionaran, primordialmente, como objetos ceremoniales y conformaran parte del ajuar mortuario que acompañaba al difunto. Esto también explica el buen estado de conservación en que los han encontrado. Pensándolos así, los cuencos Tuza con la imagen celeste fueron portadores de ideas o conceptos que tenían que ver con el mundo de lo sagrado, con el momento ritual que suponía el viaje a la otra vida.

Estos planteamientos contradicen de algún modo la “desritualización” de la sociedad pasto del siglo XV, que se ha propuesto desde la arqueología. A mi juicio, la “estrella de ocho puntas” otorga un valor ritual a los cuencos Tuza donde aparece pintada. Porque es a través de ella que el hombre pasto comienza a dejar testimonio de la devoción o el culto prodigado al objeto celeste que ésta representa, sea cual sea. La transformación de los contenidos y las imágenes de personajes humanos y animales que el artista estaba acostumbrado a pintar en su cerámica, es una muestra de la importancia que la imagen adquiere en la iconografía de entonces.

A continuación describiré formalmente y de manera muy sintética las imágenes pictóricas de los cuencos donde aparece la “estrella de ocho puntas”. Esto lo hago con el propósito de mostrar la diferencia existente entre éstas y la imagen de estudio. Pues, si bien todas las imágenes son sugestivas y susceptibles de ser analizadas como contenidos potenciales de representaciones asociadas a un determinado ritual, la que en esta oportunidad me ocupa posee elementos visiblemente distintos al grupo de cuencos que tiene la “estrella”. Esto la convierte en una pieza especial que sale del canon del conjunto y que manifiesta el valor que pudo haber tenido como objeto ceremonial en el contexto funerario.

1.3. El lugar predilecto de los pastos para pintar la “estrella”

No son muchos los cuencos cerámicos Tuza con una “estrella de ocho puntas” pintada en su interior. El número total de cuencos Tuza con “estrella de ocho puntas” que he podido localizar en museos y colecciones de Pasto, Bogotá (Colombia) y Quito (Ecuador)¹⁶ es de 17. De los cuales, 9 son composiciones que presentan “estrella” combinada con figuras geométricas; 4 con representaciones de aves; 1 con representaciones de venados; 2 con representaciones humanas, y 1 cuya composición combina la presencia de la “estrella” con dos humanos y un venado. Alrededor de esta última es que gira esta investigación.

La “estrella de ocho puntas” en cada cuenco Tuza siempre es distinta, aunque posee formas genéricas comunes. Está formada, de adentro hacia afuera, por un cuadrado delineado que, a veces contiene uno o dos cuadrados más pequeños, ó, una, dos o tres rayas, ó, un punto en su interior. Fuera de él, un par de triángulos se levantan desde su base, sobre cada uno de sus lados. El grosor de estos triángulos varía según el espacio de separación que haya entre los mismos. Un solo cuenco a mi disposición tiene cuatro “estrellas” que están figuradas a partir de dos líneas horizontales y dos verticales, cruzadas entre sí. Pero esta es una excepción, ya que la mayoría de “estrellas” está construida de la manera como he descrito, más o menos estilizada.

1.1.2.1. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y figuras geométricas

Una mayor proporción de cuencos con la “estrella” pintada tiene figuras geométricas¹⁷. Cuando esto ocurre, por lo general, el lugar de la figura celeste dentro de la composición es el centro, y las figuras geométricas se disponen a su alrededor, en forma circunscrita. En realidad, las figuras geométricas que suelen acompañar a la

¹⁶ Museo Zambrano, Pasto, Colombia; Museo Casa del Marqués San Jorge, Bogotá, Colombia; Museo del Banco Central del Ecuador y Museo Guayasamín, Quito, Ecuador.

¹⁷ Imágenes de estos cuencos, véanse en Figura 5.

“estrella” son líneas simples que combinadas en sucesión figuran, por ejemplo, redes, triángulos, cuadrados, circunferencias y espirales. Sólo algunas de éstas logran verse como figuras geométricas compactas porque el artista ha pintado o rellenado la superficie demarcada por las líneas, dibujando así escalonadas, polígonos y triángulos cuya oposición conforman otras figuras con forma de corbatines.

La composición de los cuencos donde se hallan figuras geométricas con la “estrella” es concéntrica y se logra casi siempre mediante líneas que marcan segmentos ubicados hacia la periferia. Algunos de tales segmentos suelen ser de forma circular, otros, de forma cuadrangular y triangular, que circunscriben la figura celeste al centro. Sólo un cuenco de estos 9 presenta una división distinta del espacio pictórico, así como también, un tipo de “estrella” diferenciado de las demás¹⁸.

1.1.2.2. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y aves

Un solo cuenco tiene una “estrella” cuyo cuadrado base posee una raya en su interior. Los demás cuadrados base de la “estrella” carecen de figuraciones internas. Todos los cuencos que tienen “estrella” y aves¹⁹ se caracterizan por tener una composición concéntrica, determinada por pares de circunferencias que se dirigen desde el centro hacia la periferia, en tamaño creciente. El centro siempre está ocupado por la imagen de estudio y los campos dispuestos a su alrededor, de aves de distinta especie. Las aves que están pintadas en los cuencos son de 4 especies distintas, una de las cuales es el cóndor de los Andes. Dos cuencos tienen un número par de repetición de las aves y dos, impar.

1.1.2.3. Cuenco con “estrella de ocho puntas” y venados

¹⁸ Véase en Figura 6.

¹⁹ Véanse Figura 7.

Un solo cuenco posee representaciones pictóricas de venados con una “estrella de ocho puntas” en el centro²⁰, aunque hay un número significativo de cuencos con venados sin “estrella”. El caso que aparece en la imagen es especial con relación a los otros cuencos con representaciones de venados, porque manifiesta pictóricamente una escena de persecución de un depredador a una manada de cérvidos. Compuesta por dos machos (venados con apéndices y cola enroscada), dos hembras (sin apéndices y cola estirada) con sus respectivos críos y dos venados jóvenes, la manada se desplaza en dirección de las manecillas de reloj, escapando de un mamífero de especie indeterminada.

1.1.2.4. Cuencos con “estrella de ocho puntas” y humanos

Las representaciones humanas en los cuencos con “estrella” son disímiles la una de la otra²¹. En un cuenco²² tenemos figuras humanas completamente estilizadas, extremidades, cabeza, rostro y tocado, formadas por líneas simples y ángulos rectos. Lo mismo ocurre con los objetos que portan en sus manos, figurados a través de líneas que rematan en espiral, similares a bastones, o bien, líneas con un punto grueso cuya combinación indica que se trata de otro tipo de artefacto. Los sujetos pintados han sido diferenciados por su artífice mediante tocados distintos. Siete sujetos llevan un tocado que ha sido relleno de pintura confiriéndole un aspecto visual más sencillo y plano. Los otros dos, en cambio, han sido intencionalmente distinguidos por el artista a través de formas que parecen insertarse como ornamentos en el tocado. Este recurso pictórico parecería sugerir, formalmente hablando, el comienzo y el final de la secuencia rítmica en que se traduce el desplazamiento de los sujetos. Las direcciones seguidas por éstos alternan en intervalos de uno, de tal forma que unos van en dirección de las manecillas

²⁰ Véase Figura 8.

²¹ Véase Figura 9.

²² Figura 9.1.

de reloj y otros, en dirección opuesta. Sus posturas denotan movimiento, no obstante la rigidez estilística.

En este cuenco, la “estrella” es remarcada en sus vértices angulares por líneas dobles, atribuyendo a la imagen celeste una forma más cartesiana que la convencional. A diferencia de las otras “estrellas” vistas en los otros cuencos, ésta no contiene nada en su cuadrado interno pero ocupa el centro de toda la composición.

El otro cuenco²³ con “estrella” y representaciones humanas tiene la cualidad de mostrar una mayor naturalización de las formas, de tal manera que todas resultan de líneas curvas que unidas, dibujan redondeces. Aunque el rostro no es de tipo naturalista, pues se compone de dos puntos que forman los ojos y una línea recta horizontal que figura la boca, las extremidades tienen el doblez orgánico natural. En sus manos portan unos objetos que semejan herramientas de caza, por las redes que atraviesan la base circular con que remata el instrumento largo en forma de palo. Así también, las partes constituyentes de la “estrella” muestran un trazo más suelto y orgánico, y en el centro del cuadrado interno es una espiral simple la que contribuye, desde el interior, al dinamismo y la vitalidad que el artífice logra en la composición, con unas cuantas variaciones estilísticas que aportan total movilidad a los personajes. El número de representaciones humanas en los dos cuencos es impar. Nuevamente la “estrella de ocho puntas” se sitúa en el centro del espacio pictórico.

²³ Figura 9.2.

Capítulo Segundo

El viaje ritual de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto en tiempos de los Incas

Si bien la imagen celeste es el elemento común en todos los cuencos y en ellos se muestra como el punto focal de atención de toda la composición pictórica, existe un ejemplar con una “estrella de ocho puntas” que se aparta del grupo anteriormente descrito. Dicha pieza constituye un caso especial en términos compositivos y de representación por la manera peculiar en que el artista decidió configurar el espacio pictográfico. Expresa más explícitamente la transformación del canon que se había establecido en Piartal e incluso, es única en su articulación compositiva dentro del grupo de cuencos Tuza que tienen la “estrella”. Porque está organizada espacialmente de manera diferente al resto e incorpora elementos visuales nuevos (que en su momento subrayaré) que insinúan un lenguaje estético nuevo. De acuerdo a mi punto de vista, es una de las pocas imágenes Tuza que posee un contenido temático susceptible de interpretarse como una escena narrativa a la luz de las fuentes documentales disponibles. Alude a un suceso extraordinario en la vida diaria de la etnia pasto que manifiesta ser de carácter ritual. Sus particularidades me hacen pensar que la escena corresponde a uno de los rituales más importantes que se realizaban en la tierra de los incas: la *Capacocha*.

Esto último es posible inferirlo si abrimos el espectro de visión con que ha sido abordada la etnohistoria de los pastos en general y el arte cerámico del último siglo prehispánico, en particular. Pese a que, de acuerdo al corpus documental¹, la frontera

¹ Bray, Tamara, *Los Efectos del Imperialismo Incaico en la Frontera norte, Una investigación arqueológica en la sierra septentrional del Ecuador*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2003; Conrad, Geoffrey y Arthur, Demarest, *Religión e Imperio: Dinámica del expansionismo azteca e inca*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. D.F., 1990; Espinoza, Waldemar, *Los Cayambes y Caranques: Siglos XV-XVI. El Testimonio de la Historia*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1983; Groot, Ana María y Hooykaas, Eva María, *Intento de delimitación del territorio de los grupos*

norte del *Tahuantinsuyu* se haya marcado en Rumichaca, actual límite político entre Colombia y Ecuador, y el registro arqueológico no tenga hasta el momento pruebas suficientes para aseverar la influencia inca en la producción material pasto, y que incluso hasta hoy, se crea que el arte de los pastos fue autónomo y privilegió las expresiones locales sobre las extranjeras durante ocho siglos de creación artística, la “estrella de ocho puntas” testimonia lo contrario.

