



UNIVERSIDAD UTE

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE DISEÑO DE MODAS

LICENCIATURA EN DISEÑO DE MODAS

Trabajo de grado para la obtención del título de:

Licenciada en Diseño de Modas

**ILUSTRACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LA
POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO DE LOS INICIOS DEL SIGLO XIX**

Autora:

Karla Marcela Mármol Porras

Director:

Ponce Pérez Celinda Anabella, Dis. Mg.

Quito-Ecuador

FORMULARIO DE REGISTRO BIBLIOGRÁFICO
PROYECTO DE TITULACIÓN

DATOS DE CONTACTO	
CÉDULA DE IDENTIDAD:	1724246564
APELLIDO Y NOMBRES:	MÁRMOL PORRAS KARLA MARCELA
DIRECCIÓN:	QUIT, CARCELÉN, MASTODONTES
EMAIL:	kmarmolporras@gmail.com
TELÉFONO FIJO:	023444130
TELÉFONO MOVIL:	0987374170

DATOS DE LA OBRA	
TITULO:	ILUSTRACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LA POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO DE LOS INICIOS DEL SIGLO XIX
AUTOR O AUTORES:	KARLA MÁRMOL
FECHA DE ENTREGA DEL PROYECTO DE TITULACIÓN:	23 de septiembre de 2019
DIRECTOR DEL PROYECTO DE TITULACIÓN:	Ponce Pérez Celinda Anabella, Dis. Mg.
PROGRAMA	PREGRADO <input checked="" type="checkbox"/> POSGRADO <input type="checkbox"/>
TITULO POR EL QUE OPTA:	Diseñadora de Modas
RESUMEN: Mínimo 250 palabras	El proyecto de investigación cuyo tema es ILUSTRACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LA POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO DE LOS INICIOS DEL SIGLO XIX, trata acerca de la búsqueda de información respecto a los textiles, insumos y siluetas de la indumentaria de una población específica, con lo cual fue posible ilustrar y caracterizarla. La investigación desde el

ámbito social, cultural, semiótico, estético, morfológico y técnico sobre la población periférica de Quito del siglo XIX, conceptualizó el estudio de la imagen e indumentaria. Se inició con el estudio de los arquetipos principales del traje, la indumentaria de Europa y su influencia en la sociedad de Quito, y las pinturas costumbristas de la época, para una representación gráfica de cada personaje y la descripción de los factores mencionados, cumpliendo con el objetivo general. La metodología aplicada consistió en la adaptación de las técnicas de ilustración, como parte de la composición visual para representar los textiles, estampados, y otros detalles de la indumentaria. El método de Panofsky proporcionó con el análisis iconográfico e iconológico de las pinturas costumbristas y de los personajes seleccionados. La investigación fue descriptiva y cualitativa, que determinó las cualidades y atributos de las prendas y personajes. El trabajo final se constituyó en un documento de aporte al archivo visual del traje, que formará parte de un proyecto de la red de investigación de la UTE y la Universidad Técnica de Ambato; contribuyó a la recuperación de la memoria histórica, las raíces de la identidad nacional, el origen de la estética y construcción del traje popular.

PALABRAS CLAVES:	ILUSTRACIÓN, PERIFERIA, POBLACION, INDUMENTARIA, PINTURA COSTUMBRISTA, TEJIDOS, SEMIÓTICA
ABSTRACT:	<p>The research project that topic it is: ILLUSTRATION AND FEATURES OF THE PERIPHERAL POPULATION IN QUITO OF THE BEGINNINGS OF THE NINETEENTH CENTURY, it is about the search for information regarding fabrics, supplies and silhouettes of the clothing of a specific population, which was possible to illustrate and characterize it. The study of image and clothing was conceptualized by the research from the social, cultural, semiotic, aesthetic, morphological and technical areas of the peripheral population of Quito in the 19th century. It began with the study of the main archetypes of the suit, the clothing of Europe and its influence in the society of Quito, and the customary paintings of the time, for a graphic representation of each character and the description of the mentioned factors, complying with the general objective. The methodology applied consist in the adaptation of illustration techniques, as part of the visual composition to represent tissues, prints, and other details of clothing. Panofsky's method provided with the iconographic and iconological analysis of customary paintings and selected characters. The research was descriptive and qualitative, which determined the</p>

