

# PCI



Patrimonio  
Cultural  
Inmaterial

NRO. 7 / OCTUBRE - DICIEMBRE 2012 / AÑO 2



## Avances:

- » El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano
- » La visión *emic* del patrimonio cultural inmaterial
- » El Pase del Niño Viajero
- » Ritual fúnebre en la comunidad de Cimientos, Provincia del Cañar
- » Día de los muertos- Salasaca, Tungurahua



**INPC**  
Instituto Nacional de  
Patrimonio Cultural  
Ecuador

**Rafael Correa Delgado**  
Presidente Constitucional de la  
República del Ecuador

**María Belén Moncayo**  
Ministra Coordinadora de Patrimonio

**Erika Sylva Charvet**  
Ministra de Cultura

**Inés Pazmiño Gavilanes**  
Directora Ejecutiva del Instituto Nacional  
de Patrimonio Cultural

**Santiago Ordóñez Carpio**  
Director Regional 6 del INPC

#### **DELEGADOS DEL DIRECTORIO INPC**

**Gabriela Eljuri Jaramillo**  
Subsecretaria de Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura  
Presidenta del Directorio del INPC

**Diego Falconí Garcés**  
Delegado del Señor Ministro del Interior

**Gustavo Martínez**  
Delegado del Señor Ministerio de Defensa Nacional

**Richard García**  
Delegado de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana

**Raúl Pérez Torres**  
Delegado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana al  
Directorio del INPC

**María Inés Rivadeneira**  
Delegada del Secretario Nacional de la SENESCYT

**César Jaramillo**  
Asesor del Ministerio Coordinador del Conocimiento y  
Talento Humano

#### **Coordinación Editorial**

**Elena Noboa Jiménez**  
**Viviana Iñiguez**  
**Xavier Pesántez**

**Producción**  
**INPC- Regional 6**

**Foto Portada**  
Santiago Ordóñez  
Autorepresentación de toquilleras  
Cuenca

**Diseño y Diagramación**  
Ideando Publicidad

**Impresión**  
GRAFISUM

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial  
Revista del Instituto Nacional de Patrimonio  
Cultural  
[www.inpc.gob.ec](http://www.inpc.gob.ec)

**Comentarios y Sugerencias**  
[mquishpe@inpc.gob.ec](mailto:mquishpe@inpc.gob.ec)  
Séptima-Edición  
Cuenca, octubre-diciembre 2012  
2.500 ejemplares / Circulación gratuita





# Indice

■ <b>Presentación</b>	5
■ <b>Ensayo:</b>	
El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano (Gabriela López)	6
La visión <i>emic</i> del patrimonio cultural inmaterial (Carolina Calero)	15
■ <b>Manifestaciones:</b>	
El Pase del Niño Viajero (Fernando Cedillo)	19
Ritual fúnebre en la Comunidad de Cimientos, Provincia del Cañar (Diego Castro)	21
■ <b>Histórica:</b>	
Iconografía mariana y las cofradías en Cuenca (Diego Arteaga)	26
■ <b>Personaje:</b>	
Maria La Guagua (Alejandra Moreno)	28
■ <b>Registro Nacional del PCI</b>	
Día de los Muertos - Salasaca, Tungurahua (INPC R3)	30
■ <b>Cartelera</b>	32
■ <b>Fotografía del mes</b> (Viviana Iñiguez)	35





# Presentación

**E**s interés del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural encaminar diferentes medidas destinadas a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial; en busca de fortalecer el conocimiento ciudadano sobre el valor del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), como elemento destacado para la cohesión y valoración de nuestras identidades, ponemos a su consideración el séptimo ejemplar continuo de la Revista PCI, órgano de difusión del Área de Patrimonio Cultural Inmaterial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), con cuyos artículos esperamos aportar al cumplimiento de este objetivo, despertar el interés por las múltiples manifestaciones culturales encerradas en los ámbitos del Patrimonio Inmaterial, que no son otra cosa que aquel patrimonio con dimensión humana, dotado de vida y dinamismo y cuya riqueza en nuestro país es inagotable.

En el presente número, correspondiente al trimestre octubre/diciembre, presentamos interesantes colaboraciones plasmadas en artículos divididos en secciones temáticas, así entre otros, en la sección Ensayos, presentamos artículos que teorizan sobre varios aspectos del PCI como la Visión Emic del Patrimonio Cultural Inmaterial, esta sección además presenta un recorrido a través de la historia de la tradición del tejido del sombrero de paja toquilla ecuatoriano, declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A estos ensayos conceptuales, se suman artículos sobre manifestaciones como “El ritual fúnebre de la comunidad de Cimientos, provincia de Cañar”, “El Pase del Niño Viajero” de Cuenca, la “Iconografía mariana y las cofradías en Cuenca”, la celebración del Día de Muertos en Salasaca-Tungurahua, etc.

Creemos que el patrimonio cultural inmaterial constituye una invitación permanente a despertar nuestros sentidos y acercarnos a nuestras raíces profundas que conforman nuestra identidad, anhelamos que esta entrega sea de su agrado y despierte su interés por la riqueza del patrimonio cultural inmaterial ecuatoriano.

Inés Pazmiño Gavilanes  
**Directora Ejecutiva del INPC**

## El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano

### ROMANCE A UNA TEJEDORA MANABITA

**Tejedora Manabita,**

**Con** una horma de esperanza  
y dedos de clavelina  
Va tejiendo su sombrero  
La manabita más linda.

**Que** finas que son las hebras  
Tan finas como ella misma  
Ay quien fuera Horacio Hidrovo  
Con el panal de su poesía  
Para cantarte en aromas  
Una canción de toquilla.

**Dime** linda manabita  
si es verdad que en tus vigiliass  
Tejes con aguas delgadas  
Y en diamantes cristalizas  
Ese sombrero tan leve.

**Que más** que sombrero es brisa  
O es que tus dedos de pétalos  
De rosas nardos y lilas  
Están tejiendo un sombrero  
Con rayos de luna india.

**Di porque** haciendo milagros  
Aun mi ojos no te mira  
En altar de tamarindo  
Entre oro incienso y mirra  
O es que acaso por robar  
al creador sus maravillas.

**Con que** tejió las estrellas  
De los altares te quitan  
Y te encarcelan celosos  
Tras rejas de eucaristía.

**¡Pero no!**... guarda silencio  
Tus secretos no me digas  
Sigue en tu horma de esperanza  
Tejiendo sueños de almíbar.

**Y diciendo** a labios quedo  
Oraciones de ambrosía  
Teje teje tejedora  
De dedos de clavelina

Teje tejedora y une mis versos a tu toquilla

Gabriela López  
Antropóloga  
INPC -Matriz

5648



Una campesina con sombrero de paja toquilla  
Fototeca del Ministerio de Cultura, Cuenca

Autor: Filemón Macías (música)  
Paco del Castillo (letra)  
Pasillo ecuatoriano



Azuay • Toquilleras  
Fotografía: Xavier Pesántez

### La artesanía como motor de desarrollo

Las artesanías han tenido un relevante rol en la realidad ecuatoriana y latinoamericana. Forman parte importante del patrimonio inmaterial de nuestros pueblos, dan cuenta de relaciones sociales, procesos históricos y entramados simbólicos de la sociedad. Como lo señala magistralmente Octavio Paz, la existencia de las artesanías transcurre con el fluir mismo del ser humano, por ello podemos decir que su existencia cobra vida en la cotidianidad de los pueblos, y es allí donde su carácter de inmaterialidad, en términos patrimoniales, adquiere sentido.

Los fundamentos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003), para el ámbito de las técnicas artesanales tradicionales, señalan que, más allá del carácter físico de las artesanías, la razón de su existencia responde a competencias y conocimientos particulares de las comunidades. No se trata, por lo tanto, de salvaguardar los objetos, sino de garantizar el mantenimiento de las condiciones que posibilitan su producción.

Detrás de los objetos artesanales, se encuentra toda una trama social, conformada por contenidos culturales y simbólicos. Se trata de prácticas, relaciones sociales y saberes que forman parte de la identidad de los pueblos y que se mantienen vigentes por medio de su actualización en la memoria colectiva.

En el caso del Ecuador, la artesanía constituye un elemento importante de su cultura y fuente de sustento económico para un gran número de habitantes, al tiempo que ha influenciado

con fuerza en el devenir histórico de muchos de sus pueblos. El complejo proceso de conformación de lo que actualmente es el Ecuador, con sus diferentes momentos históricos, sumados a la diversidad étnica y geográfica, han dado como resultado una gran variedad de diseños, materias primas y técnicas artesanales.

Estudios de carácter global, como el Reporte de Economía Creativa del 2008, de las Naciones Unidas, expresan que la artesanía constituye una genuina industria creativa que debe ser apoyada y fomentada en los países en vía de desarrollo y, particularmente, en las comunidades más desatendidas, pues contribuiría al alivio de la pobreza, así como la promoción de la diversidad cultural y la transferencia de habilidades y conocimientos.

