

El bordado en la indumentaria étnica masculina del curso alto del río Cañar (Ecuador)

Embroidery in male ethnic clothing from Upper Cañar River (Ecuador)

Lorenzo E. LÓPEZ Y SEBASTIÁN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia de América I
lopezys@ghis.ucm.es

RESUMEN

Se analizan varias piezas de la indumentaria masculina de los indígenas de la región de Cañar, en Ecuador, con especial atención a las técnicas de bordado, diseño y color en los elementos decorativos, descripción de las piezas, referencia al uso de la indumentaria étnica como elemento de diferenciación cultural en relación con la sociedad moderna.

PALABRAS CLAVE

Indumentaria.
Bordado.
Cañaris.
Ecuador.

ABSTRACT

This paper studies some pieces of male clothing from Cañari Indians, Ecuador, with special mentions to embroidery techniques, designs, and colors of decorative elements. Pieces are described, and related to the use of ethnic clothing as an element of cultural differentiation in modern society.

KEY WORDS

Clothing.
Embroidery.
Cañar.
Ecuador.

SUMARIO 1. Introducción. 2. El medio físico. 3. El medio cultural. 4. Indumentaria. 5. Bordado. 6. Materiales. 7. Técnicas. 8. Temas decorativos. 9. Colores. 10. Piezas. 11. Conclusiones. 12. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

Como consecuencia de nuestra participación en el Proyecto «Arqueología de Ingapirca. Ecuador» que, dirigido por el profesor José Alcina Franch, se desarrolló en la provincia de Cañar durante los años 1974 y 1975, tuvimos ocasión de relacionarnos con un gran número de trabajadores de campo locales y recibir en el entorno de la excavación a bastantes pobladores indígenas de los alrededores, quienes acudían movidos por la curiosidad o para visitar a conocidos comunes, permitiéndonos observar directamente su indumentaria y modo de vida.

La mayor duración de lo habitual que tuvo la campaña arqueológica de 1975, más de tres meses, nos obligó a un aislamiento relativo que hizo posible intensificar los contactos hasta el punto de poder adquirir determinadas prendas de vestir, que nos fueron confeccionadas expresamente según la más escrupulosa tradición local, y que han servido de base para el presente trabajo, dado que pudimos seguir el proceso de confección de las prendas, conversar sobre determinados símbolos y temas decorativos, que consideramos de interés etnográfico, habida cuenta de los ritmos de cambio en el mundo reciente y de que han pasado más de cinco lustros desde la realización de las referidas prendas.

La presencia del profesor Alcina en el yacimiento, su curiosidad por cuanto se refiere al mundo americano, que también le hizo interesarse por la indumentaria, los habituales comentarios compartidos, las animadas conversaciones suscitadas con la convivencia prolongada y, sobre todo, el recuerdo, el recuerdo del maestro y del amigo, nos han animado a recuperar los materiales presentados a continuación para su estudio que, al margen de la disciplina que nos unió durante muchos años, conservan vivencias personales rescatadas al tiempo.

2. El medio físico

La hoya del Cañar es una depresión de altura limitada al norte y noreste por el Nudo de Azuay, y por el sureste y sur por el de Buerán-Curiquinga, que enlazan transversalmente las cordilleras Real y Occidental del sistema andino, formando un arco de herradura cuyas aguas recogen los tributarios del Cañar en su discurrir hacia el oeste para desembocar en el golfo de Guayaquil¹.

Es un ecosistema de páramo, con humedad abundante, alturas medias con tierras fértiles aptas para la agricultura y apropiadas para la ganadería y soporte de unas poblaciones de larga tradición agroganadera a través de la historia².

De este amplio espacio, vamos a referirnos a un área más reducida, que comprende la zona limítrofe al río Cañar por su margen derecha, desde la confluencia de la quebrada de Gulansa con el río Silante y éste con el Cañar, hasta el oeste de la parroquia de Juncal, limitando hacia el norte con las lomas del pie del Nudo de Azuay. El espacio acotado se inscribe en un rectángulo delimitado por las longitudes comprendidas entre los 78° 52' W y 78° 59' W y las latitudes que van de los 2° 28' S a los 2° 32' S.

La topografía, más suave por el norte que por el sur, se reparte en cotas que van de los 3.200 a los 3.400 m. de la zona de Sisid, los 2.800 a 3.000 m. del Tambo a los 2.800 m. de Juncal, con zonas más bajas hacia el sur, por donde discurre el Cañar.

¹ Una completa descripción y estudio puede verse en Wolf (1976: 66-82), refiriéndose a la orografía del territorio comprendido entre el río Jubones y el Nudo de Azuay, donde se sitúa la hoya del Cañar. También Terán (1966: 135-137 y 163-165) ofrece una interesante síntesis sobre esta región.

² Para profundizar en el ecosistema y la riqueza botánica de la zona puede verse Acosta-Solis 1968 y 1977; en cuanto a la geografía económica, sociología rural y desarrollo, véase C.R.E.A. 1977. También Terán (1966: 186-192) se refiere a los climas de la zona y a los cultivos (1966: 378-382).

La dispersión de los asentamientos es una característica frecuente en esta zona, aunque también hay núcleos de población. De este a oeste, encontramos Sisid, donde la población está muy dispersa, Tambo³ y Juncal que son parroquias con núcleo urbano y, fuera del área acotada aunque muy relacionada con ella, Cañar⁴, la capital cantonal y lugar de mercado e intercambio, situada en la margen izquierda del río Cañar.

En esta zona se desarrolló la observación y es de ella de donde proceden las piezas más adelante descritas, por lo que, aunque el uso de la indumentaria de referencia sobrepasa el área aquí señalada, como pudimos comprobar en su momento, hemos optado por referirnos a lo sistemáticamente observado.

3. El medio cultural

Culturalmente, la zona es de antigua población cañari, conquistada por los inka y lugar de movimientos migratorios forzados en el período inka imperial, aunque sin perder totalmente los rasgos culturales de los habitantes primitivos, quedando restos tan importantes como los de

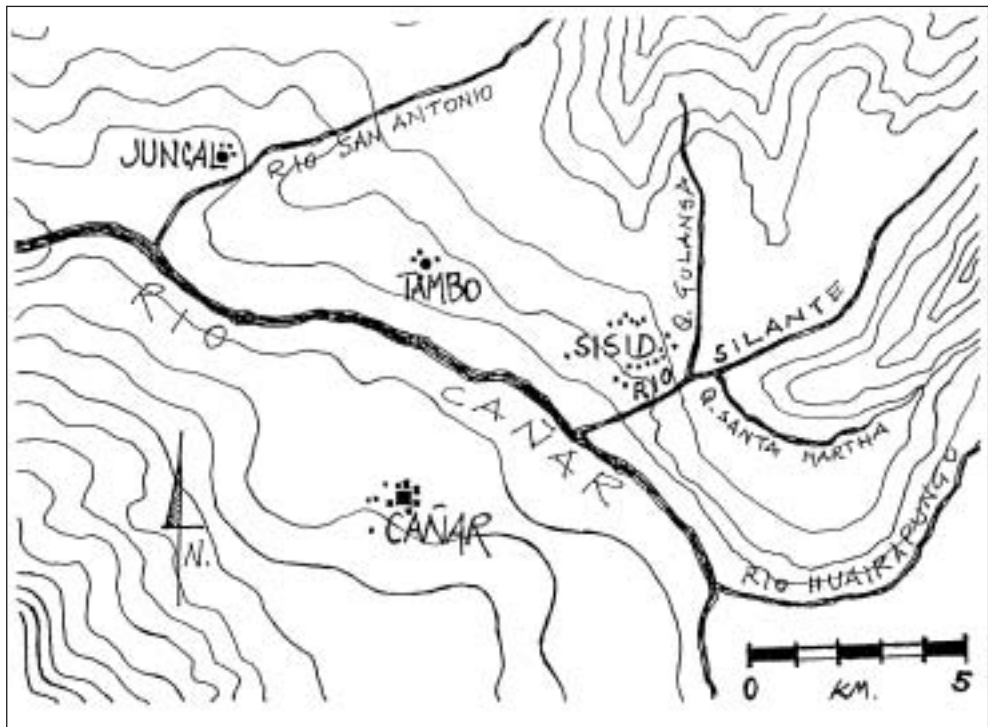


Figura 1. Croquis del área geográfica a la que se refiere el estudio.

³ El núcleo urbano del Tambo se encuentra a 3.078 m. de altitud (Terán 1966: 423).

