

LA FIESTA DEL SOL Y VARIACIONES DE LA VESTIMENTA TRADICIONAL DE LA MUJER KAYAMBI

THE SUN FESTIVAL AND VARIATIONS IN TRADITIONAL KAYAMBI WOMEN'S ATTIRE

Recibido: 10/09/2024 - **Aceptado:** 05/06/2025

Galo Oswaldo Echeverría Cachipundo

Docente de la Universidad Técnica del Norte
Ibarra - Ecuador

Magíster en Gestión de Proyectos
Universidad de las Fuerzas Armadas

goecheverria@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-8331-6710>

Fabio Elton Cruz Góngora

Docente de la Universidad Técnica del Norte
Ibarra - Ecuador

Magíster en Ecoturismo en Áreas Protegidas
Universidad Técnica del Norte

fecruzg@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-3853-8768>

Jorge Armando Flores Ruiz

Docente de la Universidad Técnica del Norte
Ibarra - Ecuador

Magíster en Manejo Comunitario de Recursos Naturales
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

jaflores@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-7536-2805>

Oswaldo Aníbal Imbago Arias

Funcionario del GADIP Municipal de Cayambe
Cayambe - Ecuador

oswaldo.imbago@gadipmc.gob.ec

Cómo citar este artículo:

Echecerría, G., Cruz, F., Floresm J., & Imbago, A. (Julio – diciembre 2025). La fiesta del sol y variaciones de la vestimenta tradicional de la mujer Kayambi. *Sathiri*, 20 (2), 175 – 198. <https://doi.org/10.32645/13906925.1401>

Resumen

El artículo científico aborda las variaciones en la vestimenta tradicional del pueblo kayambi, un grupo indígena ubicado en la región andina de Ecuador, con el objetivo de documentar y analizar los cambios en sus prácticas textiles a lo largo del tiempo. La investigación se basa en una combinación de recopilación bibliográfica, estudios de campo en distintas parroquias de Cayambe y un registro etnográfico exhaustivo. En primer lugar, se realizó una revisión de literatura que incluyó estudios históricos y antropológicos previos sobre la vestimenta kayambi, proporcionando un contexto fundamental para comprender la evolución de sus trajes tradicionales. A continuación, se llevó a cabo un estudio de campo extensivo en varias parroquias de Cayambe, donde los investigadores observaron y documentaron las prácticas actuales en relación con la vestimenta tradicional y la vestimenta utilizada en las fiestas del Inti Raymi. El análisis etnográfico reveló diferencias notables entre la vestimenta antigua y la actual. Las prendas tradicionales, que antes eran confeccionadas principalmente con tejidos de lana de alpaca y adornos elaborados, han experimentado cambios significativos. La influencia de la globalización y la modernización ha llevado a una incorporación de materiales sintéticos y un diseño más simplificado. Además, el uso de la vestimenta tradicional ha disminuido en contextos cotidianos y se ha limitado mayormente a eventos ceremoniales. El estudio concluye que, aunque la vestimenta tradicional kayambi ha evolucionado debido a factores socioeconómicos y culturales, sigue siendo un elemento clave de identidad y resistencia cultural. La investigación ofrece una visión comprensiva sobre cómo las comunidades indígenas adaptan sus tradiciones en un mundo en constante cambio.

Palabras clave: vestimenta tradicional, pueblo kayambi, mujer kayambi.

Abstract

The scientific article addresses variations in the traditional dress of the kayambi people, an indigenous group located in the Andean region of Ecuador, with the objective of documenting and analyzing changes in their textile practices over time. The research is based on a combination of bibliographic compilation, field studies in different parishes of Cayambe and an exhaustive ethnographic registry. First, a literature review was conducted that included previous historical and anthropological studies on kayambi dress, providing a fundamental context for understanding the evolution of their traditional costumes. Next, an extensive field study was conducted in several parishes of Cayambe, where researchers observed and documented current practices in relation to traditional dress. The ethnographic analysis revealed notable differences between ancient and current dress. Traditional garments, once made primarily of alpaca wool fabrics and elaborate trimmings, have undergone significant changes. The influence of globalization and modernization has led to an incorporation of synthetic materials and a more simplified design. In addition, the use of traditional dress has decreased in everyday contexts and has been limited mostly to ceremonial events. The study concludes that although traditional kayambi dress has evolved due to socioeconomic and cultural factors, it remains a key element of cultural identity and resilience. The research provides a comprehensive view of how indigenous communities adapt their traditions in a changing world.

Keywords: Traditional dress, kayambi people, kayambi woman.

Introducción

La vestimenta tradicional de la mujer kayambi, una etnia indígena de la región andina ecuatoriana, es una expresión crucial de su identidad cultural y social. Estos trajes tradicionales no sólo cumplen una función estética, sino que también reflejan una profunda conexión con la cosmovisión y las tradiciones ancestrales de la comunidad. Sin embargo, la globalización y las transformaciones socioeconómicas han empezado a influir en las prácticas culturales, provocando cambios en las formas y significados de estas vestimentas tradicionales (Robalino, A. 2019).

Este estudio se justifica por la necesidad de documentar y comprender cómo las variaciones regionales en la vestimenta de las mujeres kayambi se manifiestan en las diferentes parroquias rurales que habitan. Aunque existen trabajos sobre la cultura kayambi y su vestimenta tradicional (Quishpe, M. 2019), hay una escasez de investigaciones detalladas que exploren cómo estas prácticas varían a nivel parroquial dentro de la región. La limitada documentación sistematizada sobre estas variaciones dificulta la comprensión completa de cómo las prácticas de vestimenta se adaptan y evolucionan en función de factores locales y globales.

El problema que esta investigación busca resolver es la carencia de un registro comprensivo y actualizado sobre las variaciones en la vestimenta tradicional de las mujeres kayambi en las diferentes parroquias rurales. Las diferencias en la vestimenta pueden proporcionar información valiosa sobre la adaptación cultural, la influencia de factores externos y la preservación de la identidad en un contexto de cambio constante (Maldonado, 2019). Sin una visión detallada de estas variaciones, se pierde la oportunidad de apreciar plenamente la riqueza y diversidad cultural dentro de la comunidad kayambi.

Los objetivos principales de esta investigación son documentar y comparar las diferencias en los trajes tradicionales de las mujeres kayambi en diferentes parroquias rurales, incluyendo aspectos como los materiales, los diseños, los colores y los adornos; catalogar, en un documento etnográfico, las diferencias entre la vestimenta antigua y la vestimenta moderna de la mujer kayambi; y ofrecer recomendaciones para la preservación y promoción de la vestimenta tradicional, subrayando su importancia cultural y sugiriendo medidas para mantener su relevancia en el contexto contemporáneo.

Esta investigación busca llenar el vacío en la documentación existente y proporcionar *insights* valiosos para la conservación de la identidad cultural de los kayambi en un entorno en constante cambio.

Materiales y métodos

Esta investigación incluyó los siguientes pasos para alcanzar resultados significativos, en función de los propósitos planteados:

1. **Revisión bibliográfica:** se realizó una búsqueda exhaustiva de fuentes relevantes, como libros, artículos académicos y tesis, que traten sobre la vestimenta de la mujer indígena del pueblo kayambi.
2. **Recopilación de datos primarios:** Se llevaron a cabo entrevistas con mujeres indígenas del pueblo kayambi en diferentes parroquias para obtener información de primera mano sobre su vestimenta. Estas interacciones permitieron recopilar datos cualitativos relevantes para el estudio.
3. **Análisis de fuentes secundarias:** Se examinaron fuentes secundarias, como documentos históricos, fotografías y grabaciones videográficas antiguas que nos proporcionaron información valiosa sobre los cambios en los estilos, materiales y significados asociados a la vestimenta.

4. **Análisis temporal:** Se observó la evolución histórica de la vestimenta desde la mitad del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, con lo que permitió identificar cambios significativos en los estilos, materiales, técnicas de fabricación y contextos sociales que hayan influido en la vestimenta de la mujer indígena kayambi.

Para el logro de estas actividades, se recurrió a las técnicas de la entrevista y la observación. En este sentido, se implementaron dos instrumentos, cuya naturaleza y contenidos se detallan a continuación:

1. Guía de entrevista

- **Identificación de la participante:** Nombre, edad, ocupación, lugar de residencia.
- **Experiencia personal:** Preguntas que permitan conocer la experiencia y perspectiva de la mujer indígena kayambi sobre su vestimenta, su significado cultural, y la importancia de esta en su identidad.
- **Evolución histórica:** preguntas que indaguen sobre los cambios en la vestimenta a lo largo de los siglos XX y XXI, los factores que han influido en estas transformaciones y las razones por las que se ha mantenido la vestimenta tradicional.
- **Influencias externas:** preguntas sobre la influencia de la moda y otros factores externos en la vestimenta de las mujeres indígenas kayambi.
- **Significado cultural:** preguntas orientadas a comprender el simbolismo y los valores culturales asociados a la vestimenta tradicional.
- **Impacto social:** preguntas que permitan analizar el impacto de la vestimenta en la interacción social, la autoestima y la preservación de la identidad cultural.

2. Ficha de observación de campo y registro fotográfico

- **Descripción detallada de la vestimenta:** registro de las características específicas de la vestimenta de las mujeres indígenas kayambi, como los anacos plisados de diferentes colores, los bordados de las blusas, el sombrero y las alpargatas.
- **Colores y materiales utilizados:** registro de los colores y los materiales empleados en la confección de la vestimenta.
- **Combinaciones y patrones:** observación y registro de las combinaciones de colores y los patrones presentes en la vestimenta.
- **Contexto y ocasiones de uso:** registro del contexto en el que se utiliza la vestimenta tradicional, como festividades, eventos sociales, reuniones comunitarias, etc.
- **Reacciones y percepciones:** observación de las reacciones y percepciones sobre la vestimenta de las mujeres indígenas kayambi, por parte de personas de la comunidad como externas.