Estos datos nos permite reflexionar sobre la estrecha relación entre artesanía y desarrollo socio económico. Pues, por lo general, tendemos a hablar de la artesanía como un campo abstracto de acción y olvidamos que, además de los contenidos culturales, detrás de los procesos artesanales, se encuentran complejas relaciones de producción y circulación, en las que el artesano, el ser humano, es la razón de ser de la salvaguarda.

En el Ecuador, las estadísticas y censos no proporcionan datos certeros de la realidad artesanal que nos permitan cuantificar el volumen de movimiento económico y de empleo y su contribución al producto interno bruto; sin embargo, los estudios de carácter cualitativo, permiten aseverar que las técnicas artesanales tradicionales, como parte del patrimonio inmaterial de los pueblos, deben ser entendidas como un factor positivo



Azuay • Taller de compostura de sombreros  
Fotografía: Xavier Pesántez





para el desarrollo, pues generan fuentes de ingreso y proporcionan puestos de trabajo, al tiempo que contribuyen al conocimiento y fomento de la diversidad y al fortalecimiento de la identidad cultural.

Por su importancia para la historia social y económica del país y su contribución al desarrollo socio económico de varias provincias, se puede decir que la artesanía emblemática del país es el tejido de sombreros de paja toquilla, artesanía que ha alcanzado fama internacional bajo el nombre de “Panama Hat”, denominación equívoca que surge de una casualidad histórica, mas no de la elaboración del producto en ese país. También se los conoce como sombreros “Jipijapa” o “Montecristi”, en honor a los dos poblados costaneros en donde se origina esta artesanía y en los que, por la finura del trabajo, los sombreros han alcanzado reconocimiento internacional.

Entender la producción de los sombreros de paja toquilla como parte de un proceso histórico continuo de varios siglos, implica ver en esta manifestación cultural un elemento vertebrador de la Nación ecuatoriana, que logró, basado en su producción, unir dos regiones naturales (Costa y Sierra), formando parte de la historia de al menos tres provincias e involucrando a cientos de actores directos e indirectos. El tejido de sombreros de paja toquilla es un elemento clave de la economía y es la técnica artesanal del país que mayor representatividad ha alcanzado fuera de las fronteras nacionales.

### **Un poco de historia...**

La Carludovica Palmata, nombre científico dado en honor a Carlos IV (Carolus) y su esposa la Reina María Luisa (Ludovica) en el siglo XVIII, alcanzó renombre por ser la materia prima del mundialmente afamado sombrero de paja toquilla, accesorio artesanal hoy altamente cotizado en el mercado internacional por la altísima calidad de su tejido, la belleza de sus formas y toda la historia centenaria que encierra la trama de sus hebras.

El uso de la “toquilla”, como popularmente se conoce a esta especie de palma, se puede remontar en mucho al nacimiento de la República del Ecuador pues fueron varios los pueblos originarios del litoral ecuatoriano que la emplearon, quedando aparentes evidencias de su uso a través de la cultura material de culturas como la Chorrera, Jama Coaque, Bahía, Guanalga y Milagro Quevedo y Manteña.

El origen del tejido del sombrero de paja toquilla se localiza en la provincia costera de Manabí, donde en el año de 1630, el indígena Domingo Chóez conjugó esta materia prima con la forma de los sombreros españoles. La actividad toquillera se consolidaría en el siglo XVII, cuando decae la producción de algodón y los europeos empiezan a demandar el sombrero de paja como un sustituto más liviano que el de paño. Los tejedores de Montecristi y Jijipaja de la provincia de Manabí se especializaron en la elaboración del sombrero bajo el modelo europeo y ya gozaban de fama en América y Europa por la finura y calidad de su tejido.

Las primeras referencias históricas de talleres formales de tejido del sombrero de paja toquilla las encontramos a finales del siglo XVIII, cuando el monarca español Carlos IV suprimió las tasas para las manufacturas y autorizó en las colonias americanas el establecimiento de talleres y fábricas, entre ellos los de tejido de “tocas y sombreros de paja”. Más tarde, en 1859, la Reina de España mandó que se organice en Aranjuez una compañía de infantería cuyo uniforme diario cuente con un “sombrero Jipijapa”, haciendo relación a los sombreros de toquilla que se tejían en esa localidad:

“...en Jipijapa se produce una paja finísima y blanca, con la cual se tejen preciosos sombreros [que] se los vende en tres y cinco escudos y realmente vale, por que soportan el gran sol y las intensas lluvias” (Descripción de Mario Cicala 1748–1767).

En el siglo XIX, esta actividad atrajo el interés fuera de la región litoral, especialmente en la región austral de la serranía ecuatoriana. Los bajos costos de la materia prima para la elaboración de los sombreros y los altos costos que adquiría el producto elaborado, fue el motivo que generó la rápida difusión del tejido de sombreros en varios poblados rurales de la

región, así como dentro de las ciudades de Cuenca y Azogues. Es así que el 17 de mayo de 1844 el Cabildo cuencano ordena la creación del primer taller para confección de sombreros y la enseñanza del tejido de sombreros de paja toquilla como materia obligada.

Uno de los personajes claves para entender la implantación de la industria del sombrero de paja toquilla en la sierra sur ecuatoriana es el Corregidor de Azogues, Bartolomé Serrano, quien vio en esta actividad una solución para la dura crisis económica que afectaba a esta región. Así, trajo desde Jipijapa artesanos para que enseñaran el oficio, incluso bajo la amenaza de castigo al considerar el tejido como "...un arte redentor frente a la falta de trabajo". Quienes se resistieron a acatar la orden del funcionario fueron encarcelados y obligados a aprender el oficio en prisión con la supervisión de un maestro tejedor. Serrano trajo la materia prima desde Manglar Alto (hoy provincia de Santa Elena), y abasteció a los nuevos artesanos de hormas y cajones para sahumar y blanquear la paja. Para este período inicial de la actividad toquillera en Azuay y Cañar, las principales zonas de tejido de sombreros de paja toquilla fueron Paute, Gualaceo, Sígsig, Azogues, Biblián, Cañar y Déleg. Este trabajo, realizado independientemente por tejedores, dotó del producto semielaborado a los comisionistas de las grandes exportadoras.

De esta manera, desde el siglo XIX la producción toquillera y su exportación alcanzó importantes niveles en las provincias serranas del Azuay y Cañar, incorporándose al mercado exportador mundial. La implicación directa de este fenómeno recayó particularmente sobre la ciudad de Cuenca. Como consecuencia del "boom toquillero", en esta ciudad se produjeron importantes transformaciones económicas al tiempo que la

imagen urbana empezó a consolidarse con una nueva fisonomía, que se alejó de la arquitectura colonial, para acoger la influencia de la arquitectura francesa.

Paralelamente, la historia de las poblaciones de Manabí, concretamente de Montecristi y Jipijapa, continuaría escribiéndose de la mano de la artesanía toquillera pues el sombrero de paja toquilla se convirtió en una prenda de uso obligado, especialmente desde inicios del siglo XX, en gran medida bajo la influencia de los vaivenes de la moda.

Partiendo del mismo centro difusor, la provincia de Manabí, el conocimiento del tejido del sombrero de paja toquilla no solo se expandió dentro del país, sino que se irradió fuera de los límites nacionales. Los artesanos manabitas llevaron -junto con la materia prima procedente principalmente de la provincia costera de Santa Elena- la técnica del tejido a Colombia (Nariño), Perú (Moyabamba), Bolivia (Santa Cruz de la Sierra) y a Centro América donde se proyectó el sombrero como una importante artesanía en México (Yucatán y Campeche), Honduras, Nicaragua y Guatemala.

El auge exportador de sombreros genera una etapa de bonanza económica sin precedente: hacia 1863 se exporta desde el Puerto de Guayaquil la increíble cifra de 500.000 sombreros anuales; y para 1854 "el valor de la exportación del sombrero de paja toquilla superó al del cacao, siendo aquel año, el producto que mayores ingresos dio al Estado ecuatoriano" (Guerra Cáceres, 1998:76).

Momentos clave en los que se dio una notoria alza en la producción toquillera fueron la Exposición Mundial de París (1855) en la que promocionó el sombrero ecuatoriano de



El Batallón de Infantería "Guayas" No. 5 en la celebración del aniversario del 10 de Agosto están con sombrero clásico de paja toquilla. Cuenca Fototeca del Ministerio de Cultura, Cuenca

El Batallón de Infantería "Guayas" No. 5 en la celebración del aniversario del "10 de Agosto" con el clásico Sombrero de paja toquilla. Cuenca - 1937. Fot. Serrano



Confeción de sombreros de paja toquilla  
Fototeca del Ministerio de Cultura, Cuenca

1179

toquilla, y la década de los ochenta del siglo XIX cuando la construcción del Canal de Panamá generó una gran demanda de este producto basada en la necesidad de sus obreros de protegerse del sol. La magnitud de aquella obra de ingeniería y las fotografías que en aquel entonces dieron la vuelta al mundo -no solo de los obreros sino también de políticos de renombre como el Presidente Roosevelt de Estados Unidos portando un sombrero de paja toquilla- llevaron a la errónea denominación de "Panama Hat", aunque en algunos países, especialmente de América Latina, se mantendrían las denominaciones de Jipijapa o Montecristi vinculadas a sombreros de alta calidad elaborados con paja toquilla provenientes de Ecuador.