⁴ El núcleo urbano de Cañar se encuentra a 3.176 m. de altitud (Terán 1966: 194 y 423).

Ingapirca⁵, una de las parroquias del cantón de Cañar de la que depende administrativamente el lugar de Sisid.

Etnohistóricamente, los cañaris⁶ han sido bastante estudiados por su peculiar relación con los inka, así como más tarde, en el período colonial, con la administración española, cuando se reagruparon pobladores y se fundaron nuevos asentamientos, como el de Juncal, dependiendo del corregimiento de Cuenca⁷.

Tras la independencia, en la etapa republicana y hasta nuestros días, el área es de las que conserva mayor proporción de población indígena en la zona de la sierra (Terán 1966: 272 y 276), habiendo incorporado formas de vida y explotación de recursos foráneos, como la agricultura de cereales y la ganadería ovina, a las tradicionales de tubérculos y auquénidos. También en las formas de vestir, desde el proceso iniciado en la época colonial, se han incorporado prendas, adornos y gustos estéticos en los que se evidencia el mestizaje cultural que acompañó al biológico y la presencia de elementos ajenos llevados por nuevos pobladores con otras culturas.

4. Indumentaria

La indumentaria masculina tradicional de los habitantes del valle del Cañar se caracteriza por su aparente tosquedad externa que proporciona un aspecto peculiar a quienes la utilizan. Como ocurre con otros aspectos de la cultura, y en especial de la cultura material, los avances tecnológicos y las incorporaciones externas han influido en el uso y confección de los elementos del vestido, modificando pautas, abriendo posibilidades, restringiendo el uso y hasta hecho abandonar su utilización cotidiana, aunque las prendas mantengan lo sustancial y permitan la inmediata diferenciación cultural de aquellos que las llevan.

En general, la citada indumentaria (fig. 2) se compone de un tocado, el *sombrero* de ala estrecha confeccionado en lana de oveja prensada y aglutinada hasta conseguir una gran dureza y rigidez, cuya copa se recorre por cuatro hilos que se rematan en la parte superior con un pequeño botón o trozo de tela que los sujeta en su recorrido desde el borde interior del ala hasta la cumbre de la semiesfera, cuya parte inferior está recorrida por una cinta o banda de unos tres centímetros de ancho y color blanco u otro, que suele perderse con el uso. El borde del ala se remata con un ribete de tela blanca cosida con hilo de color distinto al de la tela y que suele formar un dibujo trenzado, el motivo del *ocho*, que como veremos más adelante es muy característico. El sombrero de color blanco o crudo se suele oscurecer por el uso y va tomando un tono grisáceo.

El tronco se cubre con la *camisa* o *cotona* de lados rectos y gran amplitud, hecha de lienzo de algodón blanco o crudo, a veces con estrechas rayas verticales negras o de color, adornada con

⁵ Para la ocupación incaica véase Rivera 1974, Alcina 1978 y Fresco 1984.

⁶ Estudios etnohistóricos sobre los cañaris en Oberem 1974-76 o en Fock y Krener 1977.

⁷ Un estudio reciente y muy amplio en Poloni-Simard 2000.



Figura 2. Aspecto general con la indumentaria étnica del Cañar.

bordados en cuello, mangas y puños, siendo frecuente el uso de dos o más camisas sobrepuestas, dejando al exterior, para que se aprecie, la más profusamente bordada, cuyas mangas quedan a la vista y evidencian el lujo de las prendas que se llevan.

Sobre la camisa se coloca la *cushma*, un corto y estrecho poncho en forma de casulla cuyos laterales se doblan sobre los hombros para dejar libres los brazos y parte de los costados. La *cushma* se confecciona en telares tradicionales domésticos con fino hilo de lana negra, constituyendo una notable muestra del hilado y tejido tradicionales de la zona. El conjunto se sujeta a la cintura con una faja estrecha, frecuentemente adornada con figuras de colores diversos e igualmente tejida, que ajusta las amplias camisas, o la única que se viste, y la *cushma* sobrepuesta. También ésta se remata a lo largo de su perímetro y de su abertura central con un ribete de tela de color vivo o de terciopelo que se fija y decora con el trenzado en *ocho* en colores que destaquen, y en los cuatro ángulos de su superficie se adorna con pequeños bordados como única concesión decorativa.

Las piernas se cubren con un calzón de paño sobre el que se coloca el *zamarro* o calzón abierto por la parte posterior —comparable al *zahón*— confeccionado con piel cruda de oveja que conserva la lana primaria, prefiriéndose la de color blanco, y se fija con ataduras en la parte posterior de las piernas, sujetándose a la cintura con una *veta* o tira a modo de cinturón de cuero crudo.

El calzado más característico es la alpargata de suela de fibra vegetal trenzada y el empeine de tela blanca tejida, a veces con adornos en el mismo tejido, y cuando la situación climática lo

aconseja se emplean ojotas de cuero y goma e incluso botas de goma como incorporación foránea más funcional en época de lluvias.

Un complemento importante es el *chicote*, látigo con larga empuñadura —de unos 50 a 60 cm.— de madera —de guayacán o de chonta— que tiene en el extremo superior un orificio al que se anuda una *veta* de cuero crudo trenzada, de gran longitud, y en el otro extremo una anilla de cuero para introducir la muñeca del usuario y asirlo con más seguridad. Con frecuencia se recubren varios segmentos de la citada empuñadura con placas de metal repujado como adornos. Se coloca terciado o en bandolera con el mango o empuñadura transversalmente en la espalda y la *veta* ajustada al pecho.

Las piezas citadas constituyen el conjunto básico de la indumentaria masculina, pudiendo añadirse otros complementos y adornos en función de la riqueza, solemnidad de la ocasión o necesidad concreta del usuario.

De esta indumentaria nos interesa destacar dos prendas que resultan especialmente significativas por ser soporte del bordado que nos ocupa, dichas prendas son la *cushma* y la camisa o *cotona*.

5. Bordado

El bordado constituye el elemento diferenciador más importante de la indumentaria ya que en él se centra la riqueza decorativa, el valor de las prendas y la creatividad del artesano, así como el gusto y posición del usuario.

La primera peculiaridad viene dada por ser una actividad de especialización masculina, siendo con mayor frecuencia hombres los bordadores y «costureros», quienes confeccionan las prendas o dirigen las distintas operaciones para su realización y quienes se responsabilizan de la elección de motivos y ejecución de los bordados, en los que el diseño y el color tienen gran importancia, especialmente en las camisas. La segunda es la frecuencia con que se encuentran mestizos como artesanos de esta especialidad, reinterpretando desde su creatividad la estética indígena y ofreciendo unas mayores posibilidades de elección al ser ellos más fácilmente adaptables a los adelantos tecnológicos con la consiguiente reducción de precios.

6. Materiales

El tejido de las camisas es industrial, de algodón burdo aunque poco grueso y poco tupido para facilitar las labores de bordado, de color blanco o crudo y, a veces rayado en negro, rojo, azul o verde, dependiendo de modas y disponibilidad de género en los lugares de abastecimiento de los artesanos.

Los hilos empleados para el bordado de camisas son de lana, de grosor medio o fino y, en la época en que se hizo la observación, también industriales para facilitar la regularidad en el trazado de diseños, especialmente en el caso de hilos sueltos o hebras únicas, así como por la enorme gama de colores que ofrece la industria del hilado en comparación con la reducida gama que el teñido artesanal o doméstico presenta en relación con aquélla, sin olvidar los cos-

tes de cada material u operación y la mayor garantía de estabilidad en los colores o la regularidad cromática a la hora de seleccionar, que constituyen ventajas en cuanto a la previsión del resultado final.

El empleo de hilo de lana supone un riesgo de alteración en el diseño, debido a la naturaleza de la fibra, ya que puede ir perdiendo consistencia con el uso y presentar una textura pilosa por efecto del roce, por lo que en ocasiones se recurre a fibras sintéticas que imitan lana, por ser más económicas, resistentes y duraderas.

La *cushma* más fina y apreciada es de *pacha*, confeccionada con finos hilos de lana obtenidos por hilado manual tradicional con tortero o fusayola, eligiéndose vellones de calidad y tiñendo de negro, a veces con un matiz azulado, el hilo o la prenda con tintes vegetales autóctonos y fijación del color con sal y productos tradicionales. A pesar de ello es frecuente que destiñan las prendas y este efecto se aprecia en el ribete de tela que remata la pieza.