	<p>qualities and attributes of the garments and characters. The final work was constituted in a document of contribution to the visual archive of the suit, which will be part of a project of the research network of the UTE and the Technical University of Ambato; contributed to the recovery of historical memory, the roots of national identity, the origin of aesthetics and the making of the popular costume.</p>
<p>KEYWORDS</p>	<p>ILLUSTRATION, PERIPHERY, POPULATION, INDUMENTARY, CUSTOM PAINTING, TISSUES, SEMIOTHIC</p>

Se autoriza la publicación de este Proyecto de Titulación en el Repositorio Digital de la Institución.

f: 
MÁRMOL PORRAS KARLA MARCELA
1724246564

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **MÁRMOL PORRAS KARLA MARCELA**, CI 1724246564 autor/a del proyecto titulado: **Ilustración y caracterización de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Diseño de Modas** en la Universidad UTE.

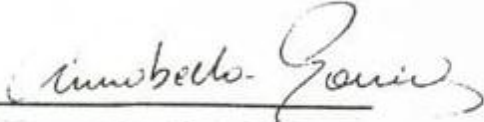
1. Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las Instituciones de Educación Superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
2. Autorizo a la BIBLIOTECA de la Universidad UTE a tener una copia del referido trabajo de graduación con el propósito de generar un Repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Quito, septiembre de 2019

f: 
MÁRMOL PORRAS KARLA MARCELA
1724246564

CERTIFICACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de tutor de tesis de grado certifico que el presente trabajo que lleva por título **ILUSTRACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LA POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO DE LOS INICIOS DEL SIGLO XIX**, para aspirar al título de Diseñadora de Modas, fue desarrollado por Karla Marcela Mármol Porras, bajo mi dirección y supervisión, en la Facultad de facultad de comunicación, artes y humanidades ; y que dicho trabajo cumple con las condiciones requeridas para ser sometidos a la presentación pública y evaluación por parte del Jurado examinador que se designe.



DIRECTOR DEL TRABAJO

DECLARACION JURAMENTADA DEL AUTOR

Yo, Karla Marcela Mármol Porras, portadora de la cédula de identidad N°1724246564, declaro que el trabajo aquí descrito es de mi autoría, que no ha sido previamente presentado para ningún grado o calificación profesional; y, que he consultado las referencias bibliográficas que se incluyen en ese documento.

La Universidad UTE puede hacer uso de los derechos correspondientes a este trabajo, según lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual, por su Reglamento y por la normativa institucional vigente.

f: 
MÁRMOL PORRAS KARLA MARCELA
1724246564

DEDICATORIA:

Mis padres por el amor, paciencia y acompañamiento incondicional.

A quienes buscan solo el inicio de su identidad.

AGRADECIMIENTO:

A Dios por el amor, gracia y sabiduría en todo este caminar. A la institución y docente tutora, por confiar en mí, por el aporte académico y personal que estará siempre presente en mi desarrollo personal.

Karla Mármol

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA:.....	9
AGRADECIMIENTO:.....	10
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	11
ÍNDICE DE FIGURAS	14
INTRODUCCIÓN.....	14
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	15
SUBLÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	15
TEMA DE INVESTIGACIÓN GENERAL.....	15
TÍTULO.....	15
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
SISTEMATIZACIÓN DEL PROBLEMA.....	16
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	16
JUSTIFICACIÓN.....	16
HIPÓTESIS	17
OBJETIVOS.....	17
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
MARCO TEMPORO-ESPACIAL.....	18
MARCO CONCEPTUAL	18
CAPITULO I.....	19
1. MARCO CONTEXTUAL.....	19
1.1 ESTADO DEL ARTE	19
1.2 ANÁLISIS DEL CONTEXTO.....	20
1.2.1 TEJIDOS DE INICIOS DEL SIGLO XIX EN QUITO	20