Resultados y discusión

Ecuador es un territorio republicano ubicado en la región andina y amazónica de América del Sur, caracterizado por disponer de una impresionante y excepcional geografía, que engloba una diversidad cultural única. Una muestra de la exquisita riqueza que presenta este territorio se refleja en la vestimenta autóctona o tradicional de sus pueblos aborígenes, quienes, a través del tiempo, han utilizado su ropa no sólo como protección ante las inclemencias del tiempo y por la funcionalidad que ofrece para realizar las labores diarias, sino también como una forma de expresión cultural profunda. La vestimenta de cada pueblo y de las agrupaciones que se encuentran dentro de ellos

no es sólo un medio de adaptación a las condiciones del entorno, sino que también representa un símbolo de identidad propia y genera un sentido pertenencia relacionada a su cosmovisión.

El Ecuador cuenta con cuatro regiones naturales, y una de ellas es conocida como la región Sierra o Interandina denominada así por la presencia de la cordillera de los Andes. La vestimenta tradicional de los diferentes pueblos indígenas asentados a lo largo de la Sierra es rica en simbolismo y significado. Cada prenda que compone su indumentaria está simbólicamente llena de colores e incluye diferentes diseños o patrones. Todo ello tiene una finalidad específica, que va más allá de la simple utilización de la vestimenta como protección ante las variaciones del clima.

En la vestimenta andina, los materiales y los colores usados tienen significados simbólicos muy profundos. Según el etnólogo Ricardo León (2018), “los colores vivos en los textiles andinos no sólo reflejan la biodiversidad del entorno, sino que también tienen significados culturales específicos” (p. 45). El rojo, por ejemplo, simboliza la vida y la energía, mientras que el negro puede estar asociado con la muerte y el más allá (Quishpe, 2019). Para la elaboración de los tejidos, hay que mencionar que la materia prima predominante es la lana de animales como las alpacas, vicuñas y ovejas. Además, se destaca que, en algunos lugares, actualmente, estos aún se tejen a través de técnicas ancestrales que han sido transmitidas de generación en generación.

En la Sierra, una de las prendas icónicas que forma parte de la vestimenta autóctona es el denominado chullo, que hace referencia a un sombrero tradicional de lana con orejeras, que protege contra el frío; también indica el origen geográfico y el estatus social del individuo (Colcha, 2020). El diseño y la forma del chullo pueden variar según la región geográfica; asimismo, los patrones geométricos que adornan esta prenda representan elementos naturales del paisaje andino como ríos, montañas, bosques, entre otros.

Por otro lado, el poncho es una prenda versátil que se utiliza en fiestas, ceremonias, cultos, ritos y en la vida cotidiana. Según el antropólogo Guillermo Dávila (2020), “el poncho andino es más que una simple prenda de abrigo; es un símbolo de identidad que refleja la conexión del individuo con su comunidad y su cosmovisión” (p. 98). Los diseños de los bordados que se encuentran en los ponchos, usualmente, relatan historias ancestrales con un toque de misticismo. El uso que se le da en los diferentes rituales y festividades demuestra su gran valor e importancia cultural.

A diferencia de lo que se evidencia en la región andina, la indumentaria y los accesorios de los pueblos de la región amazónica se adaptan a las condiciones climáticas, acoplándose a un entorno tropical y húmedo. Los pueblos indígenas amazónicos, como los huaorani, shuar, achuar y kichwa, utilizan materiales autóctonos y adornos que reflejan su conexión con el entorno natural y el mundo espiritual.

Debido a las condiciones cálidas y húmedas de la región amazónica, la vestimenta se elabora, principalmente, con fibras vegetales como cortezas de árboles y de la palma, propias del entorno. Los adornos como conchas, cuentas y plumas son importantes dentro del vestuario, ya que cada uno tiene un significado cultural específico (Ulloa, 2010). Las plumas, por ejemplo, son un símbolo de prestigio y poder. Según Villamizar, (2016) “las plumas en la vestimenta de los guerreros y líderes indígenas no solo tienen un valor estético, sino que representan una conexión profunda con el mundo espiritual y las habilidades en la guerra”.

Las cuentas y los collares elaborados con semillas son significativos y representativos, ya que demuestran riqueza, estatus social y la experiencia del individuo dentro de la comunidad. El uso de estos adornos es una forma de relatar la identidad personal, a través de la vestimenta, en el ámbito social (Lincango, 2024)

Simbología de género en la vestimenta

La indumentaria de los pueblos autóctonos y, en especial, la vestimenta tradicional que llevan a diario reflejan las diferencias de género que existen en las comunidades indígenas de Ecuador.

Las prendas y los accesorios utilizados por mujeres y hombres en sus funciones prácticas diarias expresan estatus y roles dentro de la sociedad.

En cada región del Ecuador, la vestimenta es distinta debido a las condiciones climáticas: en la Sierra, por ejemplo, las mujeres usualmente llevan faldas largas y blusas adornadas con bordados intrincados. Asimismo, los colores y patrones que se usan en estas prendas pueden señalar la región de origen, el estado civil de los individuos u otros aspectos de la identidad personal (Gómez, 2018). En la Amazonía, en tanto, los vínculos culturales y sociales específicos son muy importantes, pues, en el caso de las mujeres, utilizan adornos significativos como collares y brazaletes para comunicarlos.

Cabe mencionar que, en la Sierra, los hombres pueden usar pantalones y chaquetas adornadas con diseños bordados, que reflejan su estatus dentro de la comunidad, así como su origen. En la región amazónica, en cambio, los hombres utilizan indumentaria basadas en túnicas decoradas con plumas y cuentas que indican su posición y sus logros (Colcha, 2020). Así, se evidencia que la vestimenta masculina incluye elementos que simbolizan la habilidad en la caza o la guerra, el liderazgo y la valentía.

Con el pasar de los años, y debido a la influencia de la globalización y el contacto con diferentes culturas, la vestimenta tradicional y autóctona de los pueblos indígenas ecuatorianos ha experimentado una serie de cambios. No obstante, ciertas comunidades han preferido mantener sus tradiciones, sin dejar atrás la integración de elementos modernos a sus prendas.

El hombre, dentro del largo proceso de evolución, fue nómada; se alimentaba de la recolección de frutas y de la cacería de pequeños animales, vivía en cuevas o cavernas y utilizaba los recursos naturales que encontraba a su alrededor. Para protegerse de las inclemencias del tiempo, aprovechó las pieles de los animales que cazaba, iniciando así la confección del vestuario primitivo.

El hombre andino, durante el periodo paleolítico, alrededor del año 11000 a. C., utilizó pieles de cuyes, conejos, llamas, alpacas y venados, con diversos propósitos. Más adelante, en el periodo formativo (2000 a. C.), se alcanza un desarrollo artesanal y aparece una sociedad agroalfarera; el ser humano desarrolla la curtiembre y el tinturado con productos naturales como el nogal, el algarrobo, la chilca, el aguacate, el shansi, las pencas y la hierba mora. Mientras que, en el periodo de desarrollo regional, aparece en los Andes, el dominio del arte y las técnicas del hilado, del tejido en telares, del cocido con formas anatómicas; se desarrolla la orfebrería, plasmada mediante la creación de verdaderas obras de arte; en general, las materias primas se perfeccionaron paulatinamente y buena parte de esas técnicas y esos conocimientos se mantienen vigentes hasta la actualidad. Sin embargo, a lo largo de estas épocas, se han mantenido los rasgos originales en la moda ancestral.

Moda ancestral: prendas para las Fiestas del Sol

Antes de la conquista española, las alpacas y las llamas originarias de los latifundios americanos proporcionaban lana y piel para el vestuario de los habitantes del nuevo continente colonizado. Los españoles introdujeron, entre otros animales domésticos, a la oveja, que, posteriormente, con la implementación de los obrajes, impulsó una gran actividad de producción de lana, pieles y objetos de uso diario; germinó entonces un sincretismo con la imposición de las fiestas de San Pedro, San Juan y otros santos, con las originarias Fiestas del Sol.

En la avenida de los volcanes, que marca el paso de la cordillera de los Andes por el Ecuador, se asientan pueblos milenarios, herederos de la confederación kayambi karanqui. cuyas raíces se remontan hace 11000 años. Estos caseríos con costumbres ancestrales viven y se desarrollan ligados como el cordón umbilical con la tierra y los animales domésticos; de estos extraordinarios recursos, obtienen el alimento familiar y extraen la materia prima para la elaboración de numerosas prendas de vestir que, según su uso y época, han marcado diferencias entre comunidades.

En la comunidad de Chita Chaca (que se traduce como puente de chivos), caracterizada por el clima frío de altura, los pequeños agricultores suelen tener rebaños con ovejas y cabras, conocidas allí como chivos; el pelaje de estos animales alcanza hasta 20 cm de largo, y sus pieles son muy cotizadas por los talabarteros, para confeccionar los famosos zamarros de chivo, que utilizan los danzantes para bailar en las fiestas de la región interandina. Anita Zópalo, comunera del sector, cuenta que los chivos deben pasar los dos años de edad para tener el pelaje largo; las pieles de mayor precio son las de un solo color, ya sean blancas o negras; en cambio, las que tienen manchas de colores tienen menor precio.

Cerca de la línea ecuatorial, bajo la imponente mirada del colosal volcán Cayambe, el maestro talabartero Cayetano Alvear confecciona distintas clases de zamarros, usados para protegerse del frío penetrante de los páramos andinos y en las fiestas tradicionales de los pueblos de la serranía ecuatoriana.