Su apogeo terminó con la crisis generada por la Segunda Guerra Mundial que dio pie al declive de esta actividad sin que ello haya implicado la desaparición de los conocimientos y del saber hacer, existiendo hoy un nuevo repunte del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla como una de las actividades artesanales más representativas del Ecuador por su importancia para la historia social y económica del país pero sobre todo por ser un elemento vertebrador de la Nación ecuatoriana.

**El "saber- hacer": conocimientos y técnicas relacionadas con la elaboración del sombrero de paja toquilla**

La materia prima con la que se elabora los sombreros es la especie vegetal denominada Carludovicia Palmata. Se trata de una variedad de palma originaria de la región húmeda del litoral ecuatoriano; es una palmera sin tronco, con hojas anchas en forma de abanico, que alcanzan los dos o tres metros de largo.

La denominación popular con la que se le conoce a esta fibra vegetal es Paja Toquilla, nombre que a su vez proviene de las antiguas "tocas", que aparecen en figurillas precolombinas correspondientes a ancestrales culturas de la Costa Ecuatoriana. Los "toquillales", nombre dado a los sembríos de toquilla, constituyen un punto de máxima atención en la cadena de producción del sombrero, ya que su cuidado requiere de conocimientos y saberes vinculados a la naturaleza, pues se trata de técnicas tradicionales de siembra y cultivo.

Estos saberes particulares se relacionan, por ejemplo, con la selección del suelo óptimo para el cultivo, puesto que son los húmedales los que permiten un mejor desarrollo de la planta. Los tubérculos son sembrados en hilera, a distancias de 3 o 4 metros entre cada planta. El crecimiento de la palma dura alrededor de tres años y su cosecha puede darse en cualquier época del año, se produce de manera manual cada treinta días, pero siempre bajo la observación de las fases lunares, puesto que según las apreciaciones locales, las fases de la luna repercuten directamente en la calidad de la fibra.

Una vez cosechada, la fibra pasará al "desvene" (separación de la corteza verde de la parte útil para el tejido), a este proceso le sigue la cocción en tanques con agua hervida a 100 °C, con la finalidad de eliminar la clorofila. Este proceso toma alrededor de dos horas, luego de las cuales inicia el secado que toma por lo menos un día y al que seguirá el "sahumado" en fogones dispuestos para este fin, en donde las fibras se frota para que se desprendan las partes inservibles, para luego pasar al "azocado" empleando azufre para blanquear las hebras.

Efectuado este proceso, la fibra es entregada a los tejedores o a los intermediarios que se encargarán de distribuir la ma-



Azuay • Toquillera  
Fotografía: Santiago Ordóñez



Manabí • Tejedor de paja toquilla  
Fotografía: Santiago Ordóñez

teria prima para el tejido. Aquí empieza una compleja red de relaciones sociales que unen la sierra sur con el litoral ecuatoriano con la participación de diversos actores sociales como:

- Cultivadores-productores
- Cosechadores
- Procesadores de la materia prima
- Mayoristas y minoristas de la materia prima
- Pajeras
- Tejedores y tejedoras
- Rematadores y terminado del sombrero
- Mayoristas y minoristas de sombreros
- Fábricas Exportadoras
- Mercado nacional e internacional
- Reparadores de sombreros

Los saberes y conocimientos inherentes a la elaboración del sombrero encierran una compleja y dinámica trama social y simbólica, evidenciada en las técnicas tradicionales de cultivo y procesamiento de la materia prima, en las formas de organización social, en el uso del sombrero como parte de los atuendos cotidianos y festivos de varias comunidades y en la transmisión de los conocimientos de generación en generación, que lo convierten en un elemento identitario de las comunidades detentoras y forma parte de su patrimonio cultural.

En el caso del Azuay y del Cañar, el sombrero forma parte del atuendo tradicional de la Chola Cuencana, personaje mestizo que tiene sus orígenes en tiempos coloniales. Al interior de estas provincias, las diferentes comunidades se distinguen entre sí, entre otros aspectos, por la forma, tipo de tejido y tamaño de los sombreros de sus habitantes. En Manabí y otras provincias costeras, el uso del sombrero está vinculado al trabajo agrícola del “montubio”, como elemento de protección contra la intemperie y de distinción social en contextos festivos.

Los conocimientos vinculados al tejido del sombrero han sido transmitidos de generación en generación hasta la actualidad, lo que hace de esta artesanía un elemento integrador de la familia, la historia y las tradiciones. La transmisión de la técnica del tejido se da al interior de los hogares a través de la observación e imitación de las actividades que realizan los adultos; desde tempranas edades los niños y niñas se relacionan con la paja toquilla a través de la manipulación imitativa y juegos espontáneos, que les dan las destrezas necesarias para que, más tarde, perfeccionen la técnica e incursionen en la elaboración de sombreros.

El tejido del sombrero de paja toquilla es considerado un arte al ser una labor netamente manual que no emplea herramientas más que las manos de los tejedores; y por el tiempo y condiciones que demanda este delicado trabajo. En Manabí, la forma clásica de tejer sombreros se realiza utilizando un “trípode” de madera denominado estribo, donde va una horma, la persona va tejiendo y se ayuda con otra horma presionada con el pecho. En la sierra, la habilidad de las tejedoras se evidencia en que el tejido es parte de sus actividades cotidianas: se teje al caminar, al pastorear o mientras las mujeres se reúnen a conversar.

Si bien la materia prima para tejer sombreros es la misma, la división de la fibra en hebras es fundamental. Si se la divide en más secciones, el “grado” (escala con que se mide la calidad del sombrero) del tejido será más alto y por tanto el sombrero más “fino”. A mayor número de hebras en una misma sección, mayor el grado: así el grado “0” posee 10 hebras en 1 pulgada de tejido, el grado “1”, 11 hebras por pulgada, el grado “2” 12 hebras y así sucesivamente.

Una vez partida toda la paja, se comienza a tejer la corona, luego la plantilla, la copa y el ala del sombrero, confección que dura entre tres y cinco meses para luego pasar a la compostura y dar por concluido el sombrero. La “compostura”, es el

proceso por el cual el sombrero recién tejido recibe el tratamiento final. Dentro de esta actividad se encuentra el lavado, desengrasado, enjuague, blanqueado, sahumado, hormado, planchado y maceteado. El lavado se realiza en tanques con agua caliente y detergente para quitar la grasa e impurezas

Este es un proceso de duración corta. El blanqueo o “azocado” es el proceso donde se da el color a los sombreros, esta tarea se ejecuta en cuartos herméticos donde los sombreros son sometidos a vapores de azufre por varias horas.

Una vez blanqueados, se produce el sahumado para fijar el color. Una vez que salen los sombreros de los tanques de blanqueo se los coloca en una centrifuga para sacar el exceso de agua y facilitar el secado al sol. El “hormado”, planchado y maceteado son tres pasos que se dan al mismo tiempo. Se ajusta el sombrero para darle la forma requerida, y se lo macetea dando golpes con mazo de madera para igualar la textura del tejido, estas tareas requieren precisión para no afectar el tejido. Con la ayuda de una plancha se va alisando el tejido. El tinturado, es una tarea que no se realiza en Manabí, y se da de manera parcial en Azuay, Cañar y Santa Elena.

### **El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla como Patrimonio Cultural Inmaterial**

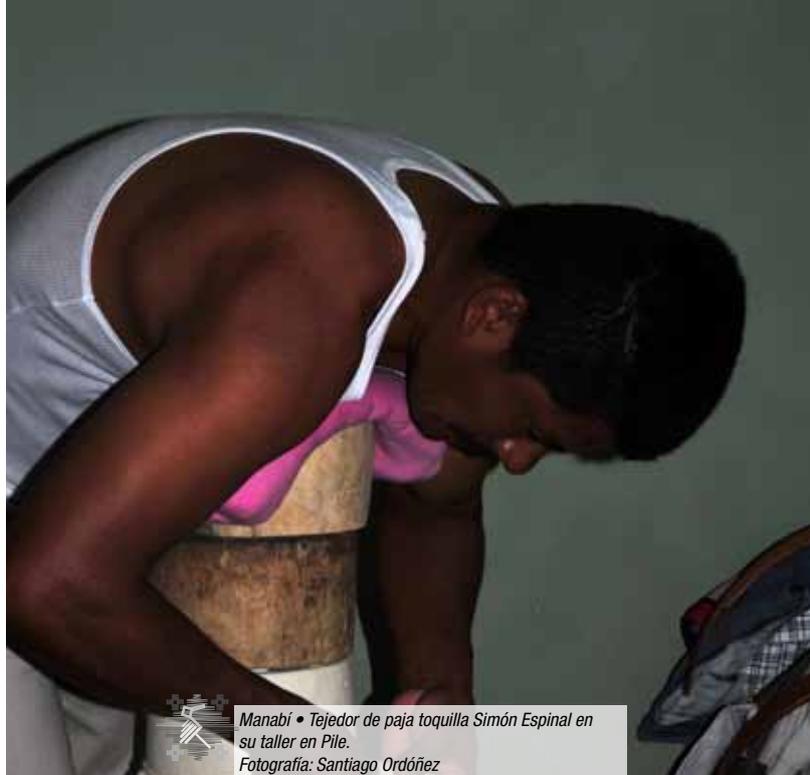
El sombrero de paja toquilla es una artesanía ancestral, consolidada a través de un largo proceso histórico y que hoy forma parte de los referentes identitarios de los ecuatorianos. Es el símbolo de la revolución, de las transformaciones sociales, económicas y políticas del país. Su elaboración fomentó políticas públicas educativas y su exportación constituyó una de las principales fuentes de ingresos económicos.