A mi juicio, los pastos sí establecieron relaciones con los incas, aunque arqueólogos y etnohistoriadores nieguen un contacto cultural más allá de los cruentos enfrentamientos librados por los pastos con el ejército del Inca Huayna Cápac a finales del siglo XV d.C, en contra de su sujeción al imperio.

La naturaleza de las relaciones entre los pastos y los incas, que a partir del cuenco de estudio planteo, es básicamente de tipo religioso y está fundada, principalmente, en la devoción mostrada por el indígena pasto hacia la “estrella de ocho puntas” como imagen predilecta de la cerámica Tuza ceremonial. La presencia de la imagen celeste en esta cerámica es prueba irrefutable del influjo ejercido por la imaginería incaica. Puesto que ésta fue uno de los motivos favoritos para ser empleados por los incas en los *tocapus*² de los textiles que vestían los nobles, tales como los *uncus*³

étnicos Pastos y Quillacingas en el Altiplano nariñense, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Bogotá, 1991; Larrain, Horacio, *Demografía y Asentamientos Indígenas en la Sierra Norte del Ecuador en el siglo XVI: Estudio etnohistórico de las fuentes tempranas*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1980; Landázuri, Cristóbal, *Los Curacazgos Pastos prehispánicos: Agricultura y Comercio, Siglo XVI*, Colección Pendoneros, Banco Central del Ecuador, Instituto Otavaleño de Antropología, Ediciones Abya-Yala, 1995; Meyers, Albert, *Los Incas en el Ecuador. Análisis de los restos materiales I*. Ediciones Abya-Yala, Otavalo, 1998; Romoly, Kathleen, “Las tribus de la antigua jurisdicción de Pasto en el siglo XVI”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXI. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1977-78; Zúñiga, Eduardo, “Los incas en el sur de Colombia”, en *Raíces Históricas, Memorias del Primer Encuentro Internacional de Historia*, Academia Nariñense de Historia, 1987.

² Gisbert define a los *tocapus* como “**figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aislados o alineados en fajas de sucesión horizontal o vertical**”, en Gisbert, Teresa, (et., al), *Arte Textil y Mundo Andino*, Editorial Gisbert, S.A. y Cía, La Paz, 1987, p. 12. (la negrilla es de la autora).

³ El *uncu* fue la prenda masculina inca por antonomasia, aunque en las culturas anteriores también se usó. Su forma es cuadrangular y se dobla en dos partes para ser introducida por el centro, a través de una abertura, desde la cabeza hasta el cuello. Los *uncus* más elegantes tenían en por lo general una “estrella de ocho puntas”. Un ejemplo de *uncu* con “estrella” véase en Figura 10.

y los mantos⁴. Pero también fue, y con mayor proporción, la imagen usual de las *chuspas* o bolsas con que los incas portaban objetos sagrados destinados a ofrendarse a las *huacas*. Y esto insta la posibilidad de que el influjo inca en la región pasto haya tenido cabida en el ámbito religioso. La función ritual otorgada a las *chuspas* textiles incas es el antecedente para postular que la “estrella de ocho puntas” convierte a los cuencos Tuza donde está pintada en objetos ceremoniales, y explicar el fuerte carácter ritual que posee en la imagen de estudio.

De la profusión de “estrella de ocho puntas” en *chuspas* textiles incas hay pruebas materiales innumerables. Sin embargo, son inexistentes las fuentes coloniales y estudios etnohistóricos que puedan ofrecer información puntual sobre la manera cómo se desplazó la “estrella” desde el Cuzco hasta la zona pasto a través de las *chuspas* textiles y por qué se acogió como imagen simbólica de la cerámica ceremonial pasto del siglo XV, cuando supuestamente no hubo ningún tipo de vínculo entre los incas y los pastos. El cambio de soporte material de la “estrella” es decir, de los textiles incas a la cerámica pasto, no constituye labor de este estudio por la falta de fuentes que puedan ofrecer una explicación al respecto. Pero sí la consecución de datos que puedan resolver las cuestiones arriba anotadas, pues servirán para la validación de la hipótesis general referente al influjo religioso del credo incaico en la vida ritual pasto y la hipótesis específica de esta investigación. Según la cual, la *Capacocha* fue el evento ritual que propició el desplazamiento desde el Cuzco hasta Pasto de la “estrella de ocho puntas”, usando como medio las *chuspas* textiles que los incas llevaban consigo para portar ofrendas dedicadas a las *huacas*. La prueba material de la práctica del ritual inca en la sociedad pasto es la imagen pictórica de análisis y la supremacía de la “estrella de ocho puntas” en la escena representada.

⁴ Gisbert, Teresa, *Arte textil...ibid.*

2.1. Una escena pictórica pasto de la Capacocha inca: La historia por contar acerca del viaje de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto



2.1.1. Descripción formal de la imagen de estudio

2.1.1.1. La Composición

Todas las imágenes pintadas en los cuencos Tuza que tienen una “estrella de ocho puntas”, denotan la fuerza visual en el centro del espacio pictográfico a través de líneas imaginarias que se extienden desde la periferia hasta un anillo que divide el área central de la adyacente. Ésta, por el contrario, muestra una composición centrífuga con un centro excéntrico, es decir, las figuras están dispuestas alrededor del centro del espacio pictográfico pero dirigiéndose hacia el centro de la representación pictórica: la “estrella de ocho puntas”. Ésta constituye un centro visual en la totalidad de la composición porque equilibra el peso visual de las figuras humanas en un segmento imaginario situado en la periferia del espacio pictográfico. Así también lo es el venado

que los personajes llevan consigo. Pues, en apariencia es pequeño y delgado pero su lugar en la composición se sitúa justamente en frente de la “estrella”, como otro centro alrededor del cual, se disponen los personajes. De acuerdo con esto, el venado es el centro entre las dos figuras humanas, pero la “estrella de ocho puntas” es el centro de toda la composición.

Existe una oposición visual que sitúa a los personajes en puntos extremos, uno hacia arriba o a la izquierda, otro, hacia abajo o a la derecha del campo pictórico, según se mire la composición. Si se proyectan a través de puntos de fuga imaginarios, todas las imágenes, la “estrella”, el venado y los dos personajes, forman una cruz cuyos extremos pueden verse como puntos cardinales que unidos conforman un campo pictórico equilibrado en su totalidad. Pero a la vez, por la postura de los cuerpos de las figuras humanas y el sentido hacia el cual están dirigidos sus rostros, uno de ellos es quien va de primero entre los dos. Es (a) el que tiene su mirada dirigida hacia la “estrella”, llevando en su mano derecha un bastón de mando y en la otra, uno de los cuernos del venado. Así, el otro personaje (b) es quien va atrás, sosteniendo con su mano derecha un objeto que semeja una flecha con la cual sujeta al venado, y con la otra, un bastón de mando, igual al del otro personaje. De este modo, el personaje (a) encabeza el desplazamiento y (b) lo finaliza. Sin embargo, el personaje (b) ha sido pintado en un gesto que insinúa provenir del lugar donde se sitúa la “estrella” o el centro compositivo, y el personaje (a) en una postura contraria. De este modo, el trayecto de ambos personajes sugiere un ciclo con un principio y un fin ubicado en un mismo foco, la figura celeste.

2.1.1.2. Las imágenes

En este cuenco, evidentemente el artista pasto hizo un manejo distinto del espacio pictográfico, pero también del tipo de representaciones humanas. El tronco de

sus cuerpos, consistente en un rectángulo con dos triángulos opuestos en su interior; las extremidades inferiores y superiores flexionados y de una longitud mayor a las proporciones corpóreas, y la postura de perfil, obedecen, a un estereotipo singular de las figuras humanas, casi siempre asociado a personajes de alto rango⁵. Otro recurso pictórico que el pintor de cerámica Tuza suele utilizar para la representación de personajes de prestigio, es la combinación de elementos visuales puntiagudos que semejan picos de aves en los rostros humanos, lo cual denota la representación del uso de máscaras ornitomorfas que incluyen casi siempre, un penacho de plumas en la cabeza.

Lo que no es común encontrar en las representaciones de individuos pasto de alto rango y que se puede observar aquí, es la particular ornamentación de la estola que cuelga del tocado de plumas que llevan los personajes en sus cabezas. Solamente cuatro piezas cerámicas Tuza tienen esta ornamentación. Dos de ellas son similares a ésta, en la ornamentación empleada para las estolas que atavían el penacho de los personajes⁶; otra, en la que pareciera ser, de acuerdo a la reconstrucción pictórica, un bastón de mando⁷, y otra, usada como secuencia geométrica periférica de la composición, cuyo centro lo ocupa la “estrella”.⁸ En las figuras humanas de Tuza, tampoco es frecuente encontrar representaciones antropomorfas con ojos iguales entre sí. Unos son de forma circular, otros son triángulos hacia abajo, ambos con un punto central, y otros se subrayan solamente con líneas horizontales⁹. Los ojos de los personajes de este cuenco, en cambio, son cuadrados grandes que ocupan casi toda la superficie facial y contienen

⁵ Imágenes de este tipo véanse en Figura 11.

⁶ La imagen del lado izquierdo es la del cuenco en cuestión y la del derecho corresponde a una pieza de la cual únicamente poseo la reproducción ilustrada de Granda, Osvaldo, “Cerámica Pasto”, *Pasto 450 años de Historia y Cultura*, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, Vol. I, Pasto, 1988. Véase Figura 12.

⁷ La pieza se encuentra en el Museo del Banco Central del Ecuador de Quito, Ecuador, de la cual no tengo registro fotográfico.

⁸ Véase en Figura 13.

⁹ Ejemplos de esto pueden detallarse en los cuencos con figuras humanas que he anexado.

una raya horizontal pequeña. Esta forma es idéntica al cuadrado que compone el núcleo de la “estrella de ocho puntas”. Este detalle pictórico sugiere la idea de que el artista pudo haber pintado intencionalmente en los ojos de los personajes el reflejo de la “estrella de ocho puntas”, el centro desde donde probablemente se dirigen y donde convergen.