“El trabajo de la curtiembre es un poquito demoroso, difícil a uno, ¿no?, pero con el tiempo que uno ya se está andando, entonces ya no se le hace muy difícil a uno. Lo que trabajo yo, todavía es manualmente, no como en las fábricas”, asegura.

Para la curtiembre artesanal, primeramente, se descarnan las pieles con cuchillos, se las deja remojar por tres días, en tinajas con agua preparada con alumbre, cromo, sulfato de aluminio, ácido sulfúrico y sal en grano. Esta mezcla química garantiza la durabilidad del pelaje en la piel. Las pieles se lavan con detergente y se secan clavándolas en bastidores de madera y exponiéndolas al sol. Al respecto, el maestro Alvear relata el proceso con mayor detalle:

“Y se le deja que se ore en la sombra; entonces, una vez seco, se le lija bien y está listo para cualquier trabajo que se necesite. Mientras más largo que sea el pelo, como este que se le ve así, es mejor, porque, ele, ahí, entonces a lo que se baila, entonces se mueve el pelo bastante, ¿no?”

Vamos a hacer un zamarrito de 90, entonces señalamos primero el pie y luego la parte de arriba. Esta de aquí, es la parte de atrás, y aquí en este corte que está redondo, va a venir es el bolsillo. Esta tablita nos sirve para afilar el cuchillo.

Estas piecitas son las que complementan el zamarro. A este se le llama la guagua lampa. Esta piecita es la lesna que le llamamos, para hacerlo el huequito y de ahí sí, para pasarlo el hilo. Entonces, ahora sí vamos a golpearle un poquito, para que vengan las costuras a enderezarse; y lo mismo esta otra piecita de aquí, que es la pretina, también se le une aquí, ahí, y ya queda más o menos armadito así; sino que esto de aquí sí es demorosito, sentadito sentadito, unos dos díitas en el zamarrito, solamente en la costura. El secreto está aquí, para no estar mirándole cada rato dónde está el hueco, por debajo, entonces ya se tiene es el tacto en los dedos, así se va cociendo todo a la mano, y se termina el zamarro todito. Después de esto, vuelta toca forrar, va cosido todito a mano viene, el bolsillito también que viene atrás, terminadito ya; estas coritas es para algunos que son gordos, otros son delgados, entonces hay como aflojar, y lo mismo en la parte de atrás. Entonces ya tenemos ahí, el zamarrito ya listo”.

Además, el talabartero elabora una serie de elementos que complementan el vestuario ancestral y que son elementos indispensables para demostrar la autoridad y fortaleza del hombre. Uno de ellos es el acial, elaborado con una pata de venado disecada y tejido con correas delgadas de cuero y una manija para sujetar la muñeca del diablo huma (aya huma o diabluma) o del aruchico.

Las comunidades campesinas danzan en varios templos sagrados en toda Latinoamérica y ganan la plaza en símbolo de posesión de la tierra que les pertenece por historia, vistiendo sus mejores galas. El diabluma y el aruchico son los personajes principales de la fiesta de san Pedro y del Sol en la mitad del mundo, que se festeja cada año, el 29 de junio, a las 12 horas, en el parque central de la ciudad de Cayambe; estos danzantes, cuando son de las comunidades del norte, usan el zamarro

de chivo de color blanco y cargan los cencerros o campanillas en la espalda. Las comunidades del sur, por su parte, usan el zamarro de chivo de color negro y llevan los cencerros sujetos a la cintura; esta costumbre sirve para identificar, entre la multitud, el sector al que pertenecen los danzantes. La carga de 12 campanas o cencerros de bronce que usa el aruchico, según el sector, representan las 12 horas del día, las 12 lunas llenas o los 12 meses del año.

Los campesinos tienen la costumbre de sacrificar, junto a sus familias, una o más ovejas, cuando hay celebraciones, al culminar las cosechas o cuando llegan las fiestas, en los meses de junio y julio. Con la piel, se confecciona una especie de pantalón conocido como pinganillo, que se utiliza para protegerse del frío, en las competencias de los chagras y en los festejos indígenas.

“Esto es un pinganillo que, o sea aquí dentran dos cueros, de dos borregos es. Con esa le cosimos nosotros, o sea esto, así mismo tenemos que trazarle, como se dice ca, el porte, el ancho que sea tenemos que trazar, entonces le costamos, de ahí le volvemos a coser”.

Finalmente, se coloca en la cintura, un guato o tira de cabuya, que sirve como cinturón. Esta es la forma de elaborar una de las prendas de vestir más rústicas y, a la vez, más abrigadas que utiliza el aruchico.

En la comunidad de Convalecencia, perteneciente a la parroquia Juan Montalvo, el grupo cultural Ñucanchi Sapicuna demuestra la maestría del campesino en el tratamiento y utilidad de los recursos que tiene a su alcance. La esquilada de las ovejas es una de las actividades que realiza el hombre del campo para utilizar la lana en prendas de vestir.

“Estos se llama vellones de lana, ahorita como están trasquilando, eso se llama ya un vellón con los dos borregos grandes ca, así como estos que están: dos alcanzan para para hacer centro no más, los otavalos compran, ellos llevan hasta en \$1,50 compran, pero para nosotros comprar, cinco dólares cuestan”.

Doña Encarnación Quinatoa, con sus manos curtidas por el duro trabajo en el campo, con mucha delicadeza tiza o estira las fibras de lana, para luego amarrarla en el puchikana guango; con gran habilidad, da vuelta el frágil madero o sigse en sus dedos, para hilar la lana y, con la ayuda de una pieza de cerámica perforada y redonda llamada piruro, va tomando forma el ovillo de lana: cinco ovillos grandes alcanzan para elaborar un poncho.

La provincia de Imbabura, representada por majestuosos cerros y lagos, un paisaje que se rediseña y reforma gracias a la fuerza de la naturaleza, es un pálido reflejo de una realidad más profunda, que encierra una singularidad en cuanto a la vida cultural. A través de la historia, su población —mayoritariamente conformada por indígenas, antes y después de la conquista incásica, conquista española y vida republicana— ha demostrado invaluable maestría y conocimiento para la elaboración de los tejidos. Los expertos utilizan, incluso hoy, el telar de cintura y un conjunto de herramientas rudimentarias para realizar maravillosos tejidos de ponchos, bayetas, chalinas, bufandas y otras prendas.

Para lavar la lana, se la cocina, por lo menos, dos horas; luego, se enjuaga con abundante agua en una fuente natural y se extiende sobre la hierba o una estera; y cuando está seca, se la cocina nuevamente para tinturar. Los otavaleños tienen un conocimiento ancestral para tinturar la lana y los hilos, un proceso en el que utilizan plantas y hierbas nativas que se encuentran en el campo. En una olla, se hierven hojas de penca verde, hojas y frutos de nogal, hierba mora, arrayán, frutos de mora, mortiño, shanshi, zorrojigua, flores de iso, alpa lechero y lejía de ceniza, entre otros vegetales en estado natural.

“Para la tinturada de colores azules, se llama baño dulce, y se cocina bien con las pencas machucadas y la hierba mora y la guallua y otras hierbas más del cerro. Ya después de cocinar las 12 horas, voy a poner la lana para que se tinte y que se quede nomás ahí hirviendo otras 12 horas; quedaría totalmente azul”.

Según los colores, la lana se mezcla con tinta flor, tinta morota, o tinta agotina. Cuando está tinturada la lana, esta se escarmina con la cardadora de alambre. De esto, se obtienen unos delicados rollos de lana, listos para hilar a mano o en el torno manual. Según la cantidad de lana que se envía con los dedos es el grosor del hilo. El hilo delgado es empleado para tejer las fachalinas, los rebosos y las chalinas; mientras que el hilo grueso es para tejer bayetas, ponchos y cobijas.

En la etnia de los otavaleños, en la comunidad de Quinchuquí, se encuentra uno de los pocos artesanos que mantienen la sabiduría y maestría de sus abuelos, tejedores en el telar de cintura: se trata de don Carlos Morales quien, a sus 75 años de edad, trabaja todos los días, desde las 2 de la mañana, preparando la lana, tinturando, cardando e hilando en el torno manual, compuesto por un caballete y una rueda de madera. Un cable delgado de cuero de ganado, llamado liso huashka, se conecta con un eje pequeño o huso, donde se introduce un palillo de sigse conocido como urdidor; allí se envuelven las hebras hiladas. Las herramientas de madera son sencillas, elaboradas y adaptadas con sus manos, según las necesidades. *“Así trabajamos con mi señora, los dos; en eso yo estoy ya envejeciendo, ya trabajando, sólo con la lana de borrego nomás”.*

El telar primitivo está construido a partir de dos pilares de madera rolliza, llamados *chayacaspi* o *comil*. La panga, en cambio, es un travesaño que une los pilares. *“Ahora estoy comenzando a urdir para el poncho, rayado voy a hacer, con el tocte, con el azul”.*

Con el *engil*¹ en la mano y la *guachacara*² en la cintura, la persona tejedora se sienta sobre una almohada, urde los hilos para tejer el poncho y, con un ligero movimiento de las piernas, estira el tejido.

“Ahorita estoy amarrando”.