En cuanto a los hilos, dada la finura del tejido de lana, para el bordado se utilizan de algodón, sedalina o fibras sintéticas, más brillantes en su textura y luminosos en el colorido, buscando el contraste entre la severidad del fondo negro y la pequeña superficie decorada de las esquinas.

El ribete se hace con una banda de tela de algodón o terciopelo y suelen ser de algodón los hilos con los que se sujeta y decora, formando una cenefa continua en la superficie del ribete.

7. Técnicas

En cuanto al corte de camisas, se emplea un sistema elemental basado en la línea recta (fig. 3) para el corte principal. Aunque las medidas pueden variar ligeramente en función del sujeto, la operación se inicia con el corte de un rectángulo de tela de 1'40 m. de largo por 0'60 m. de ancho en cuyo centro se abre un orificio ovalado para alojar el cuello, de cuyo borde delantero parte una ranura paralela a los costados que coincide con el centro del pecho. Doblando por el eje horizontal el rectángulo de base se tiene delantera y espalda de una sola pieza, a la que se añaden, a cada lado, los rectángulos doblados que corresponden a las mangas; aunque son variables las dimensiones de los citados rectángulos en relación con la longitud deseada, normalmente son de unos 40 a 45 cm. de largo por 35 cm. de ancho, y en el extremo exterior se sobreponen los puños, unos 5 cm. más cortos que el lado menor de la manga para dar forma al extremo de la misma; el ancho de los puños es de unos 7 cm.

El hombro se refuerza con un canesú de 7 u 8 cm., cosido a la parte superior de la espalda y la unión de la manga y el costado de la camisa se resuelve con la pieza triangular doble que resulta de doblar por la diagonal un cuadrado de tela de unos 7 cm. de lado, diagonal que constituirá la sisa y permitirá el cierre de la prenda sin impedir la cómoda movilidad del brazo. El cuello, previamente preparado, se cose a la abertura practicada en su lugar correspondiente.

Para entallar ligeramente se recoge una pinza en el eje delantero, en la pechera, que se sujeta en la parte superior con una trabilla rectangular de unos 6 cm. de largo por 2 cm. de ancho y

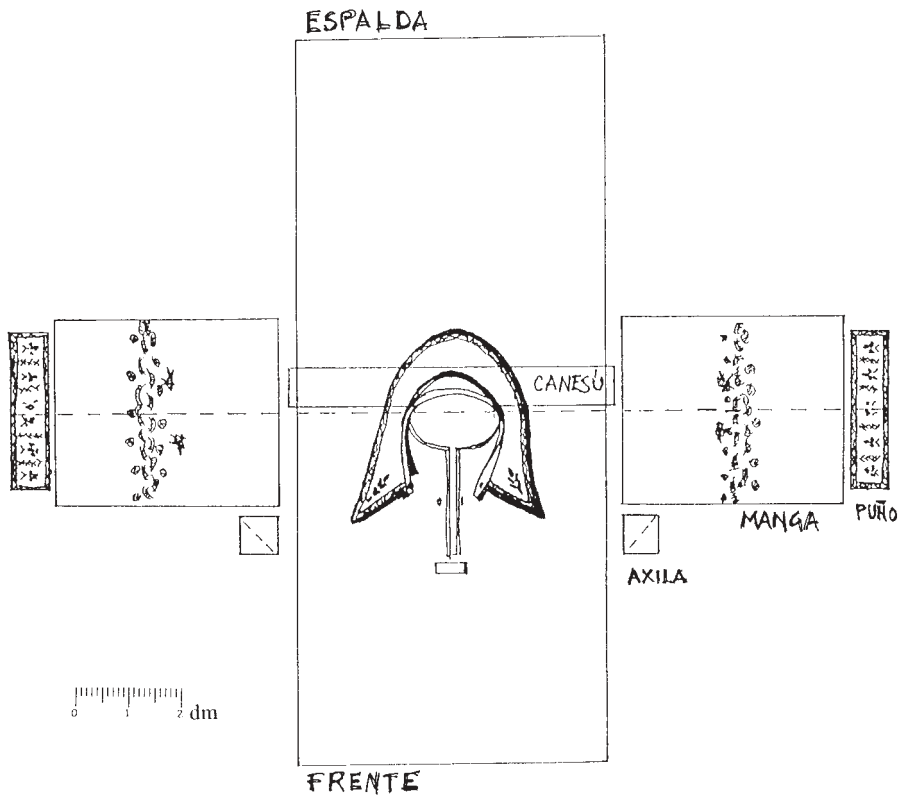


Figura 3. Desarrollo del corte y colocación de las distintas partes de la camisa.

se cosen los costados, con lo que se obtiene una camisa amplia y ligeramente acampanada en el faldón que permite el ajuste a la cintura sin estorbar los movimientos de quien la lleva, dada su gran amplitud.

En lo referente al bordado se utilizan muestras o diseños en papel que se calcan en la parte de tejido a bordar o se dibujan directamente sobre dicha superficie.

Cinco son las técnicas básicas empleadas en el bordado de camisas, según el resultado que se busque. La primera, que recuerda al *pespunte*, es la aplicada en cenefas estrechas, finas líneas de un solo hilo que se van bordando al introducir la aguja por debajo de los hilos, previamente separados, de la urdimbre y empujando a los de la trama, forzando en la dirección deseada para que el hilo del bordado vaya formando el dibujo. Como resultado queda a la vista una línea continua que se interrumpe a intervalos por los hilos emergentes de la urdimbre que sujetan el bordado (fig. 4). A veces, se realiza este bordado con máquina de coser.

La segunda de las técnicas de bordado empleadas es el *realce*, con puntadas sobrepuestas que proporcionan relieve y se utiliza en superficies pequeñas, como puntos, círculos o figuritas, variando según los casos el tamaño o longitud de las puntadas y su dirección. La tercera es la de *espiga*, empleada para rellenar superficies mayores en las que se divide el espacio y se van bordando sectores con puntadas cortas, coincidentes en una línea o eje, consiguiendo con ello una mayor sujeción del bordado que, además, se ribetea con un *cordoncillo* del mismo o distinto color.

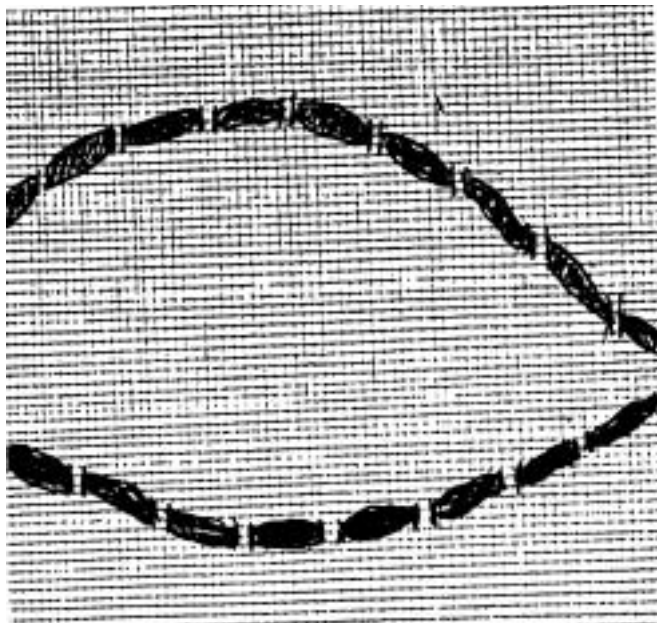


Figura 4. Detalle, aumentado de tamaño, del bordado en la urdimbre.

Una quinta es el llamado *punto de escapulario*, formado con puntadas largas entrecruzadas (figs. 15b y 21c) de uno a otro extremo del bordado, que se realiza de izquierda a derecha, contrariamente a lo habitual, y con el que se bordan retículas o bandas reticulares que separan los dibujos del bordado de los puños.

En cuellos y puños se pone tela doble y las cenefas decorativas se fijan a máquina, siendo perceptible la canilla en el revés de unos y otros.

La *cushma* se teje en telar de cintura o doméstico, llamado *ahuana*, con el que se confecciona un rectángulo de 1'40 m. por 0'70 m., que se ribetea con tela de color vivo fijada con canilla a máquina y bordando una cenefa sobre ella, a veces el ribete es de terciopelo aunque, en cualquier caso, recorre tanto el perímetro de la pieza como los bordes de la ranura del cuello.

Una orla o cenefa bordada recorre la zona contigua al ribete y en las esquinas se bordan pequeños ramos o flores, realizados con técnica de realce o puntadas simples, pues al ser muy tupida la textura del tejido aumentan las dificultades para bordar en él.