El venado, por otra parte, constituye una de las imágenes que más proliferan en la iconografía Tuza. Se trata de un *Odocoileus virginianus* (CERVIDAE) que durante la época prehispánica habitó en gran número en el altiplano nariñense del suroccidente de Colombia y la provincia del Carchi, del norte del Ecuador. Se puede identificar como un venado macho por la cornamenta, a diferencia de las hembras que carecen de ella.

Los detalles formales que acabo de mencionar respecto a la representación de las figuras humanas y el uso del espacio pictórico, instauran un lenguaje estético nuevo y distinto al empleado en el resto de cuencos cerámicos Tuza. Imágenes con tales características no es posible verlas en otros cuencos pertenecientes a dicho conjunto ni tampoco, la “estrella de ocho puntas” fuera de su centro acostumbrado en composiciones mixtas, es decir, composiciones que combinen representaciones humanas con las de animales. Estas particularidades hacen de la imagen pintada en el cuenco una imagen especial. Advierten la expresión por parte del artista de un momento concreto y extraordinario que tenía por cometido el traslado del venado a cargo de personajes con un rol social determinado, en un momento del día específico.

2.2. Análisis de la imagen celeste

A partir de la “estrella de ocho puntas” es posible encontrar el sentido de las demás imágenes que conforman la escena pintada en el cuenco. Ésta es la única imagen acerca de la cual se sabe su procedencia. No fue de invención y uso exclusivo de la etnia pasto como comúnmente se cree. Los estudiosos de la cultura material de la región y la comunidad del presente no se han percatado de que la “estrella de ocho puntas” tuvo su

devenir mucho tiempo antes de que llegara al Pasto prehispánico y sus alfareros la insertaran a su repertorio iconográfico como imagen simbólica de su arte.

Entre los años 1.100 y 1460 d.C., en el noroccidente de la actual provincia de Arequipa, situada en el sur del Perú¹⁰, la “estrella de ocho puntas” ya había cobrado presencia material a través de las manos de los alfareros y tejedores de la cultura Chuquibamba¹¹. Su aparición en la cerámica y los textiles¹² de dicha zona fue privilegiada sobre cualquier otra imagen que haya sido heredada de la tradición Wari-Tiwanaku, de fuerte influencia y amplia difusión en la iconografía del sur del Perú, Bolivia, norte de Chile, y Argentina. La predilección por la “estrella” comienza a trascender la geografía y con el tiempo se disemina hacia el norte, en cerámica y textiles¹³ de la provincia de Ica, antiguo asentamiento de la cultura Ica- Chincha de la costa meridional peruana. A su vez, con mayor proporción aparece en las vertientes occidentales del Lago Titicaca, en alfarería y tejidos de la cultura Mayta-Chiribaya, cuya zona de ocupación abarcó las provincias surperuanas de Ilo, Moquegua y Tacna del extremo sur del Perú¹⁴.

En el siglo XV d.C., con el advenimiento de la hegemonía imperial, la “estrella de ocho puntas” es tomada por los incas, quizá por la conveniente integración étnica que presuponía su amplia diseminación en la zona meridional peruana. A partir de este momento, la figura celeste se inserta en los *tocapus* de los textiles pertenecientes a la nobleza incaica, en mantos, *uncus* y *chuspas* o bolsas, circulando como un signo de estirpe imperial. En los *cumbis* incas, la “estrella” adquiere un nuevo significado y función, antes designados por la gente Chuquibamba, Mayta-Chiribaya e Ica-

¹⁰ Véase Figura 14.

¹¹ Frame, Mary, *Textiles Chuquibamba*, Museo de Arte de Lima, Lima, 1994.

¹² Véase Figura 15.

¹³ Véase Figura 16.

¹⁴ Kauffmann, Federico, *Manual de Arqueología Peruana*, Lima, 1980; Lumbreras, Luis, *Arqueología de la América Andina*, Editorial Milla Batres, Lima, 1981.

Chincheña. Pero también, es la imagen constante de las *chuspas* textiles que llevan consigo los incas en sus peregrinaciones de culto a las *huacas*.

2.2.1. La circulación de la “estrella de ocho puntas” en el Tahuantinsuyu a través de las *chuspas* textiles

La “estrella de ocho puntas” presente en las *chuspas* textiles de los incas, siempre recorre ámbitos sagrados. Los manantiales o fuentes de agua, las rocas, los cerros y pasos montañosos, los campos y valles, las tumbas; las cañadas; las canteras; los asientos de piedra; los señalizadores de puestas de sol; los árboles, y los caminos¹⁵ constituyen las rutas sagradas que la figura celeste trasiega llevada por sus usuarios alrededor de la tierra incaica. Estos lugares son el cosmos de la naturaleza hecho cultura a los cuales el inca ofrenda objetos sagrados que trae guardados en su *chuspa*. Estos lugares son *huacas*, objetos o lugares de culto, donde convergen los adeptos de la religión cuzqueña y las imágenes donde los dioses se materializan.

Cada mes, de acuerdo al calendario ritual inca, se celebran fiestas consignadas a la adoración de las *huacas*. Pero cada vez que es ocasión de ayuno forzado, recogimiento y peregrinaciones multitudinarias de incas guiados por ministros oficiantes de ceremonia, gobernantes de naciones sujetas al imperio y descendientes nobles, se lleva a cabo el traslado de las *huacas* principales¹⁶ en el diámetro imaginario que compone el *Tahuantinsuyu*. Tal ceremonia tiene por nombre *Capacocha*, cuyo perímetro de circulación convierte la totalidad del imperio inca en territorio sacralizado. El astro solar define el trayecto de viaje de las procesiones¹⁷. En este tránsito ritual, la

¹⁵ Bauer, Brian, *El Espacio Sagrado de los INCAS. El Sistema de Ceques del Cuzco*, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cuzco, 2000.

¹⁶ Las *huacas* principales eran Incas descendientes directos de la dinastía Capac, ancestros de éstos embalsamados, centros de adoración por su ubicación en puntos axiales, como tumbas de entierro de sacrificios humanos, templos y formaciones naturales que tuvieran un vínculo mítico con los primeros incas del Cuzco. A este respecto véase, Bauer, Brian, *El Espacio sagrado... op., cit.*; De la Vega, Garcilaso, *Comentarios...op., cit.*; *Dioses y Hombres del Huarochirí ...op., cit.*; Duviols, Pierre, *La Destrucción de las Religiones Andinas*, UNAM, México, 1977.

¹⁷ Sobre la división espacial del *Tahuantinsuyu*, véase Zuidema, Tom, *El Sistema...op., cit.*

“estrella de ocho puntas”, tejida en la *chuspa* de sus múltiples usuarios, arriba a todos los centros de adoración de las *huacas* cuyo servicio es prueba de alianza política con el Inca¹⁸.

2.2.2. *El tránsito ritual de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta Pasto*

“Chimborazo, Chicchirazo, Carorazo, (son) guacas de los indios pastos”¹⁹, otorgadas por Huayna Cápac con nombres propios del Cuzco. Pero la etnohistoria de la región pasto está ausente de noticias acerca del culto dedicado a estas *huacas* y en general, acerca de la vida religiosa de su gente. Arqueológicamente, no existen centros adoratorios pasto que den prueba de esta información colonial. Sin embargo hasta hoy, la comunidad indígena pasto sigue estimando a un petroglifo, llamado “Piedra de Machines” como un lugar sagrado donde sus ancestros prehispánicos adoraron a sus dioses²⁰. Su importancia obedece, justamente, a la presencia protagónica de la “estrella de ocho puntas”, acompañada de figuraciones naturalistas de un humano, acerca del cual se ha dicho que representa a un cacique, y de mamíferos no identificados²¹. ¿Sería éste un espacio de culto o *huaca* que los pastos tuvieron para interceptar el recorrido de la *Capacocha* en el límite septentrional del *Tahuantinsuyu*? Lastimosamente, no hay

¹⁸ Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*

¹⁹ Esta cita proviene de un manuscrito de finales del siglo XVI que se conserva en el Real Archivo de Indias de Sevilla. Su autor fue un párroco muy influyente en el obispado de Cuzco y está considerado como uno de los extirpadores de idolatrías que más información aportó a la etnohistoria andina en cuanto a la localización geográfica de los centros de culto se refiere. Albornoz, Cristóbal de, *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas [1582]*, Journal de la Societé des Americanistes, Tomo LVI_I; París, 1947, p. 33.

²⁰ Pese al valor religioso que tiene la “Piedra de Machines” para la reconstrucción del pasado cultural pasto, hasta ahora no ha sido considerado como objeto de estudio arqueológico. Esto no sólo se debe a la progresiva destrucción del contexto en el que está situada, convertido en una mina de piedras. También obedece a la aceptación que tuvieron los últimos estudios arqueológicos de los años noventas del siglo pasado, en los cuales se hace caso omiso al valor ritual o religioso de los vestigios culturales. Sumado a esto, quedan todavía por excavar muchos contextos donde se han encontrado registros pétreos que manifiestan ser si no *huacas* sí marcadores de un espacio ritualizado. Hasta el momento tengo registro de cuatro petroglifos pasto que nunca han sido estudiados de manera exhaustiva, algunos de ellos por haber sido extraídos de su contexto original, otros, por encontrarse en zonas de cultivo. Acerca de éstos se ha dicho que pudieron haber servido para propiciar la fertilidad y la lluvia. Un panorama general sobre esto, véase en Granda, Osvaldo, *Arte Rupestre Quillacinga y Pasto*, Ediciones Sindamanoy, Pasto, 1983. La localización de estos registros pétreos me fue proporcionada por el Arq. Armando José Quijano Vodniza, quien actualmente investiga arqueoastrónomicamente la “Piedra de Machines”.

²¹ Granda, Osvaldo, *Arte Rupestre ... ibid.*

crónicas coloniales que refieran el uso ritual específicamente de este lugar, pero a través de las pocas que hacen referencia a Pasto, uno puede hacerse a la idea de que su posición geográfica jugó un papel fundamental. Pienso que propició la cercanía con el credo cuzqueño diseminado de manera estratégica en la zona septentrional del imperio hacia finales del siglo XIV, durante el gobierno del Inca Tupac Yupanqui²². Cristóbal de Albornoz es uno de los pocos cronistas que hacen alusión a la ingerencia que el gobierno inca tenía en las prácticas adoratorias instauradas en los límites fronterizos del *Tahuantinsuyu*:

...los ingas, señores que conquistaron dende la provincia del Cuzco hasta Chile y hasta Pasto...procurava(n) saber las guacas, adoratorios que adoravan y el orden que tenían en el ofrecerle y sacrificarle y de las posesiones y servicio que tenían²³.