CAPITULO II.....	24
2. MARCO TEÓRICO	24
2.1 INDUMENTARIA: ARQUETIPOS DEL TRAJE.....	24
2.2 INDUMENTARIA EN ESPAÑA FINALES DEL SIGLO XVIII.....	28
2.2.1 Contexto histórico	28
2.2.2 Indumentaria masculina.....	28
2.2.3 Petimetres y Petimetras	31
2.2.4 Los majos.....	32
2.2.5 Vestido nacional español	35
2.3 INDUMENTARIA LOCAL: CRIOLLOS Y MESTIZOS	42
2.3.1 Contexto Histórico.....	42
2.3.2 Indumentaria.....	44
2.3.3 Indumentaria masculina.....	46
2.3.4 Indumentaria femenina	46
2.4 INDUMENTARIA DE LA POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO	48
2.4.1 Población periférica.....	48
2.4.2 Estructura social	49
2.4.3 Indumentaria.....	50
2.4.4 Traje popular.....	51
2.5 ILUSTRACIÓN DE MODAS	53
2.5.1 Pintura Costumbrista en Quito	56
CAPÍTULO III	60
3. METODOLOGÍA.....	60
3.1 Investigación Descriptiva.....	60
3.2 Investigación cualitativa	60
3.3 Método iconográfico.....	60
3.4 Muestra	61

3.5	ANÁLISIS DE FICHAS ICONOGRÁFICO E ICNOLÓGICO	62
CAPÍTULO IV		82
4.	PROPUESTA	83
4.1	INDIA VENDEDORA DE PLÁTANOS	83
4.2	RONDÍN CUIDADOR.....	83
4.3	VENDEDORA DE CARNES	85
4.4	HILANDERA	86
4.5	BORDADOR	87
4.6	VENDEDOR DE MANTECA	88
4.7	LA TRABAJADORA DE ENCAJES	89
4.8	VENDEDOR DE SUECOS	90
4.9	VENDEDORA DE HIERBAS	91
4.10	LA INDIA DE QUITO	92
5.	ANÁLISIS DE DIAGNÓSTICO	92
6.	CONCLUSIONES.....	94
7.	RECOMENDACIONES	96
BIBLIOGRAFÍA		98

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Tipos sociales del siglo XVIII.....	22
Figura 2 Trajes de Quito.....	22
Figura 3 Prendas Pyxis Peleus Thetis.....	25
Figura 4 Prendas Pyxis Peleus Thetis.....	25
Figura 5 Estatuas funerarias de mármol de una doncella y una niña	26
Figura 6 Caftán turco.....	26
Figura 7 Pantalones de montar	27
Figura 8 Traje “a la francesa” 1785.....	29
Figura 9 Moreau, J 1777. Joven The Rendez-vous para Marly.....	30
Figura 10 Colección de vestuario del Museo de Brooklyn en el Museo Metropolitano de Arte, Obsequio del Museo de Brooklyn	30
Figura 11 . El baile a orillas del Manzanares	32
Figura 12 . Los pobres en la fuente	33
Figura 13 . Niños con perro de presa.....	33
Figura 14 . Traje de majó. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje.....	34
Figura 15. Cofia de seda negra 1780. Museo del traje. Madrid	34
Figura 16 . Retrato de la marquesa del Llano.....	35
Figura 17 . Traje la española	36
Figura 18. Traje la Carolina.....	36
Figura 19 . Traje la Borbonesa o Madrileña.....	37
Figura 20 . María Teresa de Borbón y Vallabriga.....	38
Figura 21 . Duquesa de Alba	38
Figura 22 . Traje de majó. Andalucía	40
Figura 23 . Retrato de la duquesa de Alba.....	41
Figura 24 . Marie-Antoinette conduite à son exécution	42
Figura 25 Indumentaria masculina criollos - Museo Alberto Mena Caamaño.....	45
Figura 26 Indumentaria femenina mestiza	47
Figura 27 Indumentaria femenina mestiza - Museo Alberto Mena Caamaño.....	47
Figura 28 Trajines callejeros - Museo de la Ciudad.....	50
Figura 29 Una bolsicona.....	52
Figura 30 Indio de la Magdalena.....	53
Figura 31 El invierno y el verano de las cuatro estaciones del año.....	54