El Ministerio Coordinador de Patrimonio a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) impulsa la iniciativa de los tejedores y tejedoras ecuatorianos para lograr el reconocimiento de esta manifestación como patrimonio cultural del país y su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, como un mecanismo válido para estimular la continuidad de esta manifestación y salvaguardar los conocimientos y saberes vinculados.

Se espera visibilizar el significado y función sociocultural del patrimonio inmaterial que se expresa en un conjunto de conocimientos, prácticas y técnicas tradicionales, superando la visión monumentalista del patrimonio y especialmente el enfoque conservacionista de la artesanía como un objeto.

Esto implica una acción de reivindicación de las comunidades involucradas y el realce de su autoestima así como un compromiso de las mismas para continuar con la transmisión de los saberes.

A su vez, esto permitirá el posicionamiento del Patrimonio Inmaterial como un eje fundamental en el desarrollo integral de las comunidades, prioridad de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003) y



Manabí • Tejedor de paja toquilla Simón Espinal en su taller en Pile.  
Fotografía: Santiago Ordóñez

de la política del Buen Vivir del Ecuador a través de la cual se apunta al reto de construir un estado plurinacional e intercultural en base al reconocimiento de la diversidad cultural posicionando al patrimonio como sustento del desarrollo social y económico del país y del fortalecimiento de las identidades individuales y colectivas.

La inclusión de esta manifestación en la Lista Representativa es un esfuerzo conjunto entre el Estado y la sociedad civil que contó con la participación activa de los grupos y detentores de las comunidades involucradas de las provincias de Manabí, Azuay, Cañar y Santa Elena, tanto en la tarea de elaboración de los diferentes documentos, así como de otras acciones ejecutadas para que el tejido del sombrero de paja toquilla sea reconocido a nivel mundial.

El expediente de candidatura, además de contener la argumentación de los aspectos que hacen de esta manifestación un patrimonio inmaterial, contiene una propuesta de acciones para su salvaguardia, las mismas que fueron construidas de manera participativa. Desde sus propios talleres y espacios de trabajo en cada una de las comunidades y a través de la asistencia a reuniones locales y nacionales, los artesanos y otros actores contribuyeron en la elaboración de la propuesta de líneas de acción para la salvaguarda de esta manifestación. Los detentores de las diferentes comunidades en especial tejedores, agricultores y procesadores de paja toquilla, participarán directamente a través de proyectos de formación y transmisión de saberes como lo está haciendo la asociación de tejedores de la comuna Pile (Manabí) en donde funciona ya un centro de enseñanza de la técnica del tejido del sombrero. Salvaguardar esta artesanía significa reconocer que ésta es un factor positivo para el desarrollo de la nación que contribuye al conocimiento, fomenta la diversidad y fortalece la identidad cultural. Es deber del Estado promover la acciones encaminadas hacia este objetivo con la participación directa de los grupos, las comunidades y los individuos.



## La visión *emic* del patrimonio cultural inmaterial

Carolina Calero Larrea  
Antropóloga  
INPC – Regional 5

La visión *emic*, según Marvin Harris<sup>1</sup>, se refiere a las perspectivas del mundo que los propios participantes aceptan como real y que por lo tanto la consideran válida, en contraposición a la visión *etic* que consiste en el punto de vista y perspectivas que tienen los “observadores externos” sobre determinada realidad. Estas dos categorías permiten a los investigadores socioculturales comprender las dimensiones de sentido desde donde se efectúa la cultura.

Aplicada al Patrimonio Cultural Inmaterial, se considera que lo *emic* se refiere a la noción, concepción, imaginarios y significaciones que las localidades y grupos construyen respecto de lo que el Estado y sus instituciones entienden por Patrimonio Cultural Inmaterial.

La definición manejada por el Estado (visión UNESCO), se trataría en este caso de una visión *etic* en la medida en que ha sido planteada desde realidades culturales, históricas y territoriales distintas a la latinoamericana y ecuatoriana. Esta visión nos dice que el Patrimonio Cultural Inmaterial se refiere a:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana. Se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Esta conceptualización es bastante integral en la medida en que reconoce criterios como la transmisión intergeneracional, la representatividad local del patrimonio, los derechos colectivos y la vigencia de las manifestaciones culturales en sus diversos ámbitos de acción. No obstante, para ejemplificar y contraponer las visiones y los alcances de las mismas, exponemos una visión *emic* del PCI, que ha sido definida por un grupo de actores locales de 5 comunas de la provincia de Santa Elena, como parte del proyecto “Fortalecimiento de capacidades locales para la investigación y gestión del Patrimonio Cultural en el Valle de Valdivia”, ejecutado en el 2012 por la Dirección Regional 5 del INPC. Los actores han denominado a este conjunto de expresiones, manifestaciones y representaciones culturales que tienen un carácter patrimonial como Saberes Tradicionales Heredados:

Los saberes tradicionales heredados, pilares de la construcción de nuestras culturas, son los aprendizajes, vivencias, interpretaciones, y creaciones de los seres humanos que nos relacionan a través de su expresión, experimentación y transmisión. A diferencia del desconocimiento y la ignorancia, los Saberes Tradicionales Heredados generan satisfacción, sabiduría, emoción, confianza, experiencia, honestidad, permitiendo la construcción de convivencia, unidad y comunidad entre los miembros de las comunas, marcando hitos

1.- Marvin Harris, *Antropología Cultural*, Alianza Editorial Madrid, Madrid, 1990, p. 34

2.- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, 2003, ARTÍCULO 2, NUMERAL 1



Azuay • Cruz Bajon  
Fotografía: Florencio Delgado

y hechos históricos. Entre otros nos referimos a los Saberes Tradicionales Heredados, vinculados a las fiestas patronales, historias ancestrales, costumbres, tradiciones, producción y creencias<sup>3</sup>.

Esta mirada local deja notar estructuras de pensamiento y universos de sentido que rigen la vida de estas poblaciones.

Los saberes tradicionales heredados, así llamados por los comuneros, se encuentran asociados a una filosofía de vida. El Patrimonio Cultural Inmaterial es concebido por las localidades como la sabiduría expresada no solo en la pervivencia de las tradiciones sino de valores humanos como la honestidad, la solidaridad y la confianza para generar comunión.

Se trata entonces de un concepto mucho más integrador que refleja una cosmovisión específica que rebasa la definición y clasificación oficial del patrimonio cultural inmaterial. Es así que, por ejemplo, que la agricultura tradicional permite una alimentación adecuada, pero además, relaciones de recípro-

idad (intercambio de alimentos) y hábitos cotidianos como el trabajo desde horas tempranas, aspectos que fortalecen una buena salud y la longevidad de los pobladores.

La propuesta de una visión emic para comprender las miradas locales en relación al patrimonio cultural inmaterial resulta un ejercicio fundamental para entrar en las dimensiones de sentido que mueven y dinamizan a las localidades. La creación conjunta de conceptos y definiciones es un mecanismo clave para el establecimiento del diálogo horizontal entre las culturas y la institucionalidad. Se considera que este es el punto de partida para formular una gestión que fracture las estructuras y se ajuste a la subjetividad de las localidades.

<sup>3</sup>- Concepto construido mediante la participación de actores locales de San Pedro, Valdivia, Sinchal, Barcelona y Loma Alta, julio de 2012 como parte del proyecto "Fortalecimiento de capacidades locales para la investigación y gestión del patrimonio cultural en el Valle de Valdivia". Consultora Mónica Pacheco.





Azuay • Mayoral Pase del Niño Viajero  
Fotografía: Gabriela Eljuri



## El Pase del Niño Viajero

*Fernando Cedillo*  
Historiador

**D**esde niño, mientras curioseaba en la nutrida biblioteca de mi abuelo, de manera geográfica siempre encontraba la obra “El Pase del Niño”, de la Dra. Susana González, ubicado siempre en la sección de Arte Popular, el libro -editado a inicios de los ochenta- realiza un estudio completo respecto de esta manifestación de la cultura cuencana.

En dichos textos, se describe en detalle el contexto, los personajes, los rituales, etc., toda esta síntesis del evento hizo que mi imaginario reproduzca con certeza y detalle las festividades de diciembre en la Cuenca de los Andes.