Este control ejercido en el límite septentrional del imperio tuvo que ver, a su vez, con la consolidación de la conquista por el Inca Huayna Cápac del reino de Quito a finales del siglo XV, y su nombramiento como segunda capital del *Tahuantinsuyu*, luego de cruentos enfrentamientos entre los insurgentes norteños, reacios a su incorporación, y el ejército inca. Pero también, porque el vínculo que la gente pasto sostuvo con Quito, estuvo basado en relaciones más trascendentes que la cercanía geográfica, como comúnmente se cree. En efecto, un dato siempre omitido en las fuentes etnohistóricas es la pertenencia del señorío pasto al territorio quiteño desde el período Tardío (1.100-1460 d.C.) hasta mediados del siglo XVI²⁴. La permanencia y estrechez de este vínculo entre Pasto y Quito, pese a que de acuerdo a la historia oficial

²² Cieza, Pedro, *La Crónica...op., cit.*; Cobo, Bernabé, *Historia ...op., cit.*; De la Vega, Garcilaso, *Comentarios...op., cit.*; Landázuri, Cristóbal, *Los Curacazgos...op., cit.*

²³ Albornoz, Cristóbal de, *Instrucción...op., cit.*, p. 17.

²⁴ González, Federico, *Historia de la República del Ecuador*, Tomo I, Imprenta del Clero, 1890; Jijón y Caamaño, *op., cit.*, 1914-20; Borchard, Cristina y Moreno, Segundo, *Crónica Indiana del Ecuador Antiguo*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1997.

el primero no haya hecho parte constitutiva del *Tahuantinsuyu*, es puesto de manifiesto por el mismo cronista en un testimonio, clave para mi estudio, relativo al culto profesado a las *huacas* principales del imperio:

Hase de entender questas dichas guacas son las más principales del reino, a quien los ingas reedificavan, adoravan y promovían a riquezas y servicios. E las que más hay en cada provincia son muy muchas, y a cada cual dellas era aplicada a su efeto y las figuras destas o muchas dellas las que podían ser llevadas a las fiestas que se hazían en el Cuzco, se llevaban en andas, aunque fuesen de las provincias de Quito y Pasto, en especial las que dezían que hablaban²⁵.

Esta cita, además de confirmar la existencia de *huacas* en territorio pasto, cuya adoración los incas promovían, contiene dos datos adicionales de suma importancia. El primero es que las *huacas* de Pasto eran llevadas hasta el Cuzco en andas, y el segundo, que incluso existía una distinción entre *huacas* que hablaban y otras que no. Esta noticia de Albornoz instaura la posibilidad de interpretar la escena pictórica del cuenco de estudio por medio de las crónicas referidas al culto incaico.

El reporte del cronista acerca de las *huacas* de Pasto llevadas al Cuzco en andas, es capital para el análisis del cuenco. Primero, porque aporta información antes desconocida acerca del culto profesado por los pastos a las *huacas*, con lo cual la hipótesis relativa al nexo que he sugerido entre los pastos y los incas en torno a la vida religiosa, queda validada. Y segundo, porque únicamente las *huacas* de provincias aliadas al Inca y adeptas a la religión cuzqueña, podían acceder al derecho de ser transportadas en andas en dirección al Cuzco²⁶ cuando tenía lugar la celebración de la *Capacocha*. Además, la cualidad de poder “hablar” de las *huacas* las convertía en

²⁵ Albornoz, Cristóbal de, *Instrucción...op., cit.*, p. 35.

²⁶ Las andas eran un atributo de poder al cual sólo tenían derecho, además de los Incas, un grupo muy pequeño y selecto de curacas que servían al Inca en zonas periféricas al Cuzco y que guardaban algún parentesco con él. Un estudio sugerente relativo a las andas como atributo de poder en la sociedad inca es el de Martínez, José, *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*, Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1995.

oráculos poderosos a los que el Inca respetaba y promovía en su servicio²⁷. Esto comprueba de manera contundente que los pastos sí recibieron instrucción religiosa por parte de los incas en torno al culto cuzqueño como algunos cronistas²⁸ habían señalado y que tan poca credibilidad habían merecido entre los estudiosos de la etnohistoria septentrional andina²⁹.

Pero además, estos datos conducen mi indagación a la confirmación de que la escena pintada en el cuenco Tuza sí contiene la representación de un ritual inca. Todo parece indicar que se trata de una de las ceremonias más solemnes del año en el calendario ritual incaico: la *Capacocha*.

El tránsito ritual de la “estrella de ocho puntas” desde Cuzco hasta Pasto que aquí planteo ocurrió durante las procesiones que suponía la *Capacocha* desde el Cuzco hasta los confines del *Tahuantinsuyu*. La imagen celeste viajó con ocasión de este ritual utilizando como medio de desplazamiento las *chuspas* textiles que los incas portaban consigo, llevando las ofrendas que las *huacas* recibían. Hojas de coca, maíz maseado o molido, conchas *Spondylus* o *mullu*, plumas de aves de diversos colores, piedrecillas preciosas o *huaquillas*, *ocopas* o figurillas y pepitas de piedra, oro y plata, entre otros, eran los objetos sagrados que los incas solían ofrendar a las *huacas* y que llevaban guardados en las *chuspas*³⁰.

²⁷ Spalding, Karen, “Consultando a los ancestros”, en Curátola, Marco y Mariusz Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008, 273-292.

²⁸ De la Vega, Garcilazo, *Comentarios...op., cit.*; Vásquez de Espinosa, Antonio, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, (1628-29), en Zúñiga, Eduardo, “*Los incas ...op., cit.*”; Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*

²⁹ Bray, Tamara, *Los Efectos...op., cit.*; Espinoza, Waldemar, *Los Cayambes...op., cit.*; Romoly, Kathleen, “Las tribus de la antigua jurisdicción de Pasto en el siglo XVI”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXI. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1977-78; Larrain, *Demografía... op., cit.*; Yanguez, Juan, Carta dirigida a Luis Lumbleras en *Críticas y Perspectivas... op., cit.*; Landázuri, Cristóbal, *Los Curacazgos...op., cit.*; Zúñiga, Eduardo, “*Los incas...op., cit.*”; Zúñiga, Eduardo, *Nariño, ...op., cit.*

³⁰ Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*; Urteaga, Horacio y Carlos Romero, *Informaciones...op., cit.*; Molina, Cristóbal de, *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2008; Betanzos, Juan de, *Suma y narración de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, Crónicas de interés indígena, Madrid, 1968; Arriaga de, Pablo José, *La Extirpación ...op., cit.*; Albornoz,

La razón por la cual planteo que la chuspa textil fue el medio material a través del cual la “estrella de ocho puntas” viajó desde el Cuzco hasta Pasto es la abundancia de piezas de este tipo con “estrellas de ocho puntas” y el uso generalizado que tuvo entre los incas³¹, a diferencia de los *uncus* y mantos de *cumbi*, a los cuales sólo tenían acceso nobles, sacerdotes y gente notable. A partir de esta idea uno puede pensar que los pastos adoptaron las *chuspas* como accesorio en su indumentaria por influencia inca. Pero no. Hasta ahora no se conocen reportes de hallazgos de estas piezas textiles en la región pasto. Incluso, la producción textil pasto durante el siglo XV fue casi nula. Lo que ocurrió fue que la “estrella de ocho puntas” de las *chuspas* incas se trasladó a la cerámica, la cual, según mi opinión, devino en ajuar funerario y ceremonial por tener a la figura celeste entre sus imágenes. Esto último deriva del carácter sagrado del que ya era poseedora la “estrella” por estar tejida en las *chuspas* con que los incas ataviaban a sus momias y/o *huacas*³² y llevaban consigo como un indumento personal y esencial para cargar ofrendas que dedicaban a sus *huacas* en todos sus desplazamientos al interior del territorio sagrado del *Tahuantinsuyu*.

2.3. El ritual representado

Cristóbal de, *Instrucción...op., cit.*; Ondegardo, Polo de, *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas seguídas de las instrucciones de los Concilios de Lima*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Tomo 3, Imprenta San Martí, Lima, 1916.

³¹ En estudios contemporáneos, basados en fuentes coloniales y observaciones etnográficas, es frecuente encontrar la caracterización de la *chuspa* como un implemento de uso exclusivo del género masculino. No obstante, las representaciones de Incas y Coyas hechas por Guamán Poma de Ayala dan testimonio de que la *chuspa* fue también un accesorio personal femenino. La imagen de la primera Coya de la dinastía Cápac, “Capac Poma Gwallca”, de la novena Coya Mama Anavarque, y de la decima Coya, Mama Oollo, lo testifican. Tan común y convencional resulta el tipo representacional de la *chuspa* en la *Nueva Corónica* de Guamán Poma, que tampoco demuestran ser distintas las *chuspas* de las Coyas y los Incas a las de la gente en general. Imágenes al respecto véase en, Guamán Poma, Felipe, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, México, 1980.

³² La “Momia Juanita”, enterrada en el volcán Ampato de Arequipa, Perú, así como otras momias encontradas en los “Santuarios de Altura” del sur andino, tienen como ajuar infaltable una bolsa tejida. Información general a este respecto búsquese en internet a través del link Proyecto Santuarios de las Alturas, Arequipa, Perú. Fuentes coloniales que describen hallazgos de momias y difuntos enterrados con una *chuspa*, son, Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*; Molina, Cristóbal de, *Relación...op., cit.*; Urteaga, Horacio, *Informaciones...op., cit.*

En la imagen pintada del cuenco el desplazamiento que supone la *Capacocha* se representa de manera explícita por los individuos en acción de movimiento.

Pero además, el movimiento de los personajes se sugiere teniendo como referencia la posición espacial de éstos en los puntos cardinales del campo pictórico. Este hecho traduce pictóricamente la esencia misma de la *Capacocha*, la cual consistía en la procesión ritual siguiendo la dirección rectilínea de las líneas imaginarias denominadas *ceques*, que abarcaban los cuatro cuadrantes o *suyus* que conformaban el *Tahuantinsuyu*, es decir, la región del norte o *Chinchaysuyu*; la región del sur o *Collasuyu*; la región del oriente o *Antisuyu*, y la región del occidente o *Cuntisuyu*.³³

En el cuenco, el tránsito de los personajes no es en dirección rectilínea³⁴ como se piensa que se hacía la *Capacocha*, y tampoco puede suponerse que la superficie cóncava donde se pintó la escena haya decidido la proyección semicircular del trayecto de los individuos representados. Esto lo afirmo porque sobran imágenes Tuza de personajes cuya dirección de movimiento está dibujada en línea recta, pese a la superficie del cuenco. Algunos estudiosos del paisaje sagrado de los incas³⁵ han observado que no todos los centros de veneración a las *huacas* estaban dispuestos en forma lineal, aunque muchos cronistas son enfáticos en este punto³⁶. Y esto podría justificar que el trayecto de los personajes en la imagen no esté dibujado en línea recta.