8. Temas decorativos

El bordado se distribuye en las camisas en forma de cenefa a lo largo del perímetro del cuello y puños, en tanto que las figuras y composiciones lo hacen en los picos del cuello, la superficie de los puños y la parte media de la manga, aproximadamente a la altura del codo o quizá un poco más hacia el antebrazo. En todos los casos el bordado se hace antes de formar o coser la camisa, por lo que su desarrollo completo corresponde a cada parte considerada en plano y distribuyendo la superficie a decorar entre la cenefa y los motivos o composiciones.

Las cenefas constituyen el motivo más característico y permanente, siendo la repetición de un diseño que se suele inscribir entre dos líneas paralelas, tangentes al desarrollo del mismo.

Los dos temas principales en la composición de cenefas son los denominados *churo* o *caracol* y el *ocho*.

El *churo* (figs. 21a y 26b) es una «ese» inclinada con los extremos rematados en espiral simple por la que se enlazan con el anterior y posterior, trazándose a lo largo de un eje oblicuo de inclinación variable que recuerda motivos universales de decoración, tanto del mundo clásico europeo como del mesoamericano o andino, y que tiene un simbolismo relacionado con el *putu* y la tradición andina de los moluscos tan apreciados culturalmente en las zonas serranas.

El otro motivo presente en los bordados es el *ocho*, que se forma con la superposición de dos líneas onduladas con los puntos de inflexión más o menos simétricos y enfrentados (figs. 9a, 15a y 26a) que en su conjunto constituyen un trenzado en el que tomados los elementos de dos en dos forman la figura de un ocho tumbado, semejante al símbolo matemático de infinito (∞), al que se le da precisamente ese significado pues, según nuestros informantes, «no tiene principio ni fin». Como en el caso anterior, el encadenado resultante se suele inscribir entre dos líneas paralelas.

A veces se presentan los motivos anteriormente descritos sin las líneas paralelas de encuadre, otras con ellas y todo el conjunto en un solo color, aunque según aumenta la importancia

de la pieza y mayor es el lujo que se pretende en ella, también lo hace la policromía y, entonces, se borda de un color la línea de encuadre y de otro muy distinto el *churo* o, si se trata del *ocho*, cada una de las líneas onduladas de un color diferente a la de encuadre.

El cuello va bordado con cenefa en todo su perímetro y en el espacio libre de los picos se coloca en diagonal un ramo con dos o tres hojas y frutos en el extremo, con la base o tallo al exterior y una longitud de unos 5 o 6 cm. y anchura total de unos 3 cm.

Los puños van igualmente orlados con una cenefa, con los mismos motivos del cuello, a lo largo de todo su perímetro y, en las piezas más elaboradas, se colocan en el interior del espacio restante dos líneas formadas por una retícula de largas puntadas sueltas (figs. 15b y 21c) que determinan tres compartimentos o espacios en los que se centra, en cada una de ellos, un ramo formado por un eje o tallo con el pie hacia el interior y cuatro o cinco hojas multicolores a cada lado de aquél. Los ramos suelen medir unos 6 cm. de largo por 3 cm. de ancho.

La composición más compleja es la que adorna las mangas, caracterizada por la policromía variada y no siempre convencional, aunque presentando colores predominantes combinados, como verde y morado o rojo y violeta, a los que se añaden toques de color muy diferentes, como azul, amarillo o rosado, con diversas tonalidades y, en ocasiones, perfilando con hilos de colores diferentes a los del relleno de las figuras.

La longitud del dibujo oscila entre los 33 y 34 cm. y la anchura máxima es de unos 10 cm. en el eje vertical de la composición. El tema se forma desde una roseta central polilobulada —con 10 u 11 lóbulos— con decoración en su interior y dos o tres formas oculares geométricas, divididos en dos sectores en forma de medias lunas unidos por sus extremos, que alojan en su interior dos o tres puntos y que se sitúan a cada lado de la roseta central en conjuntos enlazados de dos o tres elementos, rematándose en los extremos con pequeñas flores u hojas y composiciones geométricas de cinco o seis puntos. La roseta central puede llevar una cimera vegetal y cierra la composición completa la figura de un pájaro o las de dos afrontados (figs. 15d y 21d).

La composición tiende a la simetría axial, aunque imperfecta ya que varían diversos elementos, como el número de puntos en el interior de las formas oculares, y desde luego el tamaño y los colores, teniendo en cuenta la dificultad de ejecución con el hilo relativamente grueso de los rellenos que forman el dibujo.

Podemos decir que, aunque predomina la geometría en la composición decorativa principal, hay también elementos fitomorfos y ornitomorfos que, en ocasiones, pueden llegar a confundirse, por ejemplo en las colas de los pájaros; que en conjunto predominan armonía y cromatismo, quizá con valor simbólico; y que resultan de gran interés estético, aunque se aparten del realismo naturalista en el caso de los elementos identificables.

En cuanto a la *cushma*, las dos orlas decorativas se sitúan paralelamente, la de *ochos* al exterior y la de *churos* al interior, en este último caso exenta, libre de líneas de encuadre, y en las cuatro esquinas se bordan pequeños ramos formados por una flor con tallo y hojas, con el pie del tallo apuntando al exterior.

9. Colores

Los colores del bordado son muy diversos aunque, como hemos dicho, se busca una tonalidad cromática predominante, con frecuencia bicolor, a la que se añaden toques de colores alejados de los primeros.

Aunque los resultados sean aplicables a otras piezas, las identificaciones de color se han hecho sobre las piezas disponibles, realizando las mediciones según el sistema Munsell, con indicación de *espectro*, *luminosidad* o tono e *intensidad*, cuyos resultados exponemos a continuación, referidos a cada una de las piezas.

Pieza 1. Camisa:

Azul fuerte 7PB 2.9/12.0

Pieza 2. Camisa:

Amarillo vivo 4Y 8.2/13.2
 Rojo vivo 7R 4.8/15.5
 Violeta o púrpura rojizo; morado 2RP 4.7/17.2
 Violeta fuerte 2P 2.8/12.4
 Azul fuerte 7.5PB 3.3/14.0
 Verde fuerte 5G 4.3/7.6

Pieza 3. Camisa:

Amarillo fuerte 2.5Y 8.0/13.7
 Púrpura rojizo 2RP 4.7/17.2
 Azul fuerte 7PB 2.9/12.0
 Verde fuerte 5G 4.3/7.6

Pieza 4. Cushma:

Rosa violáceo 1RP 7.6/6.3
 Azul celeste 5.5BP 6.8/6.9
 Verde turquesa (azulado) 6.5BG 7.3/3.3

Ribete de la cushma:

Azul fuerte 7PB 2.9/12.0
 Verde fuerte 5G 4.3/7.6

Hemos de hacer constar la dificultad de identificar alguno de los colores con precisión, debido a la escasa superficie que presentaban, por tratarse de meras puntadas o líneas muy finas, en cuyo caso se han asimilado a otros que, siempre en la misma pieza, nos han parecido iguales y ofrecían una mayor superficie de color.

10. Piezas

El conjunto de piezas estudiadas se compone de tres camisas de algodón con bordados de adorno, la primera de menor complejidad y las otras dos con una mayor riqueza decorativa en la superficie bordada y en el cromatismo con que se resuelve.

Una cuarta pieza es la *cushma* típica, de más lenta elaboración. Las camisas se confeccionaron en la parroquia de Juncal, donde había dos costureros mestizos, las más bordadas se realizaron por encargo. La *cushma* fue tejida en la Prisión de Cañar a lo largo de varios meses.

10.1. Pieza 1

Camisa de algodón (figs. 5 a 8) de color crudo con bordado simple monocromo en cuello y puños, realizado con hilo de lana de color azul fuerte inscrito en dos líneas paralelas. En el cuello cenefa o trenza de *ochos* y en los picos rama con hojas y frutos (fig. 9). En los puños la misma cenefa que la bordada en el cuello (fig. 9). Hay botones de plástico transparente en cuello, pechera y puños.