Figura 32 Cabinet des modes.....	55
Figura 33 Trajes de Quito.....	56
Figura 34 Trajes siglo XVIII.....	56
Figura 35 Trajes siglo XVIII.....	57
Figura 36 El orejas de palo.....	58
Figura 37 La vendedora de plátanos.....	83
Figura 38 El rondín cuidador.....	84
Figura 39 La vendedora de carnes.....	85
Figura 40 La hilandera.....	86
Figura 41 El bordador.....	87
Figura 42 El vendedor de Manteca.....	88
Figura 43 La trabajadora de encajes.....	89
Figura 44 El vendedor de suecos y riendas.....	90
Figura 45 Vende dora de hierbas.....	91
Figura 46 La india de Quito.....	92

INTRODUCCIÓN

El vestuario dentro de la sociedad lleva un peso simbólico, económico, semiótico e iconográfico; demuestra las vivencias y cosmovisiones, hace que los que participaron de ésta indumentaria, cuenten la historia de cómo el tiempo se ha encargado de construir su realidad, de manera que la proyección de este pasado se encarga de revelar de donde viene la sociedad actual.

Por otro lado, las representaciones gráficas de la indumentaria de la población periférica de Quito a inicios del siglo XIX se han vuelto limitadas más por su técnica de realización, antes que por su contexto y concepto. Razón por la cual se ha considerado como fuente principal de estudio la pintura costumbrista del siglo XIX, que a través de la historia genera empatía con la cosmovisión de los antepasados.

La aplicación de las técnicas de ilustración es parte de la composición visual, su fin consiste en representar los textiles, estampados, y otros detalles que envuelven la construcción de la indumentaria.

Para poder identificar las características de la indumentaria se procederá a utilizar el método iconográfico, mismo que permite realizar el análisis de las pinturas costumbristas y de los personajes periféricos de Quito de inicios del siglo XIX. La investigación es descriptiva y cualitativa, ya que servirá para determinar las cualidades y atributos de las prendas y personajes, esta investigación tendrá un enfoque histórico social y cultural.

Con base a este contexto, el presente proyecto tiene la finalidad de contribuir a la memoria histórica de la ciudad a través de la caracterización de la indumentaria, de los grupos que han sido poco estudiados en este contexto, así también para aportar al archivo visual del traje, el cual se construye a través de una red de investigación entre la UTE y la Universidad Técnica de Ambato, y que constituye un referente para la recuperación de la memoria histórica y las raíces de la identidad nacional.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Gestión, Arte y producción

SUBLÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Indumentaria, expresión, cultura y formación

TEMA DE INVESTIGACIÓN GENERAL

Ilustración y caracterización de la indumentaria del siglo XIX

TÍTULO

Ilustración y caracterización de la indumentaria de la población periférica de Quito de inicios del siglo XIX

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La indumentaria es considerada parte del fenómeno social, con la cual es posible realizar diferentes interpretaciones de la sociedad. No obstante, en el Ecuador no existe una línea de investigación, que abarque el tema de indumentaria, así como también no consta en los inventarios del Patrimonio cultural y tampoco se ha expuesto a un análisis sociológico, semiótico, icnográfico o antropológico, la historia de la indumentaria nacional

La falta de divulgación, aprendizaje y exhibición de un bien patrimonial provoca la pérdida de la memoria cultural. En este sentido Medina & Escalona (2012) afirman que: la memoria cultural es aquella expresión de identificación social que muestra las versiones del pasado y el comportamiento de ser humano, de forma individual y colectiva. Su estudio aporta a la preservación identitaria del lugar.

En relación con esto, el estudio del pasado histórico de la ciudad de Quito enfocado a la indumentaria, explica las raíces de la cultura, su patrimonio, y a su vez la preservación y expansión de su riqueza cultural hacia las futuras generaciones. Por tanto, se plantea la siguiente interrogativa ¿De qué forma la caracterización de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX, contribuirá a la memoria histórica de la ciudad y a la construcción de un archivo visual del traje?

SISTEMATIZACIÓN DEL PROBLEMA

Ausencia de una representación gráfica o ilustración de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX, que dé cuenta de las características de los textiles, para lo cual se busca a través de las pinturas costumbristas y su reinterpretación conformar un archivo visual que aporte a la preservación de la memoria histórica y cultural.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿De qué manera la ilustración y caracterización de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX contribuye a la memoria historia y cultural?
- ¿Cuáles son las características de la indumentaria de inicios del siglo XIX de la población periférica de Quito?
- ¿Cuáles son las imágenes de las fuentes del siglo XIX que dan cuenta sobre los textiles, insumos y siluetas de la indumentaria de Quito?
- ¿Cómo aportará el uso de técnicas de ilustración para representar gráficamente la indumentaria del siglo XIX, que perteneció a la sociedad periférica de Quito?