Es factible proponer que el desplazamiento que sugiere la postura de los personajes es la representación sintética de la peregrinación ritual de la *Capacocha*, toda vez que se reflexione en torno a las otras imágenes.

2.1.4. La ofrenda

³³ Zuidema, Tom, *El sistema de ceques...op., cit.*

³⁴ Duviols, Pierre, "*La Capacocha...op., cit.*

³⁵ Bauer, Eric, *El Espacio...op., cit.*, Rostworowsky, María, "*Peregrinaciones...op., cit.*

³⁶ Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*; Molina, Cristóbal de, *Relación...op., cit.*; Murúa, Martín de, *Historia General del Perú. Origen y Descendencia de los Incas*, Colección Joyas Bibliográficas I, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, MCMLXII.

El venado que es sujetado mediante la mano izquierda de uno de los individuos, por un lado, y un instrumento puntiagudo, por otro, es otra prueba de la inmolación inherente a la ceremonia de la *Capacocha*. Pues, como lo ha sugerido Pierre Duviols³⁷, no sólo niños y niñas eran objeto de ofrenda a las *huacas*. El autor establece a partir de las fuentes coloniales nueve tipos de acepciones de la *Capacocha*, cuatro de los cuales permiten inferir que hubo sacrificios diferenciados, entre los cuales estaba el de animales. Las acepciones de la *Capacocha* que pueden homologarse por su descripción a la acción desempeñada por los individuos, son:

1) un sacrificio con ofrendas minerales, vegetales, animales y humanas que se realizaban en honor del Inca en el Cusco; 2) el sacrificio equivalente realizado en las huacas de provincias en sintonía con el sacrificio del Cusco; 3) el traslado colectivo al Cusco de las ofrendas enviadas a la capital por todas las células sociales de las provincias; 4) el traslado colectivo de Cusco a las cuatro centros religiosos de las provincias, y hasta los confines del Tawantinsuyo, de las ofrendas por sacrificar...³⁸

La mayoría de fuentes que refieren el sacrificio de animales menciona a los auquénidos. Aunque éstos no fueron objeto de representación por parte del artista pasto, como sí lo fueron en el arte Inca Imperial, los venados fungieron un papel importante en la iconografía Tuza. Es de mi parecer que, ante la falta de auquénidos en la región, los pastos reemplazaron dicha especie por los cervidos para la práctica del sacrificio en contextos rituales, y que, así como las llamas constituyeron para los incas el rebaño del Sol o *Intip llaman*³⁹, los venados fueron para los pastos los animales de mayor estima

³⁷ Duviols, Pierre, “*La Capacocha...op., cit.*”, 1976.

³⁸ Según el autor, las distintas acepciones de la *Capacocha* presentes en las fuentes coloniales, y que no han sido citadas, son: “5) el regreso de la comitiva sacrificadora al Cusco; 6) las cuentas y estadísticas referentes a las ofrendas que debían repartirse a cada una de las huacas del “reino” sin excepción; 7) el balance económico, en el Cusco, de los intercambios de ofrendas entre el Inca y los curacas y sacerdotes de las provincias, así como la ceremonia de redistribución de premios, presidida por el Inca; 8) el vestido de cumbi con que vestían a todos los ídolos; 9) la reunión general, en el Cusco, de todos los ídolos de los santuarios del imperio”. Duviols, Pierre, “*La Capacocha...ibid.*”, 1976, p. 12.

³⁹ El sacrificio de auquénidos entre los incas tuvieron lugar en diferentes ceremonias a lo largo del año. Sobre el particular véase en Arriaga de, Pablo José, *La Extirpación ...op., cit.*; Cobo, Betanzos, Juan de, *Suma y narración de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, Crónicas de interés indígena, Madrid, 1968; Bernabé, *Historia...op., cit.*; *Dioses y Hombres...op., cit.*; Molina, Cristóbal de, *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2008; Murúa, Martín, *Historia...op., cit.*; Ondegardo, Polo de, *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas seguidas de las instrucciones de los Concilios de Lima*, Colección de libros y documentos referentes a la

para estos menesteres⁴⁰. Pero además de esto, el mismo autor menciona posteriormente algo que trae a escena la temporalidad del ritual de sacrificio de los animales, señalando que,

...sin tener derecho a desviarse para cazar o por otro motivo, sin poder parar durante el día “aunque lloviese o nevase” (Murúa)... Tenían obligación de detenerse en cuanto caía la noche, en cualquier sitio que estuviesen, y allí mismo sacrificaban auquénidos traídos del Cusco...⁴¹

Lo anterior es relevante para encontrar en la escena pintada una correlación lógica entre las imágenes que he descrito hasta aquí y la “estrella de ocho puntas”. Existe un ejemplo pictórico del conjunto Tuza⁴² que acude al mismo código visual que aquí estoy estudiando. Su temática de representación puede no corresponder al ritual inca al que hago alusión pero la presencia de la “estrella de ocho puntas” en él evidencia la temporalidad y el concepto general que el artista pasto parece expresar. Se trata de una escena que ocurre durante la noche y cuyas imágenes de venados enfilados, huyendo de un depredador podrían estar mostrando una metáfora de la inmolación de los cervidos a manos de sus victimarios. Esto, sumado a lo anterior, conformaría la escenificación pictórica de dos oficiadores o sacrificadores en el acto nocturno de inmolación del venado para ofrendarlo a las *huacas* pasto en el ritual de la *Capacocha*.

Sin embargo, en los textos referentes a la idolatría inca he encontrado que además de la *Capacocha* otra ceremonia nocturna se celebraba con un propósito muy distinto al que he descrito hasta aquí.

“Hayamos vitoria y piérdanse las fuerzas de las guacas de nuestros contrarios” era el rezo que los oficiadores o sacerdotes argüían para llevar a cabo un ritual en

Historia del Perú, Tomo 3, Imprenta San Martí, Lima, 1916; Urteaga, Horacio y Carlos Romero, *Informaciones...op., cit.*

⁴⁰ Esto es observable en una imagen pintada del conjunto Piartal (Figura 17), muy sugerente por lo que pareciera ser la representación de un ritual, y en muchos otros cuencos del conjunto Tuza que contienen la “estrella de ocho puntas” y rebaños de venados.

⁴¹ Duviols, Pierre, “*La Capacocha...op, cit.*”, p. 18.

⁴² Véase Figura 8.

procura de la pérdida de los poderes de las *huacas* pertenecientes a los enemigos del Inca. Acerca de esto, Cobo comenta además que,

Tras esto sacaban ciertos carneros negros que tenían en prisión y sin comer algunos días antes, y los mataban diciendo que así como estaban desmayados los corazones de aquellos animales, así desmayasen sus enemigos... También hacían este mismo sacrificio para que el Inca no fuese ofendido con ponzoña, y cuando lo habían de hacer, no comían desde la mañana hasta la noche al salir la estrella o lucero, y entonces se hartaban; y tuvieron éste por sacrificio más importante y eficaz para contra las fuerzas de los dioses de sus enemigos⁴³

Sería especulativo inferir que la escena representa una ceremonia de los pastos para defender al Inca de cualquier daño que pudiese causarle algún enemigo, porque hasta el momento no tengo referencias coloniales que puedan testificar tal pleitesía. Pero omitiendo este dato y mereciendo atención al contenido general de la cita, la representación del ritual en el cuenco Tuza podría tener por cometido el conjuro celebrado en contra de la imposición del poder de las *huacas* incas en la vida religiosa de la gente pasto. Pues, de acuerdo con el corpus documental de la región, los pastos permanecieron persistentes en su rechazo a ser sometidos e influidos por la hegemonía incaica hasta la llegada de los españoles. Detalles visuales que podrían confirmar el contenido de la cita son: la delgadez del cuerpo del venado⁴⁴ por no haber comido durante varios días, pero asimismo, la presencia de la “estrella de ocho puntas”. Su presencia en el cuenco describe y ubica temporalmente el momento en el ritual que alude la cita se llevaba a cabo, es decir, “al salir la estrella o lucero”⁴⁵.

No obstante, ¿por qué habrían de representarse a individuos que ofician una ceremonia en contra del poder de las *huacas* del Inca con insignias que revelan la empatía con el arte Inca Imperial, como son los motivos cruceiformes que ornamentan

⁴³ Cobo, Bernabé, *Historia... op., cit.*, p. 202.

⁴⁴ En la cita se menciona a los carneros pero estos animales eran en realidad auquénidos. Para el caso pasto los carneros serían los venados como en el texto he explicado.

⁴⁵ Cobo no suministra el nombre de la estrella a la que alude en su texto.

las estolas de los personajes pintados? ¿qué elementos de interpretación aportan dichas insignias?

2.3.2. *Los oficianes*

En la descripción formal había sugerido que los personajes presentaban algunas características visuales que diferían sutilmente del tipo representacional humano propios del conjunto Tuza, tales como la ornamentación visible en la estola, y los ojos. Pues bien, la ornamentación de la estola que los personajes portan en sus cabezas corresponde a uno de los elementos visuales típicos del estilo Inca Imperial que repercutieron en la cerámica pintada del Ecuador⁴⁶ del siglo XV. Esto confirma de manera contundente que la ornamentación de la estola que el artista pasto empleó para ataviar a los personajes del cuenco es uno de los elementos estilísticos incas que también se acogió en los motivos pintados de la cerámica pasto, corroborando de este modo, un influjo estilístico inca en el repertorio Tuza.

La identidad o rol desempeñado por los individuos en el cuenco es determinante. Algunas de las fuentes sobre la *Capacocha* dan luces al respecto. Mencionan por ejemplo, que los niños y niñas que irían a ser sacrificados (as) provenían de los cuatro *suyus* del imperio “acompañados de sus *curacas*, sacerdotes, parientes y huacas principales”⁴⁷. Estos personajes constituían el grupo que encabezaba el viaje ritual. Pero detrás de éstos venía un conjunto de personas al cual creo que pertenecieron los personajes que están pintados en la imagen del cuenco:

Los *cache*, los niños, los sacerdotes de las huacas destinatarias y los inspectores delegados por el Inca, salían primero... El Inca, con los dignatarios y los *auquénidos* por sacrificar, venían atrás por el “camino real”⁴⁸.

⁴⁶ Meyers, Albert, *Los Incas en el Ecuador. Análisis de los restos materiales I*. Ediciones Abya-Yala, Otavalo, 1998. Véase en Figura 18, imagen cruceiforme situada en el extremo superior derecho del cuadro.

⁴⁷ Rostworowsky, María, “*Peregrinaciones...op., cit.*”, p. 191.

⁴⁸ Duviols, Pierre, “*La Capacocha...op., cit.*”, p. 18.