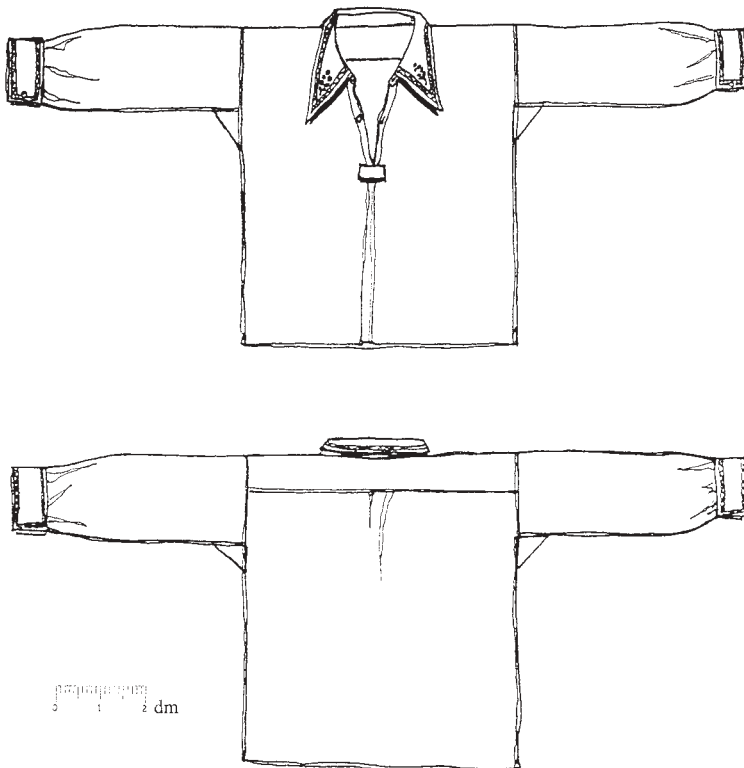


Figura 5 Vistas anterior y posterior de la Pieza 1.



Figura 6. Vista frontal de la Pieza 1.

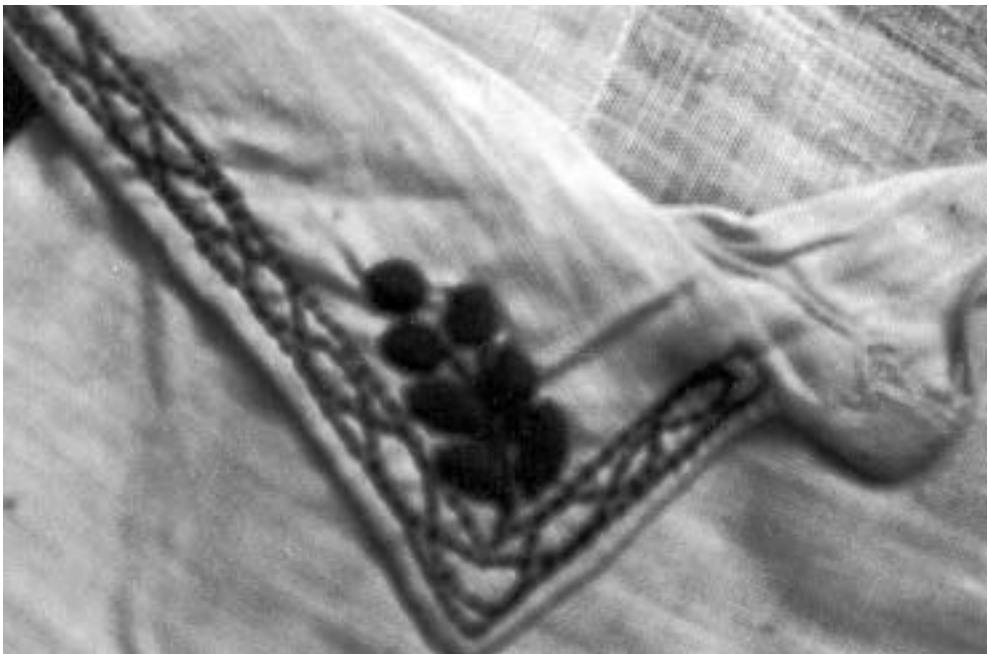


Figura 7. Detalle del bordado del cuello de la Pieza 1.



Figura 8. Detalle del bordado de los puños de la Pieza 1.

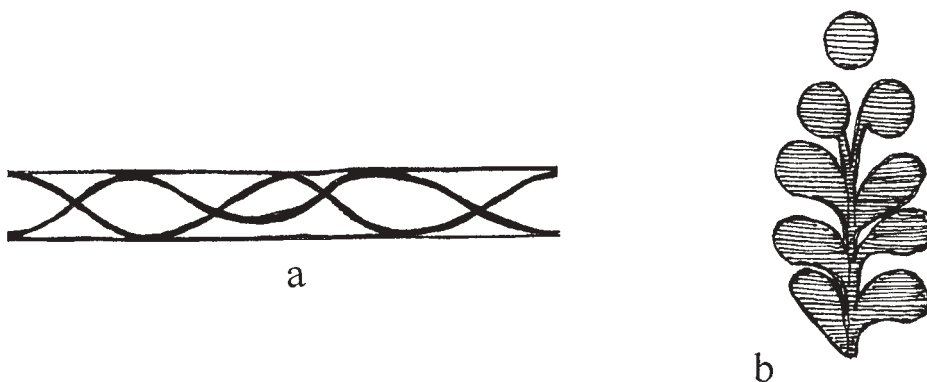


Figura 9. Detalles de la Pieza 1 bordados en azul: a) Motivo del *ocho*. b) Ramo bordado en el cuello.

10.2. Pieza 2

Camisa de algodón (figs. 10 a 14) de color crudo con bordado en cuello, puños y mangas. En el cuello, el bordado de cenefa tricolor de *ochos*, formados por líneas onduladas que se enlazan, realizadas en verde pisando amarillo, inscritas en dos líneas paralelas bordadas en hilo rojo. En

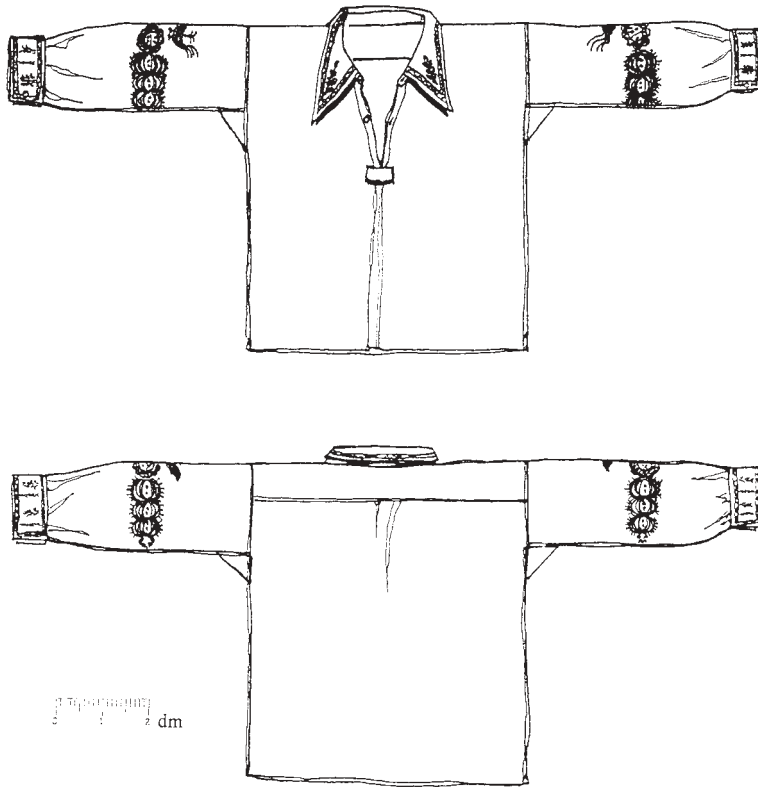


Figura 10. Vistas anterior y posterior de la Pieza 2.

los picos se bordan ramos asimétricos multicolores, de ocho hojas cada uno (figs. 12 y 15c). En los puños, la misma cenefa que la bordada en el cuello, con ramos de nueve hojas multicolores, a tres por puño, separados por retículas bordadas en color morado (figs. 13 y 15b,c). En las mangas, composición compleja multicolor con roseta central y tres formas oculares alineadas a cada lado de aquélla rematadas en los extremos con composiciones de hojas y puntos, en la parte superior figura de pajarillo (figs.14 y 15d). Se observa cierto descuido en el remate del bordado al no completarse las pequeñas hojas de separación entre las formas oculares, tal vez por corresponder a la parte interior de la manga y no apreciarse al llevarla puesta. Hay predominio de tonos cálidos, rojo y morado con verde y amarillo. Hay botones de nacarina en cuello, pechera y puños.