El 24 de Diciembre, mientras caminaba por el centro de la ciudad, los villancicos se apoderaban del sector y el olor a incienso y boñiga de caballo se mezclaban, creando un nuevo ambiente, único en su especie.

Rápidamente me escabullí en medio de la gente en busca de observar el folklor que había leído en el impreso de la Dra. González; empero, ¡oh sorpresa! La mayor parte de carros alegóricos presentaban nuevos personajes, los cuales con su colorido y complejidad se habían tomado este desfile. No lo podía creer: el burro de Winnie Pooh se mezclaba en el pesebre del niño Jesús, acompañado de un tigre de bengala.

El Pase del Niño es una tradición muy antigua, cuyo objetivo principal es brindar culto al nacimiento del Niño Jesús a través de procesiones multitudinarias. Esta manifestación de la religiosidad popular tiene una extraordinaria riqueza de simbolismos sagrados y sociales en los que se conjugan tradiciones indígenas y mestizas.

Con la llegada de los españoles y su posterior conquista, los pueblos aborígenes poseedores de cultura y creencias religiosas propias adoptaron la religión cristiana. No se puede afirmar con exactitud, desde cuando en el Ecuador y concretamente en Cuenca, nace la devoción al ‘Niño Jesús’, pero podemos asegurar que ésta tiene sus inicios en la Colonia.

Por investigaciones realizadas se sabe que la imagen hoy llamada del ‘Niño Viajero’ fue mandada a trabajar por Doña Josefa Heredia en el año de 1823; ella fue quién inicia el culto a la escultura, y después de cuatro generaciones llega a manos de monseñor Miguel Cordero Crespo. En el año de 1961, dicho Monseñor, realizó un largo viaje para visitar los Santuarios más importantes de España, Portugal, Italia, Grecia, Palestina, Egipto y México entre otros, llevando consigo la sagrada imagen del Niño; teniendo además la oportunidad de colocarla en el mismo lugar en el que hace dos mil años naciera Jesús en Belén, El Santo Padre Juan XXIII bendijo a la portentosa imagen y a su retorno al Ecuador y el pueblo devoto de Cuenca que le dio el Título de: ‘Niño Viajero’.

El Pase del Niño tiene un complejo sistema de organización que se inicia con meses de anticipación, preparación en la que los principales protagonistas son los sacerdotes y mantenedores, personas encargadas de apoyar económicamente y en todos los aspectos organizativos como las invitaciones a los niños de la ciudad y del campo, la preparación de los disfraces, comidas, etc.

Así, el 24 de Diciembre, el pueblo azuayo rinde homenaje a la sagrada imagen con “la Gran Pasada”; vistosos carros alegóricos son decorados con grandes cortinas y decoraciones que representan diversas escenas bíblicas y motivos autóctonos, estos transportan a los niños que van vestidos con atuendos típicos de la cultura andina y pasajes bíblicos, entre ellos destacan San José y la Virgen María por ser quienes cargan las esculturas del Niño Jesús, están también : ángeles, pastores, reyes magos, cholos cuencanos, cañarejos, gitanas, vaqueros, entre otros.

Merecen destacarse también los mayores (antiguos campesinos del Cañar que tenían prestigio y poder social) que conducen caballos arreglados en forma artística con cintas guirnalda de frutas y ofrendas para el Niño, consistentes en productos campesinos, frutas, licores y alimentos cocinados como el típico cuy. La banda de pueblo, acompaña el cortejo tocando villancicos populares, y recorren las principales calles del centro histórico de la ciudad.



Azuay • Vestimenta tradicional  
Fotografía: INPC Regional 6



Así, el Pase del Niño Viajero es una manifestación de devoción y fe popular, que nace de la espontaneidad del pueblo, involucrando elementos religiosos pero también una importante carga simbólica cultural; que, implica la participación de múltiples actores de la sociedad, sin limitación de género ni de edad y sin distinción urbano-rural, entre ellos: mantenedores, sacerdotes, artesanos, barrios populares, bandas de pueblo, asociaciones sin fines de lucro, congregaciones, niños, etc.; en tanto celebración ritual, es un momento importante en la estructura de la sociedad, ya que posibilita el mantenimiento y la afirmación de la identidad colectiva, al tiempo que permite la unión, la cohesión social y la solidaridad comunitaria, por medio de su carácter redistributivo y recíproco, adquiriendo así un poder integrador.

Hoy en día, dentro del Pase del Niño Viajero, existe la participación de una serie de personajes modernos que coexisten con los personajes tradicionales de la “Gran Pasada” como muestra del sincretismo cultural existente, sin embargo lo que nunca cambiará dentro de esta manifestación de religiosidad popular será el hermoso juego de colores de los trajes, que en cada movimiento despiertan memorias, sentimientos y conjugado con los olores, brindan el escenario único del Pase del Niño Viajero de la Cuenca de los Andes.

## Ritual fúnebre en la Comunidad de Cimientos, Provincia del Cañar

Diego Castro

Conservador de Patrimonio

**I**nexorable y universal, la muerte se presenta para el hombre como un hecho que trasciende lo exclusivamente natural o fisiológico. A lo largo del tiempo y el espacio, las diversas culturas han atribuido a la muerte múltiples significados, símbolos y representaciones, buscando otorgar un sentido coherente al hecho inevitable y angustiante de la finitud.

La conciencia y significación de la muerte se revela así como una capacidad inherente y exclusiva de nuestra especie. Como señalara Morin, la especie humana es la única para la cual la muerte está presente durante la vida, la única que representa a la muerte mediante ritos funerarios y también, la única que cree en una vida posmortem, en la resurrección o reencarnación.

Los rituales funerarios son prácticas socioculturales cargadas de simbolismo que construyen y representan la realidad social. En el Ecuador son diversas las manifestaciones funerarias que articulan de manera sincrética tradiciones prehispánicas, afrodescendientes, hispanas y contemporáneas del mundo globalizado, según la trayectoria histórica del grupo.



Azuay • Cementerio Patrimonial - Cuenca  
Fotografía: Santiago Ordóñez

1.- Morin E. *El hombre y la muerte*. Lisboa. Publicaciones Europa-América, 1970.



Cañar • Rezo comunidad de Cimientos  
Fotografía: Diego Castro

Los rituales funerarios se conciben como prácticas socio-culturales específicas de la especie humana, relativas a la muerte de alguien y a las actividades funerarias que de ellas se derivan tales como velorios, rezos, entierros, ceremonias, etc., mismos que se hayan caracterizados por un elaborado código simbólico sobre la base de la cual se construye la realidad social, producto de una cultura sincrética, donde coexisten trazas de origen indígena que se mezclan con elementos sagrados de origen español para generar las tradiciones funerarias bajo dos premisas fundamentales: la búsqueda de la vida eterna y la atenuación del dolor que la muerte trae consigo mientras se espera la tan ansiada resurrección.

En la celebración de estos rituales, obviamente está presente el lenguaje y es gracias a él que el hombre aprehende las cosas para construir su universo de sentido con leyes, hábitos y costumbres, es en este contexto que en la c  
Una muestra de la diversidad cultural del país son las prácticas funerarias de los comuneros de Cimientos, ubicados al noroccidente de la provincia del Cañar en la parroquia Chontamaca.

Los mayores cuentan que cuando algún “natural” (indígena) fallecía, primeramente designaban una persona para que lleve la noticia a toda la familia, amigos y conocidos. En tanto, los familiares más cercanos del difunto designaban al “Cruz Compadre”, quien tenía que mandar a hacer o comprar la cruz, y arreglaban el cuarto de velación. En el centro de la habitación armaban un con dos tablas o troncos a cada lado y lo cubrían con una sábana de color blanco donde colocaban al fallecido hasta que llegue el ataúd; las familias pudientes traían el féretro de Suscal o Cañar y las humildes lo construían de tabla.

Don Miguel Verdugo Bermeo oriundo de la comunidad de Cimientos relata sus tradiciones funerarias, donde podemos ver prácticas imbricadas prácticas prehispánicas e hispanicas:

Cuando todo estaba listo, el Cruz Compadre venía adelante trayendo la Cruz y detrás de él venía la caja o el ataúd, entraban al cuarto donde se estaba velando el difunto, retiraban a toda la gente y cerraban la puerta, de inmediato los familiares mas cercanos comenzaban a arreglarle al difunto, vistiéndole con ropa nueva y si tenían posibilidades le vestían con un buen terno, seguidamente le amarraban bien la cara y le ponían una especie de gorrito de color blanco, le cruzaban los brazos, y las manos le envolvían con cintas rojas, le amarraban los pies con hilos rojos y por último le colocaban la mortaja que es un atuendo parecido a un camisón o túnica como las que usan los sacerdotes, por lo general de color blanco.

Dentro del ataúd, en la cabecera hacían una especie de almohada, que la confeccionaban envolviendo en una tela de color blanco o azul unos ramos benditos, luego le colocaban al difunto en la caja y empezaban la velación que antiguamente duraba de tres a cuatro días debido a que algunos familiares vivan lejos, debiendo esperar hasta que lleguen.