Esto puede indicar que los individuos que llevan al venado por sacrificar hayan sido representaciones de dignatarios pasto fieles al Inca, pues su caracterización visual, excepto por la estola en cuestión, corresponde a la de personajes pasto de alto rango. Pero es preciso confrontar esta afirmación con la información etnohistórica.

Con anterioridad había expresado que las conquistas militares incas se hicieron de un método bastante eficaz para alcanzar su objetivo de expansión territorial. Durante las campañas de conquista en el norte andino a cargo de Huayna Cápac en las postrimerías del siglo XV, el establecimiento de *mitimaes* en el *Chinchaysuyu* fue decisivo para lograr la aceptación y sujeción de las provincias del reino de Quito, luego de haberlo declarado segunda capital del imperio. Bernabé Cobo suministra un cúmulo de información de gran valor respecto al traslado de *mitimaes* desde el extremo meridional al septentrional del *Tahuantinsuyu*. Es él quien habla de la mudanza de gente proveniente de las provincias sureñas del Collao hacia la región del *Chinchaysuyu*, cuyo centro principal era territorio quiteño⁴⁹. Pero además asevera que Huayna Cápac sale:

...a la provincia de los *Lupacas*, y en la ciudad de Chucuito mandó hacer alarde y reseña general de la gente que traía en su ejército, publicó la guerra y jornada que quería hacer a las provincias de Quito, y hizo para ella leva de gente en todo el Collao, prometiendo grandes premios a los que fuesen a ella... hizo juntar todos los grandes señores, y les dijo cómo quería ir en persona a acabar de conquistar las tierras que quedaban del mundo, que era delante de Quito hasta la costa de la mar del Norte... Juntó desta suerte gran copia de gente lucida y principal; nombró capitanes a algunos de sus hermanos, y estando ya todas las cosas a punto para la partida, mandó que marchase el camino de *Chinchaysuyo*⁵⁰.

Esta campaña estuvo precedida de una asamblea que definía el lugar donde se emprendería la labor y la encomienda a ciertos capitanes que la liderarían. Cobo narra con detalle este suceso:

Antes de comenzar a conquistar nuevas tierras, consultó con sus capitanes la parte por donde comenzarían, sobre que hubo diferentes pareceres; pero la última resolución fue que se emprendiese la conquista de Pasto y demás provincias que desde allí corren para el Nuevo Reino de Granada. Ofreciéronse luego para esta empresa muchos capitanes valerosos, con deseo de alcanzar honra...y así, encomendó esta jornada a cuatro de los de más valor, que fueron, *Mollo-Covana*, *lupaca* de nación, natural del pueblo Hilavi; *Mollo-*

⁴⁹ Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*, p. 110.

⁵⁰ Cobo, Bernabé, *ibid.*, p. 90.

Pucara, natural de Hatuncolla y otros dos de la provincia de *Condesuyo* que se decían *Apu-Cavac-Cavana* y *Apu-Cumti-Mullu*; y demás de los soldados de varias naciones que iban en ésta, dió dos mil caballeros orejones del Cuzco, y por capitanes dellos a *Auqui-Tuma*, hermano suyo, y a *Coya-Tupa*, valeroso capitán del linaje de *Viracocha-Inca*⁵¹.

La congregación de soldados y capitanes de la región Lupaca, del Collao, de la provincia de *Condesuyu* y de orejones del Cuzco en la zona Pasto es aliciente para preguntarse si los personajes que están pintados en el cuenco Tuza son más bien, individuos sureños sujetos al imperio que envió Huayna Cápac al rebelde territorio pasto. De este modo, el ritual representado sería el conjuro oficiado por indígenas meridionales que querían proteger al Inca del mal causado por sus enemigos pastos. Esto sustentaría la estola con ornamentación Inca Imperial que los personajes llevan en sus cabezas. Y a su vez, la presencia de la “estrella de ocho puntas” podría fungir como imagen protectora o testigo del ritual, pues, como antes había expresado, antes de ser adoptada por los incas perteneció a la iconografía del área circúmlacustre del Titicaca que abarcaba las regiones de donde provenían los soldados remitidos por el Inca, es decir, de la zona lupaca, colla y una parte del Condesuyu.

Lo anterior funda la probabilidad de que hayan sido *mitimaes* meridionales fieles al Inca los que están pintados en la escena. No sólo porque ninguna de las típicas representaciones de indígenas pasto posee la estola que menciono. Sino porque además, llevar este tipo de insignias era un mandato inca que lograba la diferenciación étnica entre *mitimaes* y gente local en un determinado poblado, de tal suerte que:

A los que así mudaba el Inca, los sacaba de la obediencia de sus caciques antiguos, mandándoles estuviesen sujetos a los de las tierras donde los plantaba... y que quedasen por moradores perpetuos de los pueblos donde los ponía, guardando los usos y modos de vivir de los naturales dellos, salvo que quedaban con el traje, divisas y señales delos de su nación y provincia; lo cual han conservado hasta el tiempo presente, en que por las cosas dichas conocemos en cada pueblo los que son naturales dél o *mitimaes*⁵².

⁵¹ Cobo, Bernabé, *ibid.*, p. 90.

⁵² Cobo, Bernabé, *ibid.*, p. 109.

Sin embargo, el mismo cronista señala la prohibición instaurada por el gobierno inca de intercambiar las “señales y divisas” que tenía cada etnia como signo identitario⁵³. De este modo, ni los mitimaes sureños podrían haber concedido el uso de dicha estola a los indios pasto, ni éstos últimos acceder a portar un distintivo étnico de los *mitimaes*. Lo que nuevamente impide llevar más lejos la identificación de los individuos del cuenco como *mitimaes* meridionales. Porque, si bien la estola inca es el único accesorio que la elite pasto no solía portar en su indumentaria, casi todas las representaciones humanas hechas por el artista pasto son idénticas a las que vemos en el cuenco en su configuración corporal y caracterización estilística en general.⁵⁴

Volviendo a la cuestión y asumiendo entonces que son dignatarios pasto los que están representados, por qué los vemos entonces ataviados con insignias del estilo incaico? Este detalle sutil en el atuendo usado por los oficiadores del ritual representado es para mí, una evidencia de la penetración de ciertas leyes y costumbres cuzqueñas⁵⁵ en el señorío pasto. Aunado a esto, la conquista cultural inca en los Andes traía consigo la imposición de la religión y adiestramiento en los rituales que para las *huacas* se promovía en las regiones que se quería incorporar.

En efecto, el título de la religión fue uno de los más principales con que guerreaban otras gentes, y conforme a esto, a todos los que metían debajo su dominio, no solamente pretendían tenerlos en sujeción y por súbditos, sino también los compelián a admitir sus ídolos y tener enteramente sus opiniones y desprenderse de sus ritos y ceremonias, y a guardar en todo la misma orden en las huacas y adoratorios que se tenía en el Cuzco. Demás desto, quitaban a los vencidos las huacas principales de sus provincias y las traían al Cuzco⁵⁶.

Esta cita apoya de manera contundente mi postura, pues alude a la función capital que cumplió la diseminación del credo incaico en busca del apaciguamiento de las huestes enemigas del Inca y su consecuente conversión. La práctica de rituales incas que

⁵³ Cobo, Bernabé, *ibid.*, p. 113.

⁵⁴ Véase Figura 4 y 5.

⁵⁵ De la Vega, Garcilaso, *Comentarios ...op., cit.*; Vásquez, Antonio, *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales* (1628-29), en Zúñiga, Eduardo, “*Los incas...op, cit.*”

⁵⁶ Cobo, Bernabé, *ibid.*, p. 109.

servieran como dispositivo de la integración regional a cambio de dádivas y títulos de nobleza otorgados a los caciques que accedieran a la incorporación de su señorío al *Tahuantinsuyu*⁵⁷, constituyó una fórmula político religiosa infalible para la ampliación imperial. Rituales como la *Capacocha* que implicaban movimientos multitudinarios alrededor de los cuatro *suyus* hasta llegar a los confines del territorio inca, cobraron un sentido trascendental en el propósito de expansión. María Rostworowsky plantea la probabilidad de que el efecto político de la *Capacocha* tuviera por causa el afianzamiento del dominio inca, “marcando y delimitando de este modo las tierras anexadas al Estado...”⁵⁸. Pero también, según Duviols,

El recorrido rectilíneo, al negar, al suprimir los desvíos topográficos, es decir naturales, pretendería borrar los particularismos, los accidentes sociales regionales, es decir, culturales, fundiéndolos en el crisol de la unidad política del imperio. El trayecto de la sangre sagrada del Corazón (Cusco) por el sistema circulatorio de arterias, venas, capilares entrecruzados -con ida y vuelta- ...irrigaba y tenía de un mismo color todo el cuerpo del territorio nacional, confirmando y manteniendo en salud el tejido social y político de las relaciones de poder entre la etnias y sus curacas, entre éstos y el Inca, y también entre el Inca y los dioses...Así, por la movilización de las masas y su interdifusión territorial la *capacocha* constituía un extraordinario sistema de control social, cultural y también económico, a nivel del Estado⁵⁹.

La etnohistoria regional y las crónicas de conquista consideran en su mayoría que los pastos no fueron sujetos al poder imperial y, por lo tanto, vestigios culturales del ánimo decidido de conquista del territorio pasto a cargo de Huayna Cápac a finales del siglo XV, son inconcebibles. Sin embargo, Cobo señala que,

...cuando vinieron nuestros españoles...habían reducido ya toda la provincia de Pasto...y extendido su señorío algunas leguas delante. Porque puesto caso que por algún tiempo fueron los términos y mojones deste imperio el río Maule por la parte del sur y por la del norte del río Angasmayo, que corre por entre Pasto y Quito, el valeroso *Guayna-Cápac* amplió por esta parte del norte su señorío más de cincuenta leguas⁶⁰.

Los pastos, cuando llegaron los españoles, ya enterraban a sus muertos con cerámica que ostentaba la “estrella de ocho puntas”, imagen distintiva de los *cumbis* de

⁵⁷ Murra, John, *La organización...op., cit.*

⁵⁸ Rostworowsky, María, “*Peregrinaciones...op., cit.*”, p. 193.

⁵⁹ Duviols, Pierre, “*La Capacocha...op., cit.*”, p. 29.