10.3. Pieza 3

Camisa de algodón (figs. 16 a 20) de color blanco con bordado en cuello, puños y mangas. En el cuello, el bordado de cenefa bicolor de *churos* en púrpura rojizo, inscritos en líneas verdes



Figura 11. Vista frontal de la Pieza 2.



Figura 12. Detalle del bordado del cuello de la Pieza 2.



Figura 13. Detalle del bordado de los puños de la Pieza 2.



Figura 14. Detalle del bordado de la manga de la Pieza 2

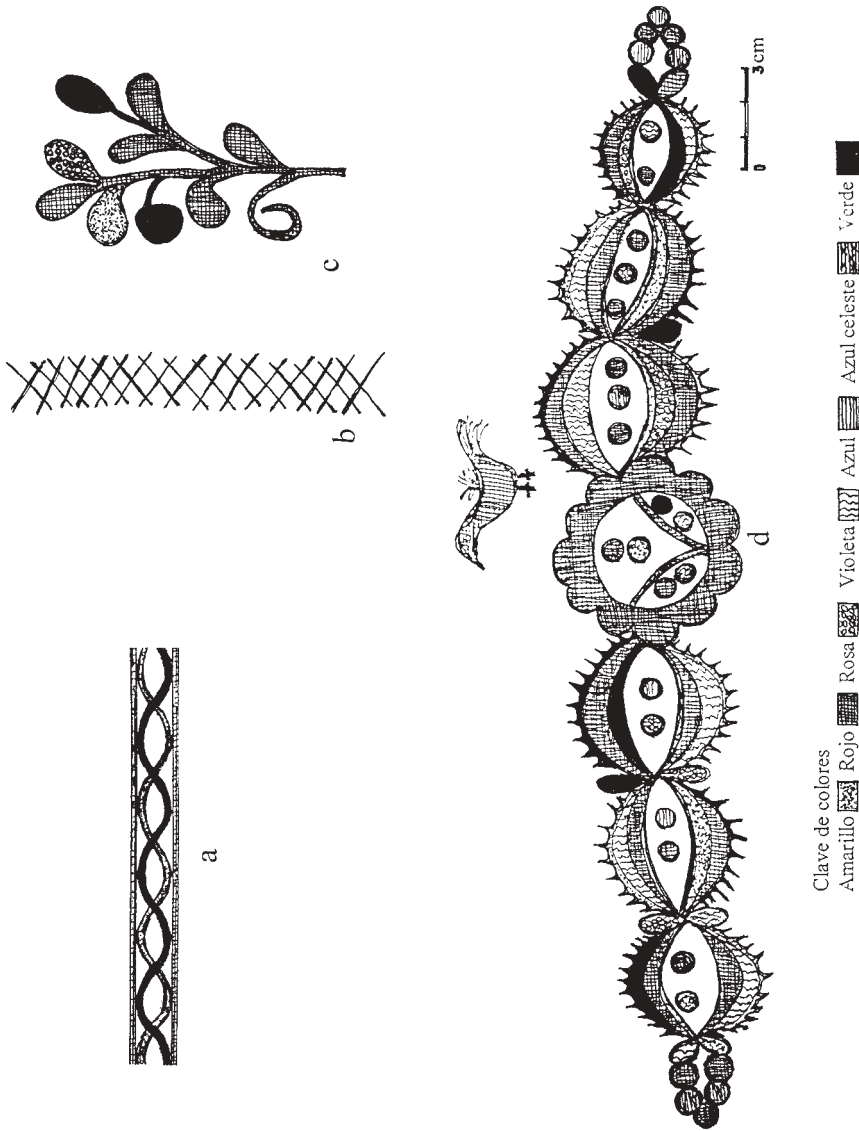


Figura 15. Detalles de la Pieza 2: a) Motivo del *ocho* en cuello y puños. b) Reticula de separación del bordado de los puños. c) Uno de los motivos vegetales de los puños. d) Composición del bordado de las mangas.

paralelas y ramos simétricos multicolores, de cuatro hojas y tres frutos cada uno (figs. 18 y 21a). En los puños, la misma cenefa que la bordada en el cuello, con ramos simétricos de seis hojas y tres frutos cada uno, multicolores, a tres por puño, separados por retículas bordadas en color verde (figs. 19 y 21c). En las mangas, composición compleja multicolor con roseta central y dos formas oculares alineadas a cada lado de aquélla rematadas en los extremos con composiciones de flores pareadas y puntos, en la parte superior cimera vegetal de cinco hojas y dos figuras simétricas de pajarillos afrontados (figs. 20 y 21d). Se observa cierto descuido en el remate del bordado al no completarse las «pestañas» de remate inferior de dos formas oculares, tal vez por corresponder a la parte interior de la manga y no apreciarse al llevarla puesta. Hay predominio de tonos fríos, verde y morado con púrpura rojizo y amarillo. Hay botones de plástico transparente en cuello, pechera y puños.

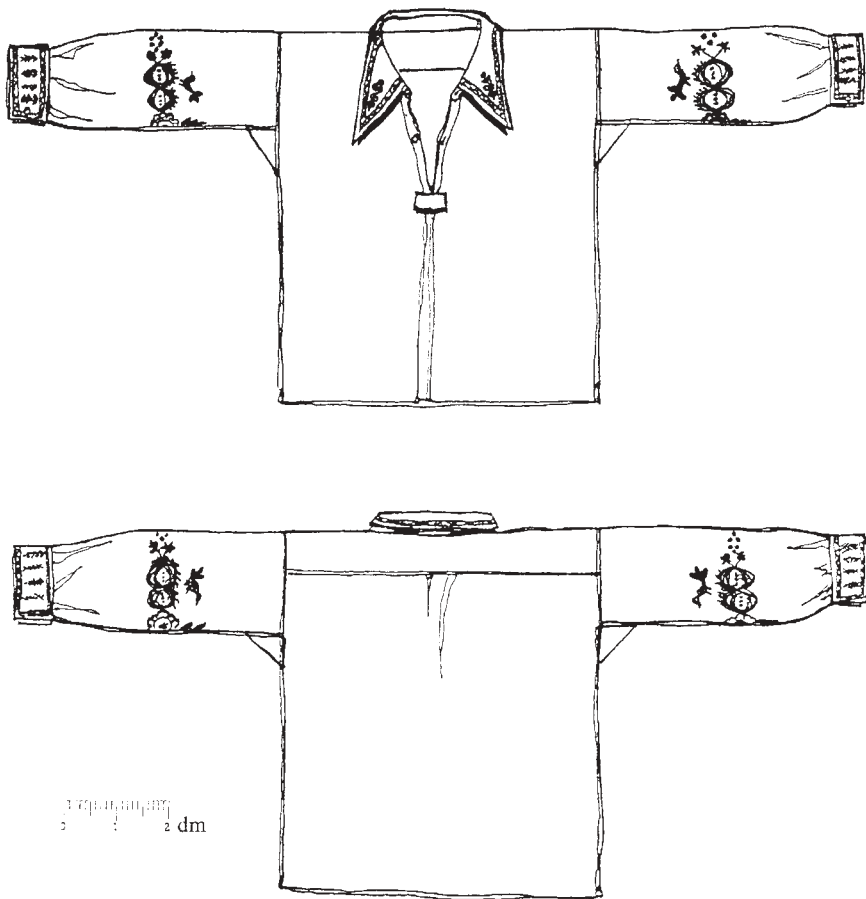


Figura 16. Vistas anterior y posterior de la Pieza 3.



Figura 17. Vista frontal de la Pieza 3.