Durante la velación los que acompañaban al difunto tenían la costumbre de llegar con algún agrado que le entregaban a la esposa o esposo del fallecido, normalmente llevaban pan, arroz, papas, café, galletas, azúcar, etc., para ayudarlo durante los días de la velación; mientras tanto los familiares del fallecido pelaban su buena vaca y sus buenos 20 o 30 litros de aguardiente para brindar a los acompañantes.

La velación duraba toda la noche, los acólitos no debían dormirse, para esto acostumbraban hacer una especie de mecheros en forma de pelotitas de trapo o bolitas que eran confeccionadas de papeles con cera, a veces mientras se rezaba alguien se quedaba dormido, ese momento era el adecuado para lanzarle esta bolita prendida para que se despierte causando susto a la persona; así se amanecían lanzando o haciendo rodar estas bolitas por todo el cuarto haciéndoles levantar a los dormilones, porque decían que si se ha venido a acompañar, tenían que amanecer completamente despiertos.

También durante la velación acostumbraban servir un buen café o cualquier comidita para disiparles del sueño; como la gente comía bien algunos se quedaban dormidos, en ese instante se aprovechaba también para votarles las bolas o pelotitas encendidas.

Terminada la velación salían al cementerio llevando el ataúd en huando , hacían el yugo, es decir, colocaban en sus hombros un palo al pie y otro a la cabecera y sobre esto ponían el

2.- Expresión popular que se usa para describir el traslado del fallecido en hombros.



Cañar • Cementerio comunidad de Cimientos  
Fotografía: Diego Castro

ataúd; cuando llegaban en el cementerio empezaban a cavar la sepultura a pico y pala; algunos cavaban un hueco de 1.50 a 2 metros de profundidad, mientras tanto el pobre muerto sabía estar soleándose o mojándose hasta que se termine de cavar la sepultura, se enterraba al difunto y empezaban los lamentos.

Una vez enterrado al fallecido, en el mismo cementerio comenzaban a tomar trago puro o con agüita de toronjil para la pena, luego se servía la comida en una pampamesa, que consistía en carne de res, choncho, gallina o cuy, acompañado de pepa uchú [ají de pepa], mote, papas, habas, etc.; eso dependía de las posibilidades de los allegados al difunto.

Esa misma noche realizaban el cuerpo presente. Llegaban a la casa y en la tabla que quedó en el cuarto con la sábana donde se había velado al difunto, regaban sobre ella muchos granos como arvejas, maíz seco, trigo, etc., limpiaban el cuarto y se iban por el camino grande, cuando llegaban al cruce del camino botaban todos los granos, nuevamente regresaban al cuarto arrinconaban las tablas, los bancos, la mesa, etc., envolvían la sabana haciendo un bulto, colocándole en uno de los costados del cuarto y de ahí iban a dormir tranquilamente.

Al siguiente día se levantaban, la mayoría de los acólitos regresaban a sus casas, y los que se quedaban acompañaban a los familiares del difunto para hacer el lavatorio, rito que consistía en que los acólitos y familiares bajaban a la quebrada o al río más cercano llevando todas las cosas del difunto, ya en la quebrada lavaban la ropa de la viuda o el viudo, de sus hijos, además lavaban las cobijas, las sabanas, las mesas, las sillas, los platos, las cucharas, etc., si tenían perros y gatos igualmente les bañaban porque decían que podían morirse;

tenía que quedar todo limpio para que no quede chiqui, es decir, para que se vaya la mala suerte; mientras tanto la ropa del difunto mandaban en el río o la quemaban.

Luego de lavar todos los bienes del difunto y de sus allegados, los acompañantes del “lavatorio” se bañaban, primero a la viuda o al viudo le ahogaban y luego le daban un buen trago para que le pase el frío, además simulaban castigarle diciéndole que no se vuelva a casar, que no sea mala mujer o mal marido.

Durante el rito del lavatorio, llevaban la comida para preparar en la quebrada o en el río, preparaban sus buenas ollas de caldo, de mote, hacían su buena agua caliente y tomaban trago; había buenas borracheras porque decían que era la última despedida que se le hacía al difunto. Así pasaban el día hasta que se sequen las vestimentas y todas las pertenencias, luego cargaban todo y subían hasta la casa, cuando llegaban ayudaban a colgar algunas ropas que no se lograron secar, retirándose cada uno a sus casas, dando por terminado el lavatorio.

Cuando fallecía un niño preparaban “un altarcito” sobre una mesa en forma de urna con montes de laurel, ramos y flores donde colocaban al niño para velarle.

Si el guagua fallecido había sido bautizado, los padrinos o marca taitas llegaban a la casa con muchas cosas para hacerle la despedida, ellos tenían que dar la caja, la ropa y cubrir los gastos del velatorio; en cambio, los padres del guagua tenían que atenderle bien al padrino por su gratitud.

Cuando llegaba la caja o el ataúd, le colocaban al guagua vistiéndole con ropita nueva, le ubicaban en la urna y le ve-

laban, dando comienzo al baile; así pasaban los dos días de velación, bailando con los familiares en frente del muerto con música que tocaban los maestros de la guitarra y el acordeón, quienes entonaban ritmos alegres como albazos, sanjuanitos, saltashpas, etc., lo hacían así porque creían que el niño se iba al cielo.

Terminada la velación, llevaban al guagua... al panteón para enterrarle, mientras cavaban la sepultura los acompañantes continuaban bailando, entretanto el padrino iba sirviendo un trago a todos los acompañantes; para ello sabía llevar una buena poma con 4 litros de trago; si el padrino no llevaba el trago le comenzaban a reclamar diciéndole que es un yarcay, un muerto de hambre, que no da nada por la despedida del ahijado.

Después de enterrar... los familiares del difunto, junto con el padrino y los acompañantes, compartían una pampamesa, la cual se llevaba a cabo fuera del cementerio, en una planicie; terminada la comelona, el padrino brindaba a los presentes caramelos, galletas, etc., luego regresaban a la casa del guagua difunto, ahí limpiaban y arreglaban el espacio.

Al quinto día de haber fallecido el niño, bajaban a la quebrada o al río para el lavatorio del cinco, rito que consistía en lavar todas las pertenencias del guagua muerto y de sus familiares.

Luego los acompañantes y los familiares se bañaban en ademán de purificarse, una parte del rito consistía en ahogar a la mamá del guagua difunto, diciéndole que es una carishina, que no supo cuidar al niño; durante este día a la orilla del río se daba una pampamesa en la cual se comía y tomaba; así pasaban todo el día hasta que se seque la ropa, luego cargaban las cosas y emprendían el viaje de regreso a la casa del niño fallecido. Cuando llegaban al hogar los acompañantes ayudaban a colgar las ropas que no se habían secado, luego se retiraban a sus casas, dando por terminado el "lavatorio del cinco".

Cuando el fallecido era un niño auca, es decir no bautizado, no hacían todo el rito fúnebre descrito sino que procedían a enterrarlo enseguida.

La gente natural no enterraba a los fallecidos los días viernes y domingos, que le conocían como auca punsha; tenían que esperar los días particulares para proceder con los ritos.

Los rituales funerarios de la comunidad de Cimientos nos remiten a la vulnerabilidad de la vida. Constituyen mecanismos sociales que ayudan a mitigar, de alguna manera, esa vulnerabilidad en vivos y muertos. Buscan asegurar la continuidad de vida después de la muerte, lograr el descanso del alma de los fallecidos, canalizan el dolor de los deudos mediante la psicoterapia que subyace en sus actos.

Cada pueblo enfrenta los designios de la muerte con todos los sentimientos de negación que supone: ira, abandono, desolación, culpa, temor, angustia, incertidumbre, desesperación, incapacidad para retomar sus actividades e incorporarse a la vida que continúa. Para los seres humanos, la muerte "es una crisis de conmoción y duelo, plena de llanto y lamentación.

La transición, inspira reunión y la aceptación a la pérdida y es seguida por un tiempo en que el difunto se desvanece a un estado de no-existencia y quietud". Los ritos funerarios facilitan la transición a nuevo estado, donde la vida continúa.

Finalmente, las creencias y comportamientos religiosos imperantes en los antiguos rituales funerarios de la comunidad de Cimientos conforman marcas socio-culturales de una colectividad, donde se representan valores, visiones del mundo, estereotipos, prejuicios y cogniciones sociales que explican la relación vida/muerte. Gran parte de lo descrito ya no se practica en la comunidad debido a múltiples factores como cambios en el capital cultural, articulación a la sociedad nacional, migración, debilitamiento del tejido social y religioso.



Cañar • Ofrenda del Día de Muertos  
Fotografía: Diego Castro

3.- Expresión popular con la que se designa a una persona poco generosa.

4.- Beimler, 1998, s/p.