⁶⁰ Cobo, Bernabé, *Historia...op., cit.*, p. 107.

incas nobles y las *chuspas* de gente fiel al poder incaico. Y en el interior de esta cerámica, los pastos extendían su fervor a esta “estrella” cargada de la sacralidad y el misticismo con que se ofrendaba a las *huacas*, y sus mandatarios oficiaban la ceremonia de inmolación de animales como ritual propiciatorio de la benevolencia de los dioses, a la usanza cuzqueña. Para que ocurriera esto, la “estrella de ocho puntas” tuvo que viajar desde el Cuzco hasta Pasto a través de las *chuspas* incas que los peregrinos que trasegaban el Tahuantinsuyu con ocasión de la *Capacocha* llevaron consigo hasta los límites del *Chinchaysuyu*, hasta las *huacas* de los pastos. Entonces, el ritual más sublime del credo incaico se convierte en pintura plasmada en cuencos mortuorios, y en esta recreación artística del viaje espiritual que supone la *Capacocha*, el artista pinta en la mirada de los oficiadores de la ceremonia el reflejo del núcleo la “estrella de ocho puntas” en su centro, como una ruta de viaje a través del *Tahuantinsuyu*. Y, a su vez, la metáfora del desplazamiento geográfico de los cuatro rumbos o *suyus* que caracterizaba las procesiones de la *Capacocha*, en las posiciones que ocupan cada una de las imágenes pintadas en el espacio pictórico del cuenco, sacralizándolo de esta forma como objeto ceremonial.

La “estrella de ocho puntas” arriba a la región pasto en el viaje ritual de la *Capacocha*, y se inserta en los cuencos con que los pastos viajaban a la otra vida. Así, la “estrella” constituye el testimonio para los dioses y las *huacas* andinas de la soberanía eterna y extensa que logró Manco Cápac como iniciador de la dinastía, desde que enterró la vara de oro que sacó de su *chuspa*, en el Cuzco.

Pero también, la “estrella de ocho puntas” al llegar a la zona pasto y adoptarse en la cerámica Tuza se convierte en el punto de convergencia entre dos mundos, el inca y el pasto, aparentemente, según las fuentes, irreconciliables. En esta confluencia las fronteras del *Tahuantinsuyu* desaparecieron y el credo incaico difundido a través de la

Capacocha, franquea los límites imaginarios que separan los territorios y los funde “en el crisol de la unidad política del imperio”. La devoción mostrada por el artista pasto hacia la figura celeste pudiera ser un somero testimonio de la penetración de las formas estilísticas imperiales, pero la presencia de la misma en una escena ritual constituye la confirmación de la repercusión de las creencias incaicas en torno a la ofrenda que se le debiera a las *huacas* en el ritual que unía los *suyus* en uno sólo, el de la *Capacocha*.

Conclusiones

La “estrella de ocho puntas” tiene dos historias inconclusas en el arte del Antiguo Perú y el arte de Pasto prehispánico. Éstas tienen lugar, cada una por separado, en los motivos utilizados en los textiles incas y las imágenes de la cerámica ceremonial pasto. La confluencia que aquí se hace visible es prueba del carácter imaginario y permeable que tienen las fronteras delimitadas por el hombre para separar los territorios. Puesto que, según la etnohistoria andina, el límite territorial del imperio inca o *Tahuantinsuyu* está fijado por la actual frontera entre Colombia y Ecuador llamada Rumichaca y por lo tanto, el límite del influjo cultural inca es el mismo. Por otro lado, para la arqueología del septentrión andino no hay vestigios materiales de la penetración inca en el suroccidente de Colombia aunque sí los haya en el norte del Ecuador, zona que antiguamente también fue territorio pasto. Con este estudio me fue posible concluir que a través de la “estrella de ocho puntas” convergen esas dos historias inconclusas y se descubre el ciclo final que cumple durante la época prehispánica, en el último territorio que los incas quisieron conquistar. Pero además, que la influencia inca trascendió las fronteras de su imperio, emplazadas en el extremo norte del Ecuador, y se manifestó en el arte cerámico pasto correspondiente a la época de expansión. Esto se hizo evidente en la aparición de un nuevo conjunto cerámico denominado Tuza cuyo icono distintivo comienza a ser la “estrella de ocho puntas”, misma que a la vez, constituía uno de los motivos más característicos del estilo Inca imperial empleados en los *uncus* y las *chuspas* textiles. Queda visible, por lo tanto, el conocimiento fragmentado que se ha construido entre los estudiosos del arte, la arqueología y la etnohistoria de las regiones central y septentrional andina en torno a la “estrella de ocho puntas”.

En primera instancia, la aparición de la “estrella de ocho puntas” en el repertorio iconográfico de los cuencos Tuza habla del contacto innegable que el artista pasto tuvo

con el arte textil Inca Imperial del siglo XV y confirma la hipótesis propuesta concerniente a las relaciones establecidas entre los pastos y los incas, más allá de la interacción militar en un contexto belicoso de conquista, como plantean los estudios etnohistóricos y arqueológicos de la región. Mi estudio busca llamar la atención sobre la riqueza iconográfica de las imágenes pintadas en los cuencos Tuza; el carácter especial que instaura la “estrella de ocho puntas” en cuanto hace su aparición en este tipo de cerámica, y la apertura de campo de visión que puede lograr si se reflexiona en torno a ella, al por qué de su presencia en cuencos ceremoniales, la devoción de la que fue objeto y el fuerte contenido ritual que llega a tener para los pastos prehispánicos y actuales. Reflexionar esto es de carácter trascendental pues pone en fuerte contradicción el corpus documental que refiere el rechazo a ultranza que la gente pasto mostró frente al sometimiento a la hegemonía inca y el desdén mostrado hacia los pastos por los incas ante su incorporación política al *Tahuantinsuyu*.

Mi formulación en torno al influjo cultural inca en la región pasto se basaba en principio en la presencia abundante de la “estrella de ocho puntas” en textiles incas de la época. Esto decidió el acopio de datos alrededor de éstas, como medios alternativos para rastrear el desplazamiento de la figura celeste desde la tierra inca hasta la zona pasto, y así, explicar su presencia dentro una escena cuya representación era, aparentemente, la cacería de un venado.

En el acopio de datos acerca de las *chuspas* textiles pude darme cuenta del uso frecuente que los incas concedían a este implemento para portar consigo objetos sagrados que se ofrecían a las *huacas* en los rituales de adoración. Una de las ceremonias donde tenía lugar la ofrenda de objetos que se guardaban en las *chuspas*, y el sacrificio de animales era la *Capacocha*. Pero además, en el marco de su realización, se tenía por cometido el traslado de las ofrendas o animales inmolados desde los

confines del *Tahuantinsuyu*, es decir, provincias limítrofes anexadas al imperio, hacia el Cuzco. La descripción del ritual en las crónicas coloniales coincidía con el contenido que yo infería acerca de la escena pictórica de estudio, según la cual, ésta era la representación del ritual inca de la *Capacocha* llevada a cabo por gente pasto de prestigio. El reporte de Cristóbal de Albornoz en el cual se hacía alusión a tres *huacas* de los pastos, llamadas Chimborazo, Chicchirazo y Carorazo, y el dato acerca de la existencia de *huacas* que hablaban pertenecientes a los pastos, a las que el Inca Huayna Cápac promovía en su servicio, sirvieron de sustento para fundamentar mi hipótesis referente a la penetración del credo incaico en la vida espiritual del hombre pasto del siglo XV.

A través de la comprobación de dichas hipótesis es congruente la manera en que propongo que sucedió el desplazamiento de la “estrella de ocho puntas” desde el Cuzco hasta la región pasto en el siglo XV. Tejida en las *chuspas* textiles donde los incas guardaban sus ofrendas para las *huacas*, la “estrella de ocho puntas” trasegó el territorio sacralizado del *Tahuantinsuyu*. Pero la celebración de la *Capacocha* a lo largo y ancho del imperio, con objeto de afianzar el poder inca en sus dominios y extender sus territorios a través de la conversión religiosa, fue la oportunidad para que la práctica ritual de la *Capacocha* se insertara entre los pastos y la “estrella de ocho puntas” adquiriera en la cerámica el valor sagrado que tenía estando en las *chuspas* de los incas que llegaron a la zona.

La razón por la cual ocurre el cambio de soporte material de la imagen celeste, es decir, de los textiles incas a la cerámica pasto, no constituyó materia de investigación. Pero resulta de mayor interés intentar resolver esta cuestión si se piensa por qué los pastos eligieron entre tantos otros motivos incas que tejían en sus textiles a

la “estrella de ocho puntas”, como imagen que resignificada en el nuevo contexto, era la prueba simbólica de su adhesión al poder soberano de los Incas.

La imagen escogida es para mí un testimonio material de la práctica del ritual incaico en la región pasto. Pese a que es una sola imagen, su carácter documental es invaluable si se piensa en la cualidad *sui generis* de las imágenes pintadas en los cuencos Tuza. Por supuesto que existe la probabilidad de que su imagen refiera un ritual local con la inserción de la “estrella de ocho puntas” como único elemento foráneo, eso sí, de indudable influencia incaica. No obstante, si se percibe la innovación que el artista pasto propone, tanto en la configuración compositiva como en el contenido de las imágenes con las que escenifica la representación pictórica, como una metáfora artística de la transformación que estaba teniendo lugar en la vida ritual de la gente pasto, mi hipótesis tiene cabida. Al menos, la opción de interpretación que aquí propongo advierte sobre las limitadas reconstrucciones hechas por los estudiosos del pasado prehispánico pasto con respecto a la autonomía religiosa y artística de los pastos, cuando la máxima expansión del imperio inca y su credo religioso se estaba llevando a cabo en el área septentrional andina.

Finalmente, la discusión abierta de los enfoques disciplinarios y metodológicos con que se aborda el estudio del pasado pasto sirve para enriquecer las historias que se han contado acerca de su gente y su arte. Valga este trabajo para iniciar la indagación en torno a la vida religiosa y ritual de los pastos, dimensiones tan poco exploradas en un siglo de conocimiento arqueológico y etnohistórico, y tan reveladoras en cuanto a la persistencia de la cultura y el credo andino durante la conquista y evangelización españolas.

Anexo de figuras




1.

Cuenco Tuza. Fotografía de *Arte de la Tierra, Nariño*. Fondo de Promoción de la Cultura. Banco Popular, Bogotá, 1992



2.

 Zona de ocupación pasto



3.

Petroglifo "Piedra de Machines", Municipio de Cumbal, Colombia



4.

Cuenca Tuza. Museo Zambrano, Pasto, Colombia



5.

Cuencos Tuza. Banco central del Ecuador, Quito-Ecuador



Cuencos Tuza. Museo Casa del Marqués San Jorge, Bogotá, Colombia



6.

Museo Casa del Marqués San Jorge, Bogotá, Colombia



7.



Cuencos Tuza. Banco Central del Ecuador, Quito-Ecuador



8.