Cada hebra que pasa con la *lanzadera*, es apretada con la *cashua*. Con mucha destreza, el artesano textil mueve el *engil*, la *lanzadera* y la *cashua*, de manera que los ovillos de lana son transformados en maravillosos tejidos de varios y vistosos colores. *“Ahora ya estando, ya es difícil, se demora bastante: 15 días, remate demoroso. Ahora ya estoy terminando, por fin”.*

Finalmente, se saca el pelo de la prenda con el palomar, elaborado de cardón natural, o con el cardador de alambre de acero. *“Este ya queda bien bonito y torcido ya ya para poner”.*

En épocas anteriores, los colores y diseños del poncho determinaban la clase social, la posición económica o el cargo que desempeñaban los empleados de las grandes haciendas en la serranía ecuatoriana. Los ponchos sin cuello y sin flecos de un solo color como el rojo, azul o negro, eran utilizados por los labriegos, los artesanos y los pobres. Gerardo Villalba lleva la estirpe de la comunidad de Guachalá, en la parroquia Cangahua; representa al hombre del campo, que dedica su vida a cultivar la tierra. Su sencillo ropaje de inicios del siglo pasado —calzoncillo y camisa blanca de liencillo, faja para la cintura, alpargatas de caucho, poncho sin cuello y un viejo capacho de lana de oveja a manera de sombrero— recuerda al valiente hombre andino.

Los ponchos de una y dos caras con cuello, solapa, flecos combinados y franjas de colores oscuros, eran usados por mayordomos, mayores, administradores y escribientes. Oswaldo Imbago, por ejemplo, encarna al hombre de mayor jerarquía que, generalmente, se movilizaba en

¹ Pieza de madera, usada por las tejedoras rudimentarias otavaleñas, que sostiene los hilos.

² Sujetador de cintura de las tejedoras rudimentarias otavaleñas, elaborado con cuero de ganado, que sirve para estirar los hilos con el uso de la contrapresión del tejedor.

caballo, vistiendo zapatos de piel, *pinganillo*³, chompa de cuero, poncho rayado y bufanda al cuello, sombrero de paño fino y a la ancha, y, en la espalda, un látigo con correa torcida⁴.

Por otra parte, los ponchos con cuello, solapa y flecos de colores llamativos como el verde, violeta, rojo, anaranjado o vino, correspondían a los dueños de las haciendas, a quienes los llamaban patrones o amos. Estos personajes eran identificados desde muy lejos por sus llamativos y singulares ponchos. Julio Torres personifica al típico dueño de hacienda, de impecable vestimenta, que usa zamarro de piel de tigre, de fina confección en talabartería, adornado artísticamente con herrajes de metal plateado y, en su mano derecha, lleva un acial o látigo con finas correas de cuero⁵.

La diversidad de colores y diseños de los ponchos en la actualidad se manifiesta en las fiestas tradicionales de las regiones andinas de Ecuador, Perú y Bolivia. La prenda complementaria del poncho es la bufanda, generalmente elaborada con los mismos materiales y colores del poncho. *“La diferencia es que, por ejemplo, en las máquinas industriales les secan, o sea, las chalinas son más delgadas, y las nuestras son más más dobles, y en el peso también”*.

La destreza de las tejedoras de chalinas y pañolones en el telar manual es una herencia que se mantiene de generación en generación. Este proceso empieza cuando preparan los hilos en la urdiembre⁶ para luego enrollar el tambor. Son 800 hilos que pasan por los lisos que están colocados en el peine; se cruzan 11 hilos para el lado derecho y 11 hilos para el lado izquierdo. Se deslizan y son sujetados en el templador, atravesando unos 20 cm para amarrar el fleco de la chalina. Los cuatro pedales que suben y bajan están conectados directamente con los peines. La artesana teje con la ayuda de una de las diez bobinas que usan para la chalina. *“Nos sentimos a gusto también, poder hacer algo. En una semana cuatro chalinas, nueve dólares”*.

Cada una entrelaza los hilos con una habilidad asombrosa; en cada recorrido de la bobina, la trama se ajusta con la lanzadera y, a medida que avanza con su trabajo, aparecen las formas de palma, que servirán para protegerse del frío, para cargar a los hijos o los productos que cosecha, para asistir a fiestas y reuniones sociales y, de manera particular, para el baile de los aruchicos y las huasicamas.

La fachalina es una prenda que sirve para resaltar la elegancia del vestuario: las mujeres visten chalinas rectangulares, y los hombres, las triangulares.

De vuelta en Imbabura, está la comunidad de Zuleta, origen de extraordinarios bordados a mano, elaborados por expertas artesanas, cuyas creaciones recorren el mundo. Los esposos Alberto Aguilar y Gertrudis Chachalo, como buenos artesanos que aman a su oficio, confeccionan toda clase de prendas de vestir para hombres y mujeres. Él es experto en la confección de camisas: con cinta métrica, aguja e hilo en mano, y las reglas de sastrería, aplica los respectivos trazos en las telas. *“Mi trabajo es en artesanías Trato de hacer, de confeccionar todo lo que es en ropa”*, relata.

Una vez armada la camisa, Alberto corta las hilachas y hace las puntadas de seguridad, culmina la unión de las piezas y la parte inferior de los puños. Los puños y cuellos son piezas que contienen pelón. Realiza los ojales y pega los botones, a continuación, confecciona la sobretapa de los botones y, sobre esta, se realizan los bordados; luego de alisar las costuras, los puños, los pliegues y de planchar la camisa, está lista para ser dibujada y bordada por las mujeres de la región.

3 Zamarro de piel de borrego, idóneo para la protección del frío en los páramos andinos, utilizado por los chagras (mayordomos, mayorales, escribientes y administradores de las haciendas).

4 Esta descripción corresponde al acial, tipo látigo, con mango de madera (90 cm), y la huasca (1,50 cm). La huasca es un tipo de cuerda o sogá, elaborada de cuero torcido de ganado y suavizado por fricción en los árboles.

5 El acial del patrón o amo en las haciendas se diferenciaba del acial de los jornaleros, debido a que tanto el mango como el látigo eran recubiertos íntegramente con tejido de tiras muy finas de cuero de ganado, lo que comprendía una importante laboriosidad, consecuentemente su costo era mucho mayor que el acial común.

6 Tejedor antiguo rústico de madera que utilizaban los textiles de las comunidades indígenas de Imbabura y Cayambe

Doña María Gertrudis Chachalo es la presidenta de la asociación de mujeres bordadoras de Zuleta, pero también es una artesana que diseña y confecciona las prendas femeninas, denominadas blusas, en diferentes modelos.

“Y aquí nació esta camisa zuleteña; tiene el valor de todo lo que es bordado a mano. Lo bordado a mano no se hace rápido, se demora, porque la computadora creo que le saca en tres días o en dos días, una blusa, imagínese; para una diferencia de que una persona, bien bordadita, unos 15 días así sentadita, pero si le hacemos trámite por tramo, ya un mes pues”.

Para armar una blusa, se coloca tela sobre forro y se cose los recuadros o trozos de tela, que se ubican debajo de las axilas: de esta forma, se termina la hombrera. A este proceso de armar la blusa, los artesanos lo conocen como *pegar el cuerpo*. Las dos mangas están ya realizadas y se unen al resto de la blusa; el acabado final y el rasgo característico de las blusas hechas en Zuleta se lo realiza cosiendo a mano: se trata de hacer picos alrededor del cuello y, hechos los picos a los dos lados del cuello, se igualan las piezas con el pecho. En cambio, el cuerpo, es una pieza de tela que mide 90 cm de ancho por 84 cm de alto; como resultado de ello, la blusa es una prenda que llega hasta las rodillas.

Finalmente, se hace el piquete de las aberturas y se pega el cuerpo con la hombrera. A continuación, se gira para asentar o planchar y, una vez asentado el pecho, se forma el dobladillo, y la zuleteña está lista.

Hace 40 años, se utilizaban colores y combinaciones fuertes; es decir, se combinaban rojo, verde, amarillo, azul, naranja, lila, fucsia, y otros. Hoy, para vestir, no se combinan colores, sino que los bordados se realizan en una sola gama de color, desde el sombrero, hasta las capelladas de las alpargatas; sin embargo, los danzantes y personajes de la fiesta aún prefieren la moda antigua.

La infinidad de diseños, que se consideran verdaderas obras de arte, son aplicados en motivos tomados de la exuberante flora y fauna de la región. Cabe destacar también una extraordinaria destreza de las artesanas para plasmar en tela los bosquejos que surgen puntada a puntada, en cenefas con figuras, que son elaborados con exquisito gusto. La combinación de hilos de colores y formas únicas hace que se conviertan en prendas exclusivas.

María Estela Albán Sánchez es una experta diseñadora y artesana del sector de Zuleta, posee moldes antiguos que su padre hizo en piel de cordero, por lo que han perdurado por más de 40 años. Sobre la camisa, coloca el molde y, con un carboncillo, duplica la pieza. Solamente las flores necesitan de molde, pues las hojas y demás formas las realiza con la inventiva del momento, a mano alzada. Por ello, son diseños únicos, ninguna creación se compara a otra.

“Pero usted le mira: el trabajo es hecho a mano, pero si, de lejos, dice: ‘no, esto parece pintado’, además los extranjeros dicen: ‘Uh, esto, ¿qué va a ser bordado a mano? Esto no, esto es pintado hecho a la máquina’”.

Una vez listo el boceto, enhebra el hilo en la aguja y empieza a bordar con la puntada zuleteña, registrada en la memoria colectiva de este pueblo. El hilo que utiliza se denomina sombreado o timbrado, que tiene la particularidad de cambiar de color de claro a oscuro. Así, puntada tras puntada, se hacen miles. Todos los matices se ven reflejados en estas prendas que distinguen la forma y la innata habilidad de la bordadora. A la par, en las inmensas planicies de Zuleta, trabajan mujeres dedicadas a las tareas del hogar y el pastoreo de animales.

En la comunidad de Guarapango Bajo, María Ernestina Sandoval dedica su tiempo completo al bordado y alcanza a ganar 80 dólares al mes; y María Margarita Zambrano, joven zuleteña de 24 años de edad, borda un mantel de mesa gigante en algodón puro, que le lleva unos 30 días para elaborarlo.