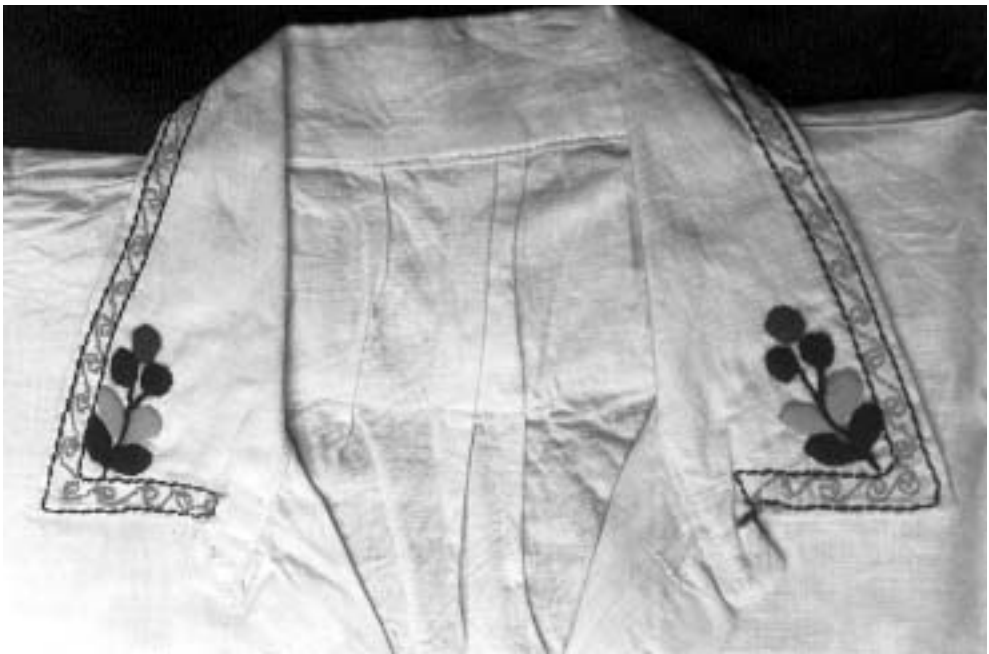


Figura 18. Detalle del bordado del cuello de la Pieza 3.

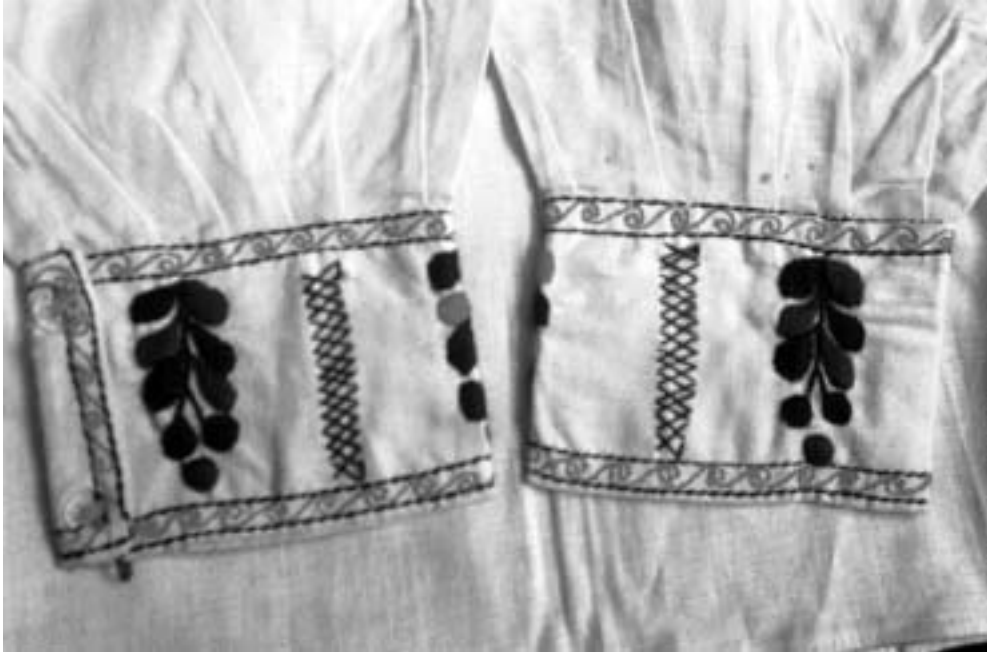


Figura 19. Detalle del bordado de los puños de la Pieza 3.



Figura 20. Detalle del bordado de la manga de la Pieza 3.

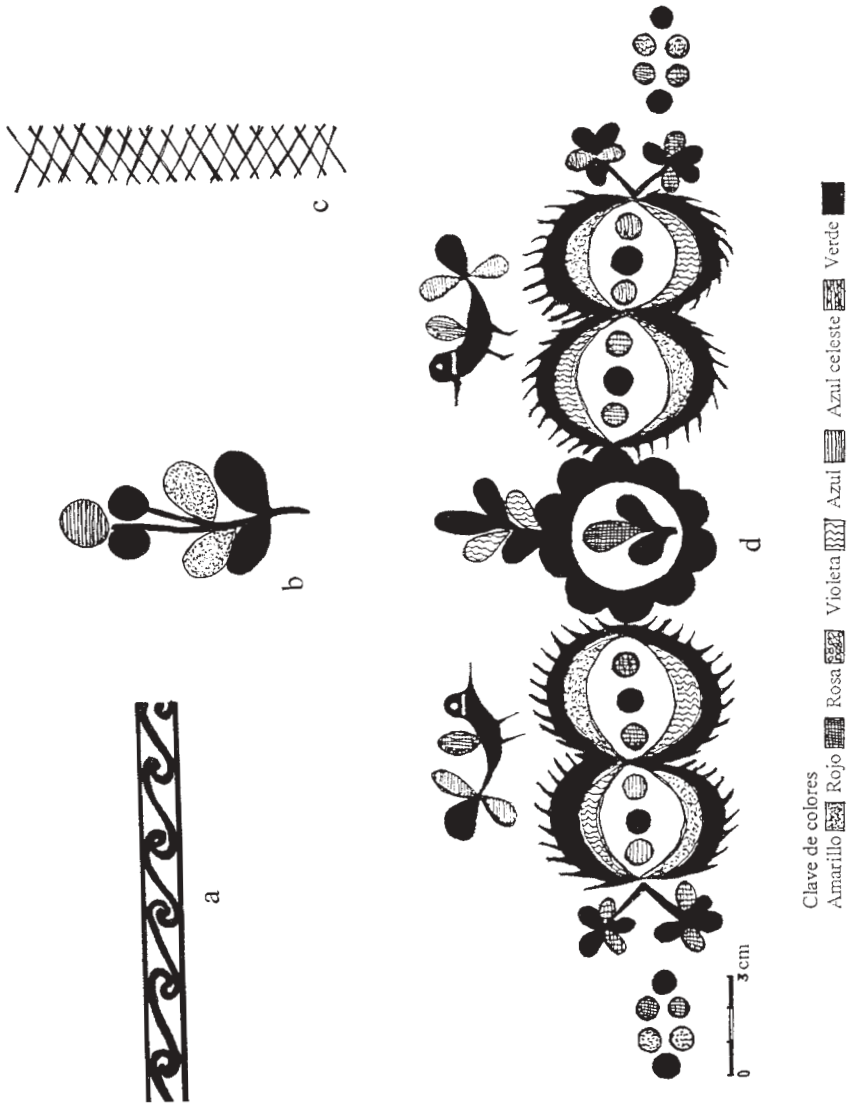


Figura 21. Detalles de la Pieza 3: a) Motivo del *churo* en cuello y puños. b) Motivo vegetal del cuello. c) Retícula de separación de los motivos del bordado de los puños. d) Composición del bordado de las mangas.

10.4. Pieza 4

Cushma de lana negra con ribetes, en cuello y perímetro, de tela de algodón amarilla sobre la que se ha bordado una cenefa de *ochos* en azul, enmarcada por dos líneas paralelas en verde. Remarcando el reborde y sobre el tejido de lana se ha bordado otra cenefa de *churos*, exenta, sin enmarque alguno, en sedalina azul celeste, y en cada una de las esquinas de la *cushma*, un tallo con hojas verdes que termina en una flor de cinco pétalos cuyo centro es de color rosa y los pétalos de color azul celeste, todo ello realizado en hilo de algodón o sedalina brillante (figs. 22 a 26).