Cuenco Tuza. Museo Zambrano, Pasto-Colombia

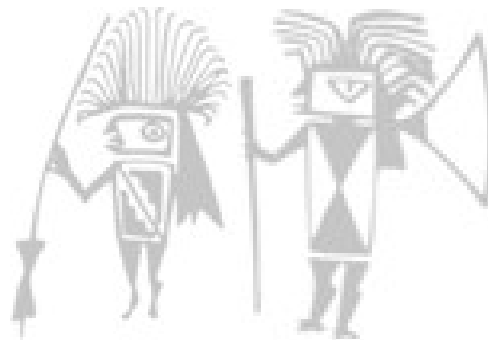


9.

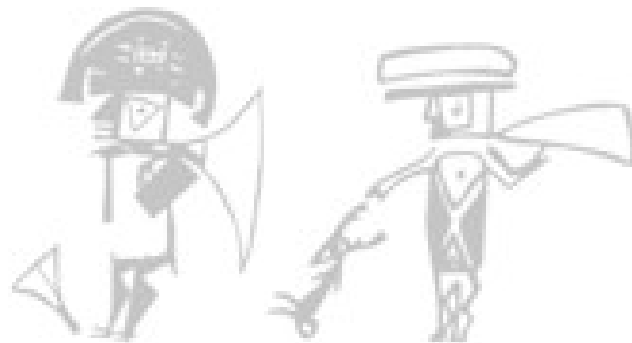


10.

Uncu Inca



11.





12.



13.

Cuenca Tuza. Museo Casa del Marqués San Jorge, Bogotá-Colombia



14.



15.

Cuenco Chuquibamba



Aribaloide Inca-Chuquibamba

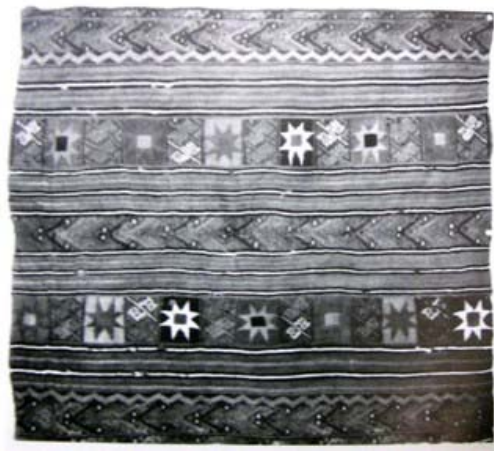


Taparrabo Chuquibamba



Chuspa Chuquibamba

16.

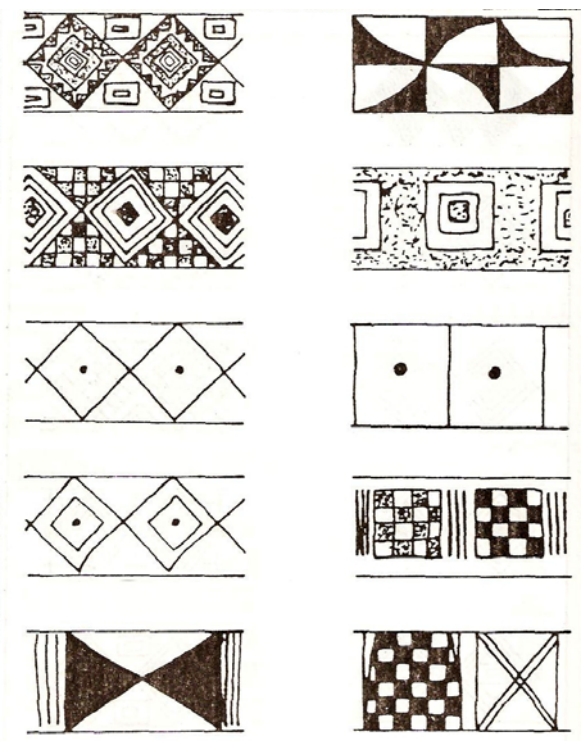


Manto Ica-Inca

17.



Cuenco Piartal. Museo Guayasamín, Quito-Ecuador



18.

Elementos estilísticos de influencia Inca Imperial en cerámica del Ecuador. Tomado de Meyers, Albert, *Los Incas en el Ecuador. Análisis de los restos materiales I*. Ediciones Abya-Yala, Otavalo, 1998

Bibliografía

Albornoz, Cristóbal de, *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas*, Journal de la Societé des Americanistes, Tomo LVI_I; París, 1947.

Arriaga de, Pablo José, *La Extirpación de la idolatría en el Perú*, Imprenta y Librería Sanmartí y Ca., Lima, MCMXX.

Bauer, Brian, *El Espacio Sagrado de los INCAS. El Sistema de Ceques del Cuzco*, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cusco, 2000

Betanzos, Juan de, *Suma y narración de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, Crónicas de interés indígena, Madrid, 1968.

Borchard, Cristina y Moreno, Segundo, *Crónica Indiana del Ecuador Antiguo*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1997.

Bray, Tamara, *Los Efectos del Imperialismo Incaico en la Frontera norte, Una investigación arqueológica en la sierra septentrional del Ecuador*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2003.

Cárdenas, Felipe, “Complejos cerámicos como marcadores territoriales: El caso crítico de Piartal-Tuza en la arqueología de Nariño”, en *Perspectivas regionales en la arqueología del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 1995.

Cieza, Pedro, *La Crónica del Perú*, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica XXIV, Bogotá, 1971.

Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1964.

De la Vega, Garcilaso, *Comentarios Reales de los Incas*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Dioses y Hombres del Huarochirí, Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (1598?), Traducción y prólogo de José María Arquedas y apéndice de Pierre Duviols, Siglo XXI, 2ª. Edición, México, 1975.

Duviols, Pierre, “La Capacocha. Mecanismo y función del sacrificio humano, su proyección geométrica, su papel en la política integracionista y en la economía redistributiva del Tawantinsuyu”. En Revista *Allpanchis, Ritos y rituales andinos*, Vol. IX, Cusco, 1976.

_____, *La Destrucción de las Religiones Andinas*, UNAM, México, 1977.

Echeverría, José y María Victoria Uribe, *Área Septentrional Andina Norte, Arqueología y Etnohistoria*, Ediciones Abya-Yala, Instituto Otavaleño de Antropología, Quito, 1995.

Espinoza, Waldemar, *Los Cayambes y Caranques: Siglos XV-XVI. El Testimonio de la Historia*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1983.

Frame, Mary, *Textiles Chuquibamba*, Museo de Arte de Lima, Lima, 1994.

Francisco, Alice de, *An Archaeological Sequence from Carchi Ecuador*, Tesis doctoral, Universidad de California, Berkley, 1969.

Geoffrey, Conrad y Demarest, Arthur, *Religión e Imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Gisbert, Teresa, *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía, S.A, La Paz, 1980.

_____, (et., al), *Arte Textil y Mundo Andino*, Editorial Gisbert, S.A. y Cía, La Paz, 1987.

Granda, Osvaldo, *Arte Rupestre Quillacinga y Pasto*, Ediciones Sindamanoy, Pasto, 1983.

_____, “Cerámica Pasto”, *Pasto 450 años de Historia y Cultura*, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, Vol. I, Pasto, 1988.

González, Federico, *Historia de la República del Ecuador*, Tomo I, Imprenta del Clero, 1890.

Groot, Ana María y Hooykaas, Eva María, *Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos pastos y Quillacingas en el Altiplano nariñense*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Bogotá, 1991.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Corónica y Buen gobierno*, Siglo XXI, México, 1980.

Jijón y Caamaño, Jacinto, *Antropología Prehispánica del Ecuador*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1914-20.

Kauffmann, Federico, *Manual de Arqueología Peruana*, Lima, 1980.

Lumbreras, Luis, *Críticas y Perspectivas de la Arqueología Andina*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural Andino UNESCO, 1979.

_____, *Arqueología de la América Andina* Editorial Milla Batres, Lima, 1981.

_____, *Críticas y Perspectivas de la Arqueología Andina*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural Andino UNESCO, 1979.

Landázuri, Cristóbal, *Los Curacazgos pastos prehispánicos: Agricultura y Comercio, Siglo XVI*, Colección Pendoneros, Banco Central del Ecuador, Instituto Otavaleño de Antropología, Ediciones Abya-Yala, 1995.

Larrain, Horacio, *Demografía y Asentamientos Indígenas en la Sierra Norte del Ecuador en el siglo XVI: Estudio etnohistórico de las fuentes tempranas*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1980.

Martínez, José, *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*, Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1995.

Meyers, Albert, *Los Incas en el Ecuador. Análisis de los restos materiales I*. Ediciones Abya-Yala, Otavalo, 1998.

Molina de, Cristóbal, *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2008.

Murúa, Martín de, *Historia General del Perú. Origen y Descendencia de los Incas*, Colección Joyas Bibliográficas I, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, MCMLXII.

Murra, Jhon, *La Organización Económica del Estado Inca*, Siglo XXI, México, 1999.

Ondegardo, Polo de, *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas seguidas de las instrucciones de los Concilios de Lima*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Tomo 3, Imprenta San Martí, Lima, 1916.

Romoly, Kathleen, “Las tribus de la antigua jurisdicción de Pasto en el siglo XVI”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXI. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1977-78.

Rostworowski, María, “Peregrinaciones rituales en los Andes”, en Curátola, Marco y Mariusz Ziólkowski (edits.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008.

Salomón, Frank, “Un Complejo de Mercaderes en el Norte Andino bajo la dominación de los Incas”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. IV, No. 2, Universidad de los Andes, Bogotá, 1988.

Spalding, Karen, “Consultando a los ancestros”, en Curátola, Marco y Mariusz Ziólkowski (edits.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008.

Uribe, María Victoria, “Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia”. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXI. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1977-78.

_____ y Cabrera, Fabricio, “Estructuras de pensamiento en el altiplano nariñense. Evidencias de la arqueología”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. IV, No. 2, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá, 1988.

_____, “La Arqueología del Altiplano nariñense”, *Arte de la Tierra, Nariño*. Fondo de Promoción de la Cultura. Banco Popular, Bogotá, 1992.

Urteaga, Horacio y Carlos Romero, *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas I, Relación de idolatrías de Huamachuco por los primeros Agustinos*, Serie 1, Tomo XI, Colección de libros y documentos para la Historia del Perú, Imprenta Sanmartí, Lima, MCMXVIII.

Válcarcel, Luis, *Historia del Perú Antiguo*. Tomo I, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1978.

Zuidema, Tom, *El Sistema de Ceques del Cusco: la organización social de la capital de los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1995.

Zúñiga, Eduardo, “Los incas en el sur de Colombia”, *Raíces Históricas*, Academia Nariñense de Historia, 1987.

_____, *Nariño, Cultura e Ideología*, Universidad de Nariño, Fundación para la Investigación y Desarrollo de Nariño, Pasto, 2002.