El centro es la prenda femenina que se conoce como anaco en la cultura occidental y es el equivalente a la falda de las mujeres. Está hecha de tela de lana de borrego, consiste en una falda finamente plisada y planchada;; para hacer un plisado ancho en una falda antigua, se necesitan dos personas para fijar la tela. Se toma la falda llana e, inmediatamente, cuatro manos hábiles van dando forma al plisado; rocía abundante agua sobre la falda para que la plancha haga su labor y, finalmente, alisan por el revés, y la falda está lista.

Antiguamente, las indígenas utilizaban una falda de lana de borrego sin ningún pliegue, y esta prenda no se planchaba. Alrededor de los años 70 del siglo anterior, un grupo de mujeres de la comunidad de Zuleta emigró a la capital para trabajar en un famoso hotel. Al retornar a su lugar natal, llevaban los mismos centros, pero con los pliegues o plisados, por lo que fueron las pioneras en implementar esta moda.

En esos años, en Zuleta, no existía energía eléctrica, por lo que las prendas se asentaban con plancha de carbón o utilizaban pesas o piedras para colocar sobre el centro, con el fin de que se mantengan los pliegues. Por lo rudimentario de la tela, el esfuerzo realizado en el planchado no duraba mucho tiempo y el plisado se perdía fácilmente. La falda, en el extremo, tiene, desde entonces, un filo llamado barredera, y los bordados de colores brillantes son piezas extras, denominadas grecas.

La mujer indígena de estos caseríos sudamericanos usa, en la parte interior de la falda, un *debajero* o *enagua*⁷. Además, de acuerdo con la ubicación geográfica de la comunidad, la ropa varía en su diseño y color.

Doña María Isabel Túquerres, de la parroquia Juan Montalvo, confecciona varias prendas de vestir, con una maestría donde no hace falta mesa de corte, reglas ni tijeras.

“Ahí sale igualito. Mi mamacita era costurera y bordaba, todas estas cosas, hacía mi mamá, y me decía que aprenda para para que pueda sobrevivir; entonces, hay que tener iniciativa y saber pensar para hacer esto”.

Las blusas de este sector se elaboran en tela espejo de vistosos colores; los debajeros de lanilla o bayetas encarrujadas y faldas de varios colores son adornados con grecas y barrederas bordadas a mano, con orejones, conchas, flores, hojas y espigas, con hilos de diversos colores, según el gusto.

Este vestuario identifica a las mujeres de las comunidades de Juan Montalvo, Ancholac, Chaguarpungo, Mojas, El Hato y Pisambilla; lo utilizan diariamente y, para las celebraciones en los meses de junio julio y agosto, existen dos tipos de saco: de pechera y de gola, que hacen referencia a la pieza redonda que ciñe el cuello. El material del saco es terciopelo, con encajes pequeños y zigzag dorado.

En la comunidad de Rumiloma (que significa loma de piedra) vive y trabaja Delia María Escobar, mientras recoge su cabello en una faja que le da una apariencia rígida, denominada guango. En la comodidad de su hogar, cuenta:

“Esta vestimenta que estoy puesto yo es de aquí, neta de Juan Montalvo. Hasta se vestía mi mamacita con esta ropa, y por eso yo he sido bien aficionada a coger esta vestimenta, y yo mismo me hice todo”.

Particular atención merecen las máscaras que se utilizan en estas fiestas milenarias, destacándose la máscara del *diabluma*, que es única en los Andes de América. La máscara del *diabluma* está confeccionada en tela de varios colores, tiene 12 penachos o cachos, que representan

⁷ Prenda de vestir femenina, utilizada como primera capa, que recubre internamente a la falda.

los meses del año. Esta máscara está diseñada para que, cuando baile el *diabluma*, jamás exponga la espalda al dios Sol.

“El diabluma está representado más es por las Fiestas del Sol, en la mitad del mundo, aquí en el Ecuador, cantón Cayambe; entonces, es como un jefe de grupo al diabluma. El diabluma está presente en el Inti Raymi, en las fiestas de San Pedro”.

En la época de la Gran Colombia, los habitantes aborígenes eran tratados como esclavos en las mitas, los obrajes, los batanes y en la agricultura; pero los patrones y mayoresales concedían a los campesinos 8 días de libertad en el año, para que agradezcan al sol y participen de la impuesta celebración de San Pedro. En estas fiestas, los campesinos remedaban a sus patrones, colocándose caretas con pómulos y mejillas coloradas, ojos verdes y azules, cejas, patillas y bigotes abultados. Con el transcurso del tiempo, los hábiles artesanos encontraron un material muy apropiado para evitar el sudor de la cara cuando se baila, es cuando surge la conocida careta de malla, que se usa en varias fiestas populares del Ecuador. En esta zona andina, la careta de malla es parte del atuendo del *aruchico*.

Los sombreros llegados de España, adornados con hilos de colores, cintas, espejos, pañuelos, plumas de aves exóticas, son los distintivos entre comunidades. El sombrero de cintas es de paño; en él se tejen los colores del arcoíris. Para realizar este tejido, se ubica el centro que va a servir de eje: aquí se hace el primer punto, se escogen 12 o 24 colores, y se utilizan 48 piezas de cinta de 2 metros de largo cada una; se colocan las cintas de forma vertical, y luego se entrecruzan para dar forma al arte; después de cada tejido, se hace una puntada sujetando el sombrero. *“Este sombrero es tejido igual por nuestras manos, tienen los espejos y esto señala los cuatro puntos cardinales”.*

San Juan de Ilumán, reconocida por sus curanderos tradicionales o yachacs, es un lugar donde las artesanías conviven en sus estrechas calles, es la tierra de los herederos del arte y la tradición de elaborar sombreros usados por los indígenas y danzantes en el Ecuador. *“Es un trabajo bueno, si se hace todo con amor; tenemos que estar actualizados a la moda que necesita el cliente. Unos 30 sombreros nomás se avanza a hacer, no más, porque es muy laborioso, se demora muchísimo”.*

Parte del proceso, implica engomar los capachos con cola de cuero de vaca y dejarlos remojar una noche; luego, el artesano los expone al sol con el objetivo de que se endurezcan y darle forma al sombrero según el modelo y número de cabeza. Luis Bolaños confecciona sombreros negros y rojos; para ello, calienta al capacho al vapor de una olla, lo instala en la horma, templándolo por todo el contorno; en el asiento del sombrero, ubica una cuerda para planchar la falda y luego lo pone en una estera o en una rejilla para secarlo. *“Yo me siento bien, porque yo estoy aquí dentro del cuarto, ni el sol ni la lluvia, nada, es el trabajo bonito aquí”.*

José Luis Artus es un joven artesano que elabora los sombreros más buscados por danzantes y comuneros: el natabuela de hombre, identificado como tal, porque lleva un pico hacia la espalda del personaje y un cordón de lana rojo con dos borlas. El natabuela de mujer, en cambio, tiene la falda ancha, mientras que el sombrero cayambeño es de falda pequeña, encorvado y, alrededor, tiene cordones de lana con dos o tres borlas de colores.

En Arias Urco, comunidad imbabureña de calles empedradas y campesinos orgullosos de su tierra, se puede encontrar trabajando a Gilberto Andrango y Aida Cando, con herramientas que, para la industria textil moderna, resultarían obsoletas, pero que, para ellos, son los medios para ejecutar un método único, del que se toma lo mejor para crear.

Hilan distintos colores, formas y tamaños, utilizando técnicas ancestrales en el telar de pedales con estructura de madera; tejen fajas de mil colores para querencia de hombres y mujeres, especialmente de las damas, que se las colocan en la cintura y en el cabello. Dependiendo de la

cantidad y el tamaño de las fajas que se vayan a tejer, se toma la medida del hilo en una pared; en cada medida, se señala como un nudo, para determinar el número de fajas requeridas; luego, se envuelve en la urdidora, el marco de madera, con un eje central que gira, tramando la cantidad requerida para entretejer.

“Más o menos, hasta comenzar a tejer, [el proceso dura] unas 3 horas; se demoran, más o menos, 30 minutos cada faja; envolvemos estas 30 fajas se acaban, más o menos, en dos días”.

Los hilos urdidos se colocan en el *incuyo*, que es un tambor sostenido por una crucera; seguidamente, se amarran en la malla y son pasados por el peine. Para tejer, se coloca en la lanzadera, el hilo canillo o enredado en un carrizo. Con movimientos sincronizados de manos y pies, Gilberto cruza la lanzadera de un lado para el otro; los pedales suben y bajan, van dando forma al diseño y combinando los colores que tiene la faja. Cuando se estrecha el espacio de cruce de la lanzadera, se mueve la rueda dentada del *incuyo*, se sigue tejiendo hasta llegar al nudo que señala el largo final y se deja una cuarta de hilo sin tejer para los flecos de la faja.

Quiroga es una de las parroquias del cantón Cotacachi, ubicado al norte del Ecuador. En este sector, se concentran artesanos especializados en la elaboración de alpargates, la prenda de vestir que hace las veces de calzado y que se elabora con una fibra denominada cabuya, obtenida de la penca verde.

Desfibrar las pencas para obtener la cabuya es un trabajo muy duro, pues la leche o sabia de la penca es un líquido que irrita y provoca un ardor fortísimo al contacto con la piel. Antonio Lanchimba, comunero del sector, saca las penetrantes espinas y, entre la base y sus pies, coloca un machete o un hueso de ganado; en el pequeño espacio que queda, introduce la hoja que va a desfibrar; es un proceso donde el machete quita la corteza de la penca hasta que quede únicamente la fibra. Esta materia prima se lava y se seca.

Carmen Hermelinda Proaño, oriunda de la comunidad Morales Chupa, de la misma parroquia, elabora alpargates desde hace 34 años. En una semana alcanza a trabajar entre 15 y 20 pares.

“El bulto cuesta 28 dólares. Ahí sale para unos 70, 80 pares. En Otavalo, se vende a los gringos”.