Azuay • Mercado 10 de Agosto, venta de abarrotes  
Fotografía: Viviana Iñiguez



## Iconografía mariana y las cofradías en Cuenca

Diego Arteaga  
Historiador

**E**l estudio de la presencia mariana en Cuenca es aún muy escaso excepto en el arte en donde ya existe una buena producción de textos. Debido a esta situación esta vez se presentan sólo algunos ejemplos de advocaciones presentes en ella sin intentar trazar sus trayectorias.

El estudio del culto femenino en el Ecuador se lo ha hecho sobre todo con las denominadas “venus” de Valdivia. En el área cañari apenas se tiene referencias a este tipo de culto con las guacamayas y la Pachamama. Con la presencia inka no variará en gran medida esta situación de escasa presencia femenina sagrada. Con la llegada del español a estas tierras en 1533 empieza darse el culto a imágenes religiosas católicas femeninas y masculinas. Luego de la fundación de Cuenca en 1557 se organiza físicamente la ciudad. En ella se establecen sitios para la construcción de edificios destinados a usos civiles y eclesiásticos. Entre estos últimos se encuentran los destinados a las diferentes comunidades religiosas masculinas y femeninas que, a su vez, tienen entre sus objetos de adoración a imágenes de la virgen María con diferentes advocaciones sea en bulto o en pintura.

Entre las advocaciones marianas encontradas en los documentos cuencanos se cuentan: La virgen de la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de Copacabana, Nuestra Señora de la Caridad, Nuestra Señora de la Merced, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Loreto, la virgen de El Carmen, Nuestra Señora de la Asunción de los montañeses.

La presencia mariana en Cuenca también se la puede conocer gracias a la existencia de las cofradías.

Las cofradías, agrupaciones originadas en la Europa medieval, fueron trasplantadas en las Indias en donde fueron adquirieron particularidades. Estaban conformadas por personas -hombres y mujeres- civiles que bajo una determinada advocación aglutinaban a sus miembros alrededor de criterios étnicos, sociales, económicos, profesionales, de origen geográfico. Las advocaciones más frecuentes eran Jesús, la Virgen María, la cruz, un santo, una santa.

Entre las cofradías de la urbe cuencana que tenían como patrona a una virgen se tiene las siguientes: Nuestra Señora de la Limpia Concepción establecida en la Iglesia Mayor, la de Nuestra Señora de Copacabana y la de Nuestra Señora de la Caridad lo hacían en el Hospital, la de Nuestra Señora del Rosario en el Convento de Santo Domingo, la de Nuestra Señora de Guadalupe en la capilla del sector de Baños, la de Nuestra Señora de la Asunción de los Montañeses en la Iglesia Matriz.

Para la conformación de una cofradía era necesaria la autorización del Rey, la misma que se la daba luego de revisarse las Ordenanzas creadas por sus potenciales miembros. Las cofradías las había tanto en los sectores urbanos como en los rurales. Estaban instaladas a la sombra de una iglesia, de una capilla, de un hospital, de un local de asistencia médica.



Azuay • Detalle mural alusivo a la muerte de Cristo.  
Catedral “Vleja” de Cuenca  
Fotografía: Santiago Ordóñez

El número mínimo de personas que hacía posible su fundación y desarrollo era de 24. Su estructura general estaba dada por patrones, alcaldes, oficiales, mayordomos, priostes con sus respectivos muñidores y muñidoras. A estos cargos, hay que añadir aquellos que ocurrían en las variantes tanto en las de la ciudad como en las del campo. Estas diferencias incluso se daban en una misma urbe. A todos estos personajes se sumaban del grueso conformado por todos los demás cófrades.

Dentro de este tipo de agrupaciones, las presencias de las mujeres jugaron roles muy importantes, pues ellas fueron elegidas por sus compañeros como mayordomas. Estas mujeres estaban, a su vez, acompañadas en su gestión por niñas conocidas como muñidoras.

La cofradía tenía sus propios recursos expresados en dinero, muebles, inmuebles, semovientes, provenientes de los fondos que se recaudaban por razón de ingreso a ellas así como por la cuota periódica que debían cancelar sus integrantes. Todos estos asuntos -ingresos y egresos- eran anotados en el libro que tenía cada una de las cofradías. Los libros de la cofradía muestran, precisamente, a una de las instituciones de las cuales se valió la Iglesia católica para consolidar su dominio en las Indias, sobre todo durante la época colonial.



Azuay • Pintura mural Virgen con el Niño. Falso fresco, Siglo XVI.  
Catedral "Vieja" de Cuenca.  
Fotografía: Santiago Ordóñez

## María la guagua

Alejandra Moreno  
Escritora

**A**l ser Cuenca una ciudad cargada de memoria colectiva está poblada de una serie de personajes tradicionales, los cuales por sus características tan peculiares permanecen hasta nuestros días en el recuerdo de la gente, constituyéndose así en una parte primordial dentro de las historias orales de los diferentes barrios de la ciudad.

Entre uno de los personajes más recordados está la figura de María la Guagua, una mujer campesina, menudita, vestida con harapos, que pasaba siempre descalza y despeinada, algunas veces se la veía excesivamente maquillada.

La singularidad de este personaje, era que siempre se la veía llevar un quipi de trapos cargado a sus espaldas, el cual representaba una guagua ficticia. De ahí que viene su apodo de María la Guagua.

Cuentan algunas personas adultas que era común verla en las calles del barrio El Vecino y el Mercado 9 de Octubre, la Vargas Machuca y la Pío Bravo, dando vueltas en busca de una caridad para ella y su guagua. Cuando las personas le entregaban una limosna que consideraba pobre, ella la rechazaba.

Las vianderas de “la nueve” siempre le sabían dar algún plato de comida y ropita para ayudarla, mientras que los guambras del barrio sabían molestarla, le quitaban su guagua y se la lanzaban, haciendo que la mujer se alterara y se angustiara por recuperar su criatura.

Relata la historia que la Srta. Esperanza Palacio, Directora de la Escuela España, era quien más conocía a María la Guagua, ya que ella sabía darle posada en el portal de su casa y había sido la única persona que entabló una relación con ella.

Vecinos del barrio El Vecino y del Mercado 9 de Octubre cuentan que María había sido una persona normal, que se dedicaba al oficio de empleada doméstica, pero se trastornó y enfermó mentalmente luego de dar a luz y perder a su hijo. Desde entonces, ella empezó a cargar los trapos como si fueran el niño perdido.



Azuay • María la guagua  
Fotografía: Vicente Tello



Azuay • Personaje de la Contradanza  
Fotografía: Santiago Ordóñez

## Día de los muertos- Salasaca, Tungurahua

**L**a celebración de los Santos Finados es parte importante de la religiosidad popular andina, resultado de un proceso de sincretización de ritos prehispánicos y católicos que le fueron dando rostros variados a lo largo del territorio nacional.

En las comunidades Salasaca de la provincia de Tungurahua, el día de los difuntos es un acto importante del año que congrega a la familia. Los preparativos realizados en casa permiten sostener los ritos que se realizan en la tumba del familiar más antiguo. El sentido y significado de la celebración, de origen prehispánico se presentan entrelazada con manifestaciones de cristianismo, busca reforzar los lazos familiares al reconocer ancestros comunes, en los actos de generosidad y reciprocidad en la comunidad y la comprensión de la continuidad de los vínculos en sus concepción dinámica de la vida y la muerte.

Un miembro de la comunidad describe cómo se lleva a cabo el proceso ritual del día de los muertos:

“El 2 de noviembre se celebra el día de los difuntos, la ritualidad en sí es cuando hacemos el encuentro familiar en el cementerio, todos tenemos un difunto: un padre, madre, abuelo, tatarabuelos que están en el lugar, la familia se reúne en la tumba del familiar cercano más antiguo. Cuando se muere un abuelo, todos los nietos, los hijos, entre otros familiares más allegados acudimos al cementerio, el cementerio es el sitio de reunión, una vez al año es el momento donde nos reunimos, llevamos: mote, papas, cuy, conejo, gallina, pan preparado para esta ocasión, colada morada y chicha. Para comenzar, el altar tiene que ser preparado por la persona mayor del grupo, que es la que dirige los rezos, pide e invoca. Una vez que han hecho el altar, se hace la oración y se comienzan a compartir los alimentos, en primer lugar el mote, siempre hacia la derecha en un círculo para que regrese nuevamente a la persona que inició, primero comparte la persona mayor y luego todos comenzando desde la persona que lleva los alimentos, se coge un puñado y se continúa pasando hasta que los alimentos lleguen al inicio del círculo, luego comienza la siguiente persona a la derecha, desde la persona mayor y así sucesivamente tomando su puñado de mote y también dando su pilche de mote (recipiente hecho de corteza de un fruto), como un trueque, se termina el mote y se comienza igualmente con el cuy con papas, se debe coger dos presas de cuy y dos papas siempre y se pasa al siguiente, hasta que el recipiente llegue al dueño y comienza el otro, si están concentradas cinco familias tienen que ser cinco turnos, de cada alimento de acuerdo a cuantas familias están reunidas, luego se comienza a repartir frutas y pan, cuando comen el cuy con los huesos invocamos al muerto, enterramos los huesos en símbolo que el difunto está recibiendo y participando, algunos cavan un hueco en la tumba y lo llenan con licor, diciendo: le damos esta ofrenda, acéptanos, recibe nuestra ofrenda, el próximo turno será el próximo año, así conversando con el difunto, cuando se va a tomar el licor antes de servirse, primero se ofrendó a la Pacha Mama y al difunto, porque primero hay que dar la ofrenda, luego tomar nosotros y la ofrenda de trago no es a todos los difuntos igual, sí esa persona sabía tomar se le ofrenda su trago preferido, pero si esa persona no sabía tomar no se le ofrenda licor sino pan, carne, vino, pero eso sí, el vino siempre porque el espíritu está recibiendo, y es por lo que hacemos esta ceremonia”.