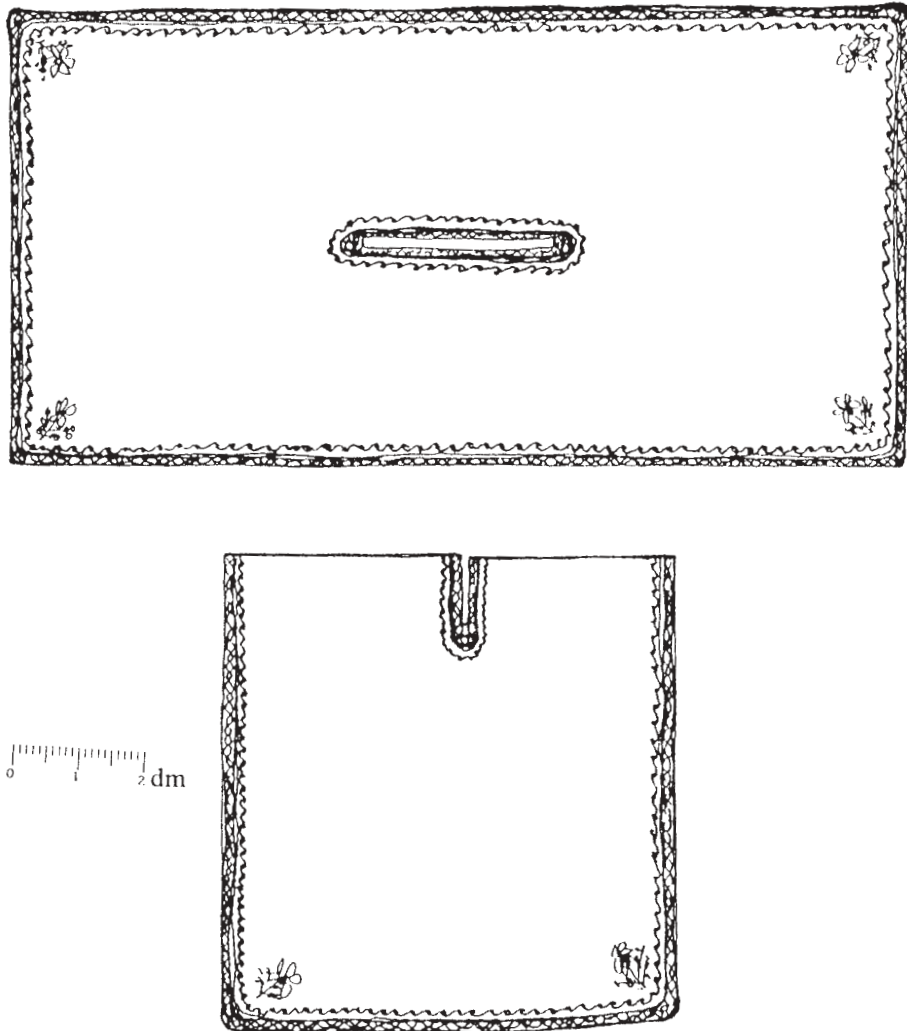


Figura 22. Vistas de la *cushma* desplegada y doblada para vestir.



Figura 23. Vista de la *cushma* desplegada.



Figura 24. Vista de la *cushma* doblada para vestir.



Figura 25. Detalle del remate y bordado de una esquina de la *cushma*.

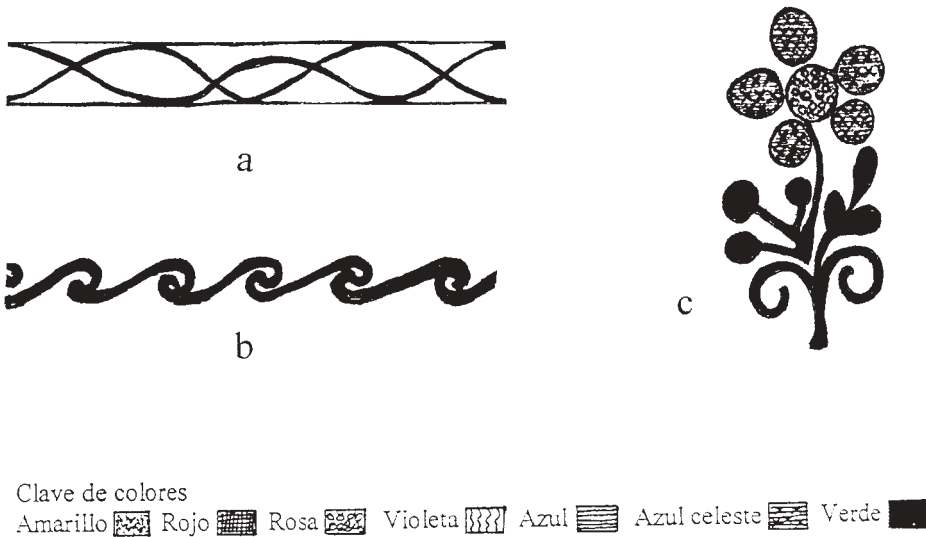


Figura 26. Detalles de la *cushma*: a) Trenzado de *ochos*. b) Motivo del *churo* encadenado. c) Detalle del ramo bordado en las esquinas.

11. Conclusiones

El bordado en prendas de vestir es uno de los elementos de diferenciación cultural más evidente y significativo de la población indígena del valle del Cañar. Es el heredero y aglutinante de las distintas tradiciones y culturas que se han desarrollado en el área a través del tiempo y ha captado al artesanado mestizo, implicándolo en su realización.

La pervivencia de tradiciones y fiestas que actualizan su uso ha sido constatada⁸ en toda la zona e incluso fuera de la provincia, como el caso de Llacshun⁹, anejo del cantón de Paute en la provincia de Azuay, en cuyas fiestas de San Miguel intervienen los *cañarejos*¹⁰ en el papel de mayores, con gran protagonismo y ataviados con la indumentaria propia de los indígenas del Cañar, o al menos con un remedo de ella, ya que en la ocasión festiva materializan la presencia de los pobladores más alejados de la población mestiza predominante.

El aprecio del bordado vino de la mano del turismo y la demanda externa de prendas que con estética foránea resultarían de interés para su adquisición por los visitantes, siendo su primera consecuencia la demanda comercial controlada por centros de distribución y venta de prendas realizadas con materiales de alta calidad, gamas de color discretas y entonadas, aunque con las técnicas y estética indígena adecuada a la demanda, que desde la ciudad de Cuenca, capital de la provincia de Azuay y tercer centro urbano y comercial del Ecuador, permitió la promoción de un artesanado mestizo abierto a las oportunidades.

12. Referencias bibliográficas

ACOSTA-SOLÍS, Misael

1968 *Divisiones fitogeográficas y formaciones geobotánicas del Ecuador*. Quito.

1977 *Ecología y Fitoecología*. Quito.

ALCINA FRANCH, José

1978 «Ingapirca: arquitectura y áreas de asentamiento». *Revista Española de Antropología Americana* 8: 127-146.

C.R.E.A.

1977 *Plan de Desarrollo Regional 1978-1982 para las Provincias de Azuay, Cañar y Morona-Santiago*. Cuenca (Ecuador).

FOCK, Niels y KRENER, Eva

1977 «Los Cañaris de Ecuador y sus conceptos etnohistóricos sobre los Incas». *Festschrift f. Hermann Trimborn. Anthropos*. Bonn.

⁸ Con especial referencia al Carnaval en la región y concretamente a su celebración en la parroquia de Juncal, con mención expresa a la indumentaria tradicional que se utiliza en la ocasión, véase Fock y Krener 1979.

⁹ Viteri 1968, describiendo junto al papel y funciones de los *cañarejos*, su indumentaria completa y los elementos añadidos para la celebración, pp.114-118, además de un dibujo detallando la peculiar indumentaria en la p.115.

¹⁰ Denominación dada a los indígenas del Cañar, que con frecuencia encierra un matiz peyorativo, caracterizados por su apego a las tradiciones propias, cierta inadaptación al mundo actual y uso habitual de la lengua quechua.

1979 «La suerte y taita Carnaval en Cañar». *Revista del Instituto Azuayo de Folklore* 6: 15-42. Cuenca (Ecuador).

FRESCO GONZÁLEZ, Antonio

1984 *La Arqueología de Ingapirca (Ecuador). Costumbres Funerarias, Cerámica y Otros Materiales*. Cuenca (Ecuador).

MUNSELL, A.H.

1942-62 *Book of Color*. Baltimore.

OBEREM, Udo

1974-76 «Los Cañaris y la Conquista Española de la Sierra ecuatoriana, otro capítulo de las relaciones interétnicas en el siglo XVI». *Journal de la Société des Américanistes* LXIII: 263-274. París.

POLONI-SIMARD, Jacques

2000 *La mosaïque indienne. Mobilité, stratification sociale et métissage dans le Corregimiento de Cuenca (Équateur) du XVIe au XVIIIe siècle*. París.

RIVERA DORADO, Miguel

1974 «Arqueología de Ingapirca, Ecuador: informe preliminar». *Cuadernos de Historia y Arqueología* 41: 83-95. Guayaquil.

TERÁN, Francisco

1966 *Geografía del Ecuador*. Quito.

VITERI, Oswaldo

1968 «Fiesta de San Miguel en Llacshun». *Revista del Instituto Azuayo de Folklore* 1: 112-135. Cuenca (Ecuador).

WOLF, Teodoro

1976 *Geografía y Geología del Ecuador*. (1892). Quito.