Empieza arrancando un *cadejo* o porción de cabuya y lo parte para hacer *gajeados* o porciones más pequeñas; toma tres *gajeados* y los entrecruza con una habilidad espectacular para formar una trenza; cuando esta tiene aproximadamente 15 centímetros, la atraviesa con un punzón y lo clava en uno de los pilares de su casa.

Cada elemento del hogar tiene su función dentro del proceso de elaboración de las alpargatas, lo cual le permite trabajar con mayor rapidez. Cada vez que se termina la cabuya, toma otros *gajeados* y continúa entrecruzándolos. En menos de diez minutos, la cabuya se ha transformado en una soguilla de diez metros de longitud. Sencillas herramientas, como una piedra plancha, una piedra para golpear, pasadores, agujas y punzones, sirven para formar la planta del alpargate. Se golpea la soguilla con la roca para que sea más manejable y, con esta trenza, se forma una especie de ocho, en lo que posteriormente serán los sitios para el talón y los dedos de los pies. Para moldear el alpargate, se aplica el pasador y una aguja con piola, se ajusta con fuerza y se golpea nuevamente.

La manta o *capellada* es un trozo de tela que sostiene el empeine del pie. Mediante un sinnúmero de agujeros, la tela queda incrustada en la base. Finalmente, se une otra tira de tela que servirá de talonera, y el calzado rudimentario está listo para ser usado. El alpargate es la pieza que utilizan los varones, mientras que la alpargata es utilizada por las mujeres.

San Pablo de Lago, ubicada a las faldas del misterioso volcán Taita Imbabura, es el reflejo de una realidad tan vasta como su gente. En la comunidad Pucará Alto, viven mujeres como Rosa y Miriam Chisa, ambas de etnia otavaleña, que se caracteriza por entregar al mundo los mejores

artesanos y comerciantes de bisutería. En su mesa de labor, hay *huallicas* de coral, *huallicas* de vidrio, vetillas de coral con corazón blanco, orejeras con soles que las mujeres se colocan en festividades importantes, y manillas con cuentas de bronce. Para la mujer andina, el uso de esta joyería las identifica con sus antepasados y realza el valor histórico de sus costumbres, para evitar que se pierdan.

Las piezas más preciadas son aquellas que pertenecieron a sus madres o abuelas y que son guardadas como auténticas joyas, de valor incalculable.

“Esta es la más valiosa y la más antigua que se utiliza aquí en las fiestas; entonces, esto tiene más costo porque las originales son de vidrio”.

Para las *huallicas* de vidrio, se utiliza hilo de nylon, porque le da durabilidad a la pieza, al punto que incluso se la puede lavar.

La acción de atrapar los mullos en el nylon se denomina recoger. La cantidad de mullos que se acopian depende del número de vueltas que va a dar el collar en el cuello.

En quichua, *hualka* o *huashka* significa collar, y a los mullos de vidrio, se los conoce con el nombre de *huallicas*, por ello, se puede decir *huashka de huallicas*. Para asegurar el collar, se hace una especie de trenza, pero no se utilizan ganchos ni broches.

Las mujeres, en las fiestas, utilizan *huallicas* de vidrio y de coral. A través de estas piezas, se demuestra el poderío económico de su propietaria: mientras más dinero tiene la indígena, el collar da más vueltas alrededor de su cuello.

“Esta le puede costar unos 300 dólares”.

En la *huallica* de coral, el hilo es de algodón, y las cuentas de coral se recogen una a una. El coral más valioso es aquel que tiene el centro de color blanco. Los indígenas le llaman vintimilla o *shungo* blanco; sin embargo, en la actualidad, este tipo de coral ya no existe, por ello los collares de este tipo que son heredados, nunca se venden.

Por otra parte, la elaboración de las *maquihuatanas* o manillas requiere de una aguja de pelo, dos metros de hilo y decenas de mullos que son residuos de coral y se recogen en la aguja hasta que el hilo esté lleno. Este proceso lleva aproximadamente una hora y, en él, la punta terminada sirve de base para la colocación.

“Y después se le da vueltitas para que no se abra”

En el tradicional barrio La Cruz, de la ciudad de Cayambe, se encuentra el taller de uno de los joyeros más antiguos del cantón. Su oficio, aprendido de forma artesanal, de a poco va perdiéndose en la vorágine del mundo moderno.

Jesús Morales Velázquez, desde hace 40 años, elabora joyas de oro y plata, rosarios de metal para los matrimonios indígenas, así como aretes con monedas y piedras que las mujeres esgrimen en las galas del sol.

“Yo me siento feliz por haber adquirido esta profesión; de ahí, mucho negocio, por ejemplo, una buena entrada, no es, más se vive casi, casi, como para decir al día”.

El sucre, unidad monetaria ya desaparecida en Ecuador, sirve para manufacturar zarcillos. Para ello, sobre una piedra pómez, Jesús diseña la forma del arete, ubica las monedas y las argollas con minuciosidad; los dedos, las manos y las pinzas, se mueven con maestría, toma un poco de

yeso, lo mezcla con agua y lo aplica para sujetar las piezas. Un poco más de bórax mezclado con saliva da el toque final a esta labor: ahora, es el turno de soldar.

La llama viva se acerca a los sitios donde previamente colocó la suelda; entonces, las monedas se calientan hasta alcanzar el rojo vivo y unirse férreamente. El artesano pule las argollas y arma una especie de fogón, con una olla de barro que contiene limón hervido con sal y, en el interior, ubica los aretes, lo que sirve para que desaparezca el color negro. A continuación, sale del taller, toma un poco de tierra y lo coloca en los colgantes, a fin de pulir las piezas. Con un cepillo de alambre, denominado grata, gratea los pendientes, es decir, les da brillo, realiza un baño de plata realmente artesanal.

“Es a base de electricidad y esta es una planchita de plata de mil milésimos. Aquí tengo el baño que es preparado con cianuro de potasio: es el veneno más activo del mundo. Este baño, entonces, toca elaborar con mucho cuidado”.

Luego, pone las cucharas y el coral rojo en las argollas y, finalmente, dobla el aro para la oreja. Así están listas las candongas, para ser usadas por las guapas *longas* del sector. Un icono de la mujer ecuatoriana, Dolores Cacuangó, solía llevar este tipo de zarcillos.

La moda ancestral y sus protagonistas tienen una extensa gama de elementos que identifican a las comunidades cuando visten sus mejores galas. Así, por ejemplo, entre los personajes de la fiesta de San Pedro y del Sol, en la mitad del mundo, se destacan los siguientes.

Primero, el *aruchico* (aru = aro, chico=pequeño). Se cree que su nombre hace referencia a que baila en circunferencias pequeñas. El *aruchico* es uno de los personajes centrales de la fiesta. Su función en el grupo de bailarines es el de ejecutar la música para el baile: todos llevan instrumentos, pero también cantan coplas. Al entonar sus guitarras, dependiendo del sitio de origen, tienen diferentes temples o afinados. La vestimenta del *aruchico*, según el sector, tiene sus particularidades y lo común es que casi siempre esté acompañado por su pareja, es decir, la *huarmi* o *huasicama*.

El *aruchico* de Cajas, personaje común en los poblados del límite provincial entre Pichincha e Imbabura, usa una camisa bordada con flores multicolores, calzoncillo de liencillo, chalina triangular que se ciñe a la cintura y sirve de taparrabo, zamarro de chivo blanco, saco o leva tipo sastre, elaborado en lanilla, en el que resaltan adornos hechos con lentejuelas y espejos; pañuelo blanco, que se coloca alrededor del cuello; alpargatas, un sombrero al cual se amarra un pañuelo y un par de gafas oscuras. Finalmente, sobre su espalda, se coloca las campanillas, cuyo peso aproximado es de 25 libras.

El *aruchico* de este sector también utiliza un poncho de color azul y su sombrero no tiene pañuelo; lo particular de esta vestimenta es la maestría con la que doblan y anudan el poncho, lo cual sirve para disminuir el dolor que causan las campanillas. Desde atrás, la figura que forma el poncho es vistosa y, en la parte delantera, el poncho hace las veces de bufanda para protegerse del frío.

La *warmi* de Cajas, por su parte, usa una blusa bordada que le llega a las rodillas; una enagua o debajero, el centro de color negro, las *huallicas* de coral, aretes y anillos de plata, manillas, faja para asegurar el centro a su cintura y fachalina de lanilla. También se coloca la *tupullina*⁸, asegurándola con un tupo o prendedor; calza alpargatas blancas de hilo de pabito, sombrero elaborado en lana de borrego y adornado con grecas y cintas.

El *aruchico* de San Pablo Urco, comunidad del sector norte de Pichincha, usa calzoncillo de liencillo, camisa bordada, una especie de camisa primitiva llamada *cushma*, de color negro, adornada

8 Fachalina de color vistoso que lleva como cubre espalda la mujer indígena de Cajas

con campanillas, cascabeles y cintas; alpargatas, zamarro blanco, campanillas o cencerros y una bota o caminera que contiene licor. Además, lleva una flauta y un sombrero de color rojo.

La *huasicama* de San Pablo Urco utiliza una blusa bordada con flores de intensos colores, una enagua plisada, un centro o anaco, dos fajas para asegurar el centro a la cintura y fachalina blanca de lanilla⁹; las mujeres casadas se hacen el nudo de la fachalina en el lado derecho, mientras que las solteras se anudan en el hombro izquierdo. Emplean también un pañolón de dos hojas, *huallicas* de vidrio y de coral, zarcillos de monedas antiguas, manillas hechas de cuentas de mullos, sombrero de lana de borrego de color rojo con grecas negras y doradas, alpargatas con *capellada*¹⁰ negra y talonera de cintas blancas.