### FICHA DE INVENTARIO DEL INPC, PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA NACIÓN

Código: IM-18-07-58-000-08-000921

Denominación: Día de los Muertos Salasaca,  
Tungurahua

Provincia: Tungurahua

Cantón: San Pedro de Pelileo

Localidad: Katitawa

Parroquia: Salasaca

Ámbito: Usos sociales, rituales y actos festivos

Subámbito: Fiestas o ceremonias religiosas

Registrado por: Carlos León

Fecha de registro: 13/11/2008



Tungurahua • Celebración del día de muertos  
Fotografía: INPC - Regional 3

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural investiga, rescata, conserva e incorpora a la vida y disfrute de todos los ecuatorianos el rico legado cultural material e inmaterial que poseemos



**Regional 1 y 2, sede Quito,**

Colón e I-93 y Av. 10 de Agosto. Edf. La Circunciana · Telefax 2227 927/  
2549 257/2543 527

**Regional 3, sede Riobamba,**

Calle 5 de junio y 1era Constituyente "Edificio de la Gobernación del  
Chimborazo" · Telefax: 2950 597

**Regional 4, sede Portoviejo,**

Calle Sucre 405, entre Rocafuerte y Morales · Teléfonos- 2651 722 /  
2651 721

**Regional 5, sede Guayaquil,**

Calle Numa Pompilio LLona No. 182-184, Barrio Las Peñas  
Teléfonos 2303 671 / 2568 247

**Regional 6, sede Cuenca,**

Calle Benigno Malo 6-40 entre Presidente Córdova y Juan Jaramillo  
Telefax: 2833 787 / 2831 685.

**Regional 7, sede Loja,**

Av. Zoilo Rodríguez 06-14 y Víctor Vivar · Teléfono: 2560 652



## HOMENAJE A TEJEDORES DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA

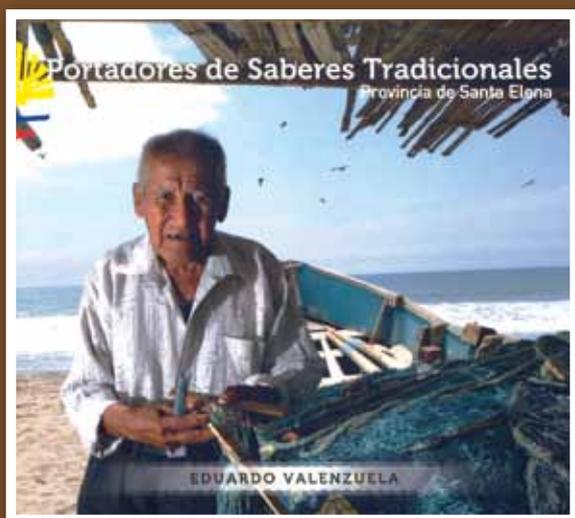
Los artesanos de la toquilla recibieron un homenaje por la Declaratoria del Tejido del Sombrero de Paja Toquilla, como Patrimonio Inmaterial de La Humanidad.

La sede del INPC fue el escenario del evento, que fue auspiciado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio. Más de 70 artesanos llegaron de la Asociación de Toquilleras María Auxiliadora del Cantón Sígsig, Asociación de Curín, “Tejiendo por un Nuevo Futuro”; Asociación Puchún “Artesanías Sigseñas”; y a la Asociación de Toquilleras Guel, de la provincia del Azuay.

De Manabí asistieron los tejedores y tejedoras de la comunidad de Pile, Montecristi. También los productores de paja toquilla de Manglar Alto-Barcelona, Dos Mangas y la Parroquia Febres Cordero, de la provincia de Santa Elena.



## INPC PRESENTÓ LIBRO “PORTADORES DE SABERES TRADICIONALES DE LA PENÍNSULA DE SANTA ELENA”



La Dirección Regional 5 del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, realizó la presentación del Libro “Portadores de Saberes Tradicionales, Santa Elena”, en la Feria del Libro realizada en la ciudad de Guayaquil el martes 16 de octubre.

El libro es una propuesta gráfica que incluye fotografías de los Portadores de Saberes Tradicionales de 13 comunas de la provincia de Santa Elena. Esta publicación es uno de los productos del proyecto realizado por el INPC-DR5 en el año 2011, que consistió en aplicar una metodología participativa, para lo cual se fortalecieron las capacidades de 13 investigadores locales quienes realizaron la identificación y registro de los sabios y sabias de sus comunas.

La antropóloga Carolina Calero destacó la importancia de generar procesos participativos y la necesidad de iniciar con un registro sistemático de los portadores de saberes como una estrategia para la

salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial PCI. De esta, manera la Regional 5 busca fortalecer la gestión y salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la provincia de Santa Elena.



Cañar • Danzante del Inti Raymi  
Fotografía: Diego Castro



## El Resultado Positivo del Foro de Movilidad Urbana y Patrimonio Cultural



El Foro de Movilidad Urbana y Patrimonio Cultural se realizó en Riobamba, entre el 07 y 08 de noviembre de 2012, organizado en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, y con la compañía de autoridades locales y representantes de instituciones públicas, se intercambiaron ideas y experiencias alrededor del efecto del actual modelo de Movilidad Urbana en las ciudades patrimoniales en el Ecuador. Los efectos en la ciudadanía fueron diversos, los mismos que se pudieron visualizar en la transmisión en vivo por Livestream y redes sociales (facebook y twitter), cuya respuesta fue positiva y asertiva.

En la discusión del foro, organizaciones ciudadanas como el Club Cenit (Riobamba) echaron luces sobre la necesidad de humanizar las ciudades patrimoniales, para unir a la comunidad y echar abajo la apatía de las personas. En cambio, organizaciones consolidadas como Biciacción (Quito) motivaron con su experiencia a la construcción de alternativas de movilidad en los centros históricos, con planificación y total entendimiento de cada territorio.

## Paisajes culturales: reflexiones conceptuales y metodológicas

El Ministerio de Cultura del Ecuador y la Universidad de Cuenca, llevaron adelante el encuentro de expertos denominado "Paisajes Culturales: reflexiones conceptuales y metodológicas", del 21 al 23 de noviembre de 2013, en la ciudad de Cuenca.

El Patrimonio Cultural en la actualidad se asume con una mirada integral, renovada y contemporánea, que enfatiza la centralidad del ser humano como objetivo primordial de la conservación y la salvaguardia. En ese contexto, lo que se denomina paisaje cultural se ha incorporado como una categoría en la gestión y el debate patrimonial. Por tal razón, el Ministerio de Cultura consideró importante generar un espacio de intercambio, reflexión y análisis sobre los aspectos teóricos y metodológicos concernientes a este nuevo ámbito del quehacer cultural.



## Azuay recibió con júbilo la declaración del tejido del sombrero de paja toquilla ecuatoriano.



En el Auditorio de la "Casa de las Palomas", sede del INPC Regional 6, entre Autoridades invitadas, representantes de diferentes asociaciones de toquilleras de la región del austro, y público en general, se recibió la histórica noticia oficial del título de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO 2012, otorgado al "Tejido Tradicional del Sombrero Fino de Paja Toquilla Ecuatoriano".

En la rueda de prensa ofrecida con conexión virtual con la ciudad de Cuenca y Portoviejo en Manabí, la Ministra encargada del Ministerio Coordinador de Patrimonio en la ciudad de Quito, destacó el reconocimiento otorgado a las tejedoras de paja toquilla y señaló que este logro constituye un reto en el que el Gobierno Nacional a través del Ministerio Coordinador de Patrimonio y el INPC pondrán todo su esfuerzo para contribuir con su mantenimiento y revalorización.

Dentro de este evento tuvimos la intervención de la Señora Rosario Cuzco, Presidenta de la Asociación de toquilleras de María Auxiliadora del cantón Sigüig, quien habló en representación de los artesanos y artesanas de las provincias de Azuay y Cañar.

La artesana expresó su reconocimiento a las autoridades y Gobierno en general por todo el trabajo realizado para presentar la candidatura y obtener este histórico reconocimiento por parte de la UNESCO.



PCI



Patrimonio Cultural Inmaterial



GOBIERNO NACIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR



Ministerio Coordinador de Patrimonio



Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano



Ministerio de Cultura

Avanzamos Patria!