San Juan y San Pedro son festejos familiares, pues los niños gustan también de bailar junto a sus padres, y su indumentaria está hecha a la medida. En el templo sagrado de *Puntiatzil*¹¹, sitio en donde los kayambis adoraban al sol, se aprecia la vestimenta de varios de los personajes cayambeños. Por ejemplo, la mujer se viste con una blusa con vuelos, primorosamente bordada, enagua o debajero, tres centros de colores, dos fajas de distinto tono, con las que da tres vueltas a su cintura, tres huallicas de vidrio, manillas de coral, aretes con fijador o cinta que se une a los dos zarcillos, un segundo par de aretes con la figura del sol, fachalina de color verde y sombrero adornado. Con sus manos, abre los centros que se despliegan, mostrando una elegancia maravillosa.

Su pareja, uno de los *aruchicos* cayambeños, se coloca una camisa bordada, un taparrabos que se amarra con dos nudos, un zamarro donde resaltan figuras que dan cuenta de la tradición chacarera del sector; además, se aprecian correas multicolores que terminan en cascabeles, que emiten un sonido cadencioso con cada movimiento del *aruchico*; lleva bordada con flores, sombrero de paño, gafas y arial. Este personaje baila al son de su requinto.

Sobre este mismo suelo sagrado, es posible atestiguar el ritual de vestimenta del *aruchico*, que se efectúa con la ayuda de su *warmi*. Sobre la camisa está bordado el símbolo del ecuatorianismo: la máscara del sol; se coloca el taparrabo, anudándolo en el frente; usa collares o chacalas con piedras magnéticas para ahuyentar los malos espíritus; el zamarro es de chivo negro que viste tiene doble correa; asimismo, en el frente, utilizan pañolones de colores que son doblados y cruzados por sus hombros, quedando en el pecho un corte bicolor; se coloca las campanillas en la cintura, se ciñe el puro o recipiente vegetal que contiene licor; los pañuelos de seda son asegurados en los pañolones, a la par que se ubica un pañuelo alterno en la cabeza y por debajo de la barbilla; la careta de alambre o de malla se alinea con precisión, a la altura de la nariz; el sombrero de cintas da el toque final a la cabeza, mientras que tres anillos en los dedos denotan que hay más riqueza y ostentación en el *aruchico* del centro de la ciudad. Por último, este personaje prueba las flautas y se las guarda en la cintura.

La *huasicama* toma la guitarra y se la entrega la *aruchico*. De inmediato, las notas rítmicas comienzan a brotar desde el instrumento; los *aruchicos* dicen que la magia está en que cuando suena la música, los cuerpos empiezan a bailar solos.

Huasicama o *huarmi* (también *warmi*, como se ha usado anteriormente) son términos que sirven para denominar a la esposa del *aruchico*; en caso de ser solteras, en cambio, se las conoce con el nombre de *ñustas* o reinas. En el grupo de bailarines, la *huasicama* canta coplas y versos que evocan la vida, el amor, las penas y alegrías, así como las bondades de la tierra y la naturaleza. Además, mientras dura el baile, la *huarmi* está pendiente del bienestar del *aruchico*, cuida de que se alimente y consuma licor, realiza labores de vigilancia para que no le roben la guitarra o el zamarro; además, cuando tiene niños tiernos, los carga en su espalda y sigue bailando y cantando.

9 Mujer indígena dedicada a labores de limpieza y quehaceres en la hacienda.

10 Parte de la alpargata que cubre el empeine y los dedos del pie.

11 Nombre de un sitio arqueológico en forma de pirámide cóncava ubicado en el centro de la ciudad de Cayambe.

Guachalá es comunidad que está ubicada en el centro del mundo. A diferencia de lo que se ve en el resto de Cayambe, el traje de la mujer de este sector no es colorido: consta de sombrero de paño negro, huallica de coral, aretes de mullos dorados, blusa bordada, pañolón negro, falda antigua sencilla, alpargatas con capellada azul, y manillas de coral; mientras que el guango donde está recogido su cabello lleva una cinta de color blanco.

Juan Montalvo, también conocido como El Llano, es una parroquia de tierras bajas, la *warmi* de esta comunidad utiliza una enagua y una blusa multicolor, el centro es de lanilla con pliegues anchos, la faja se asegura con un nudo en el costado; particularmente, usa gargantillas hechas de granos de maíz, manillas de coral y aretes antiguos. Su cabello lo ajusta con una faja de color rojo, en el sombrero se amarra un elo de seda y alpargatas con capellada negra.

Los *aruchicos* juanmontalveños tienen dos vestimentas: unos usan camisas con pocos adornos, calzoncillos de liencillo, pañolones bordados, alpargatas de cabuya y sombrero con un pañuelo amarrado; otros, en cambio, utilizan un rústico calzado elaborado con caucho llamado *oshota*¹², camisa bordada, poncho y pinganillo confeccionado de cordero, un acial o fute, y la bota que contiene el licor; en su muñeca lleva el *chucuri*¹³ o roedor disecado, que se alimenta de la sangre de los cuyes y las ratas.

Las mujeres pesillanas, actualmente, visten faldas plisadas y adornadas, blusa, pañolón o fachalina, sombrero, alpargatas y faja delgada en el cabello. Se engalanan con gargantillas, aretes de oro adornados con perlas de colores, el sombrero de paño con cintillo ancho flanqueado por una pluma de pavo real. Los *aruchicos* de Pesillo vistencalzoncillo blanco, camisa de liencillo sin cuello, un pañolón magdalena con fleco largo como taparrabo, doblado de forma triangular, un pañuelo de seda que cuelga la espalda, careta de malla metálica pintada y un sombrero tejido con cintas de colores que llegan hasta la cintura.

El pesillano, en general, se caracteriza por tocar, con su guitarra, distintos ritmos tradicionales y por el uso de la *shigra*¹⁴ o bolsa donde lleva papas y maíz para mostrar las buenas cosechas.

En la comunidad de Pambamarquito, conocida también como Loma Pequeña, perteneciente a la parroquia Otón, se encuentra la esencia de la vestimenta del pueblo kayambi, atuendos sencillos pero muy representativos, únicos en la región andina. Aquí, los bailarines son únicamente hombres, lucen un zamarro, pechera de cuero de chivo curtido con ceniza y sal en grano, confeccionados manualmente con cortes rectos de forma muy primitiva; con un simple cordel, se sujetan la pechera por el cuello; sobre sus hombros, lucen una *kushma* negra plisada, en señal de luto por los líderes indígenas y familiares fallecidos, pero también para ahuyentar a los malos espíritus de la noche.

Cuando las cosechas son buenas, se colocan cuatro pañuelos de colores, y cuando las cosechas son malas, únicamente tres. Los pañuelos representan las cuatro fiestas solares que celebraban los antepasados en los solsticios y los equinoccios, conocidos como *mushuc nina* o fuego nuevo, *inti raymi* o fiesta del sol, *tamia raymi* o fiesta de la lluvia, y *paukar raymi* o fiesta del florecimiento.

Un sombrero blanco de lana de borrego adornado con cintas de color, el capitán o *takidor*, canta coplas y lleva dos campanillas que cuelgan del cuello. El baile es animado por el sonido monótono de las dos campanillas que son *tañidas*¹⁵ con su mano. Los acompañantes del grupo de bailarines, con gestos de desafío, hacen el coro, contestando como si fueran el eco de los llanos y praderas; bailan también al son de un viejo tambor, que llama a la madre lluvia.

¹² Calzado antiguo, tipo alpargate, elaborado a partir de retazos de llantas de carro

¹³ Comadreja andina, conocida como "chucuri" en la cosmovisión originaria.

¹⁴ Bolsa de tejido tipo red que el aruchico lleva cargada para almacenar frutas, pan u otros alimentos que recibe a lo largo del recorrido del baile de San Juan o Inti Raymi.

¹⁵ Agitadas rítmicamente

En esta comunidad, las mujeres no se integran al grupo de bailarines, sino que acompañan cargando un *kipe* de cucayo y llevan piedras para defender a sus *aulos*¹⁶.

Otro de los personajes importantes de la celebración es el *diabluma*. Esta palabra no tiene un significado definido, puesto que es una palabra compuesta por vocablos de dos idiomas: “diablo” y “huma”, que significa cabeza; es decir, se puede traducir como cabeza de diablo. El *diabluma* es el jefe o líder, es el encargado de guiar al grupo de bailarines, decide a qué casa ingresar o en cuál calle bailar; está pendiente de que los integrantes del grupo se alimenten y, para ello, incluso hurta alimentos, siempre de manera jocosa y picaresca; se hace entender realizando señales, porque el *diabluma* es mudo, no habla, pero hace un despliegue físico espectacular: baila, salta, corre, usa el arial para abrirse paso entre la multitud.

El ritual del *diabluma* consiste en preparar al hombre y a la máscara en una ceremonia de purificación para tomar fuerza, para que el espíritu de la naturaleza proteja a este personaje durante la fiesta; para esto, acude a una cascada, *paccha*¹⁷ o *pogyo*¹⁸, sitios sagrados llenos de energía y magnetismo; deja la máscara al pie de la cascada, donde el agua golpea violentamente; al siguiente día, retorna al sitio, retira la máscara, sopla trago sobre ella y aplica fuertes golpes del fuele sobre la misma.

Cumplido el ritual de purificación, se cambia de vestimenta con ayuda de su *warmi* y, finalmente, hace sonar su cacho, para alertar al resto de los integrantes del grupo de que es hora de salir a bailar.

El *diabluma* de Pedro Moncayo se diferencia por la posición de los cachos, pues tiene los cuernos erectos; además, en esta máscara, se colocan apliques o adornos y bordados. En ocasiones, el *diabluma* de Pedro Moncayo o del sur de la línea ecuatorial utiliza un poncho ligero. A él, se suma la *chinuca*, es decir, un hombre disfrazado de mujer, que lleva los mismos atuendos, toca la guitarra y baila con movimientos exagerados, provocando y coqueteando a los hombres; hay chinucas que usan careta de malla, con bigotes y largas patillas.

El campanillero es el personaje *mayor*¹⁹ y más robusto del grupo. Su presenciase identifica en la zona norte, centro y sur de la Sierra. El *aruchico* del sur, en tanto, que lleva su propia tradición y vestimenta, se diferencia de los personajes del norte, por los coloridos pañuelos que ata en su sombrero y que complementan la camisa y la casaca de cuero que utiliza. La danza autóctona de estos personajes se realiza sólo entre hombres y, a través de ella, los individuos ofrecen ricas manifestaciones de culturas antiguas y preservan un modo de vida en su propio hábitat.

El *tundero* o bocinero es uno de los pocos protagonistas que utiliza los instrumentos de percusión, que paulatinamente están desapareciendo en la serranía ecuatoriana, como el churo, que es una concha del caracol del mar y cumple un rol preponderante en el trueque de productos de la Sierra con la Costa y el Oriente, que realizan los *mindalaes*²⁰ o comerciantes. Otro de los instrumentos es la bocina andina, que está elaborada con una pieza de tunda, boquilla de carrizo para la embocadura y un cacho de toro al extremo. El cacho de toro se introdujo como instrumento de percusión con la llegada de los españoles.

También está la bocina del Cañar, elaborada con madera y sujeta con anillos de correas finas; su embocadura es de carrizo y mide más de dos metros de largo.

La tunda, por su parte, es un cañote de la misma planta, que tiene seis orificios: uno para la boca, dos para la mano izquierda y tres para la mano derecha, y mide aproximadamente un metro de largo.

¹⁶ Término que refiere a quienes acompañan en el grupo.

¹⁷ Vado de agua en los ríos o acequias

¹⁸ Pozo de agua de las vertientes naturales.

¹⁹ De mayor edad y más robusto, corpulento.

²⁰ Antiguamente, en la época preincaica, la concha spondilus se consideraba una especie de moneda de intercambio.

Los ritmos o templos de guitarra tradicional más conocidos por los músicos y bailarines en las fiestas milenarias del solsticio de verano son *Galindo*, *guanopamba*, *San Juan Granada*, *Transporte* y *Galindo moderno en fa#* (sostenido menor). Estos ritmos, sin lugar a duda, fueron adaptados de los sonidos de instrumentos andinos que evocan el sonido del agua, del río, del viento, del trinar de las aves, del dolor y la alegría del hombre americano.

La cultura y las tradiciones, muy similares en todos los pueblos andinos, caminan sobre la espalda de la moda ancestral y sus personajes, cada vez más difícil de hallarlos con su apariencia original, pero, sin duda, todavía presentes en muchos grupos que mantienen e intentan preservar la realidad, lo más parecida posible a la forma en que los ancianos la recuerdan y cuyos elementos, a lo largo de la historia, quedaron impregnados en los genes de los habitantes de nuestro Ecuador profundo.

Conclusiones

Se ha identificado una significativa diversidad en la vestimenta tradicional entre las diferentes parroquias y comunidades kayambi. Cada región presenta características distintivas en los trajes, reflejando variaciones en los estilos, materiales y técnicas de confección. Por ejemplo, en Olmedo y Paquiestancia, se observan trajes más elaborados y ricos en bordados, mientras que en comunidades como Juan Montalvo y Pisambilla, la vestimenta tiende a ser más simplificada y adaptada a las nuevas realidades socioeconómicas.

La indumentaria tradicional utilizada en la Fiesta del Sol, particularmente en San Pedro, muestra un proceso de transformación notable. Aunque la base de los trajes ceremoniales mantiene elementos tradicionales, como el uso de colores vivos y adornos específicos, ha habido una integración creciente de materiales sintéticos y un estilo más estandarizado, influenciado por la globalización y la comercialización de festividades.

La vestimenta de fiesta de los mestizos en Cayambe, especialmente en San Pedro, presenta una fusión entre elementos tradicionales kayambi y aspectos mestizos, destacando la interacción cultural y la adaptación mutua. Este fenómeno refleja un proceso de hibridación cultural, donde las tradiciones indígenas se entrelazan con influencias externas, resultando en una vestimenta que, aunque modificada, sigue siendo una expresión vital de identidad.

A pesar de los cambios significativos en los materiales y estilos, la vestimenta tradicional kayambi sigue siendo un símbolo poderoso de identidad y resistencia cultural. Las adaptaciones y modificaciones observadas en la vestimenta no sólo responden a las demandas contemporáneas, sino que también reflejan la capacidad del pueblo kayambi para mantener y revitalizar sus tradiciones en un entorno en constante evolución.

Recomendaciones

Para profundizar en la comprensión de las variaciones en la vestimenta tradicional del pueblo kayambi y su evolución en el contexto contemporáneo, se recomienda llevar a cabo un estudio longitudinal que examine la dinámica de estos cambios a lo largo del tiempo. Este estudio debería incluir una serie de acciones que se enumeran a continuación, por ejemplo:

- Implementar un programa de documentación periódica que permita registrar y analizar las variaciones en la vestimenta tradicional y de fiesta en diferentes momentos del año y en distintas festividades. Esto ayudará a identificar tendencias emergentes y evaluar cómo los cambios en la vestimenta reflejan transformaciones más amplias en la sociedad kayambi.

- Realizar entrevistas en profundidad y talleres participativos con miembros de las comunidades kayambi y los mestizos de Cayambe. Estas actividades facilitarán una comprensión más rica de las percepciones sobre la vestimenta tradicional, sus significados simbólicos, y las razones detrás de las adaptaciones y modificaciones.
- Ampliar el análisis para incluir comparaciones con otras comunidades indígenas de la región andina que puedan haber experimentado procesos similares de cambio en su vestimenta tradicional. Esto permitirá situar el caso kayambi en un contexto más amplio de dinámicas culturales regionales.
- Promover iniciativas que apoyen la preservación de las técnicas tradicionales de confección y los conocimientos asociados a la vestimenta kayambi. Además, fomentar programas educativos en las comunidades para transmitir el valor cultural y simbólico de los trajes tradicionales a las nuevas generaciones.

Referencias

Alvear, C. Comunicación personal. febrero 2024

Gómez, M. (2018). *Vestimenta y cultura: Un estudio de los trajes tradicionales indígenas en Ecuador*. Revista de Antropología Cultural.

Guaña, P. Comunicación personal. 2024, febrero 15.

Imbago, O. (1994). *Cayambe y su cultura milenaria* [Documental]. Films Video Producciones, y Diabluma. <https://youtu.be/EwCd1wVu8LI>

Imbago, V. Comunicación Personal. 2024, marzo 25.

Jiménez, A. (2018). *Transformaciones culturales en los Andes: La influencia de la modernidad en las prácticas tradicionales*. Universidad Central del Ecuador. <https://www.universidadcentral.edu.ec/doc/transformaciones-culturales.pdf>

Lincango, T. (2024). *Estudio de las transformaciones del traje de la mujer Kayambi*. Universidad Técnica de Ambato. <https://repositorio.uta.edu.ec/items/f0b19962-cd56-4d41-aaa7-4e930672e712>

Maldonado, A. (2019). *Memoria, identidad e interculturalidad de los pueblos del Abya-Yala. El caso de los quichua Otavalo*. Editorial Tinkuy. <https://abyayala.org.ec/producto/intelectuales-indigenas-piensen-america-latina-pdf/>

Nepas, M. Comunicación Personal. 2024, marzo 29.

Robalino, A. (2019). *Indumentaria e identidad: análisis de la vestimenta de la mujer indígena desde el diseño*. Universidad de Palermo. https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Medina.pdf

Quishpe, M. (2019). *“La Identidad Cultural y Ancestral del Pueblo Cayambi en las Fiestas de las Octavas de la Parroquia de Juan Montalvo a través de la Representación de la Escultura y el Grabado”*. Universidad Técnica del Norte. <https://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/9916/2/05%20FECYT%203539%20TRABAJO%20GRADO.pdf>

Colcha, D. (2020). *Documentación fotográfica de la vestimenta tradicional indígena en la comunidad Santa Ana de Cayambe durante el período 2018-2019*. Editorial Universitaria. <https://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/10258>

MINTUR. (2020). *Vestimenta indígena con identidad cultural, referente del turismo de Tungurahua*. Ministerio de Turismo del Ecuador. <https://www.turismo.gob.ec/vestimenta-indigena-con-identidad-cultural-referente-del-turismo-de-tungurahua/>

Ulloa, E. (2010). *Estrategias orientadas a la comunicación intercultural en asociaciones dedicadas al Turismo Comunitario en la parroquia Tarqui*. Universidad de Cuenca. <https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/2985/1/td4390.pdf>

Vega, R. (2018). *Preservación cultural y estrategias en comunidades indígenas*. Universidad del Azuay. <https://www.uduazay.edu.ec/doc/preservacion-cultural.pdf>

Villalba, S. (2016). *Semiótica ancestral en la comunidad de San Andrés y su relación en la vestimenta de las manifestaciones culturales*. Universidad Técnica de Ambato. <http://repositorio.uta.edu.ec/items/d2fcb6fa-2145-427c-b95a-7b74ba161d0f>

Villamizar, Y. (2015). *Significado cultural y estético actual de las esculturas de los siglos XVI y XVII de Pamplona de Indias*. Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128831/DPSA_VillamizarVillamizarYR_Significado_cultural_y_estetico.pdf;jsessionid=FF0B20488FAFFCB3C641D529A7D3B021?sequence=1