JUSTIFICACIÓN

El presente proyecto trata sobre la caracterización e ilustración de la indumentaria de la población periférica de la ciudad de Quito, ya que se realizará una búsqueda sistematizada de información respecto a los textiles, insumos y siluetas de la indumentaria de una población específica, con lo cual será posible ilustrar y caracterizarla.

La investigación desde el ámbito social, semiótico, estético, morfológico, técnico sobre la la población periférica de Quito del siglo XIX, aporta en gran medida a conceptualizar el estudio de la imagen e indumentaria. Se apoya en el uso de técnicas de ilustración que permitan evidenciar las características del traje. Para esto se inicia con el estudio de las pinturas costumbristas de la época, para efectuar una representación gráfica de cada personaje y la descripción de los factores mencionados.

Por otro lado, el informe del trabajo final se constituye en un documento de aporte al archivo visual del traje, que forma parte de un proyecto de la red de investigación de la UTE y la Universidad Técnica de Ambato.

HIPÓTESIS

La ilustración y caracterización de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX permitirá conformar un archivo visual que aporte a la preservación de la memoria histórica y cultural de la ciudad. Para conseguirlo se realizará un análisis iconográfico de las pinturas costumbristas, personajes y se empleará la técnica de ilustración de moda.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Representar la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX, a través de las técnicas de ilustración de modas para el hallazgo de una memoria cultural.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir los antecedentes teóricos, análisis del contexto, la historia y estructura de los tejidos de los inicios del siglo XIX
- Explorar la teoría sobre los tipos, características, elementos históricos que desarrollan la composición de la indumentaria de España y la influencia en la ilustración representada en la población periférica de Quito de inicios del siglo XIX.
- Analizar la composición técnica, iconográfica, simbólica y procedencia de las acuarelas de las pinturas costumbristas más relevantes de inicio del siglo XIX
- Aplicar las técnicas de ilustración de modas en la representación de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX; como aporte de la memoria cultural.

MARCO TEMPORO-ESPACIAL

Población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX

MARCO CONCEPTUAL

Indumentaria: conocida también como vestimenta o ropa, que comprende al conjunto de prendas exteriores que sirven para cubrir el cuerpo del ser humano. Son confeccionadas por el sector textil, empleando una variedad de telas. A través de la indumentaria es posible determinar el tipo de cultura y clase social a la que pertenece una o un grupo de personas (Del Valle, 2008).

Población periférica: se refiere a un grupo determinado de personas que se levantaron como estratos más pobres, de tal manera que fueron ofrecidas a los sectores acomodados, especialmente a los que estaban en expansión (De Ramon, 1985)

Ilustración: son dibujos esquemáticos que logran reflejar la realidad y tienen la capacidad de explicar situaciones o transmitir mensajes. En moda las ilustraciones poseen un valor creativo y con un alto grado de calidad artística (Echeverría, 2011).

Caracterización: se refiere a establecer los atributos, cualidades o características de una persona u objeto, de forma que pueda diferir de los demás (Luzardo, Jaimes, & Rojas, 2017).

Pinturas costumbristas: se las conoce también como pinturas de género, que toman en cuenta el comportamiento social y estético de un pueblo, comunidad o sector y que muestra hechos que sucedieron en un periodo específico (Villegas, 2011).

CAPITULO I

1. MARCO CONTEXTUAL

1.1 ESTADO DEL ARTE

El trabajo investigativo desarrollado por Gabriela Carolina Lombeida Freile titulado: “EL Vestido como identificación social: análisis del uso del vestido como forma de identificación y distinción social en las culturas urbanas de Quito” determinó las diferentes tendencias de vestir de grupos, poniendo énfasis en los aspectos sociales y culturales.

A través de un estudio de campo que empleó diversas técnicas de recolección de datos se pudo determinar que el vestido se ha convertido en un elemento simbólico y único de cada una de las culturas de la ciudad de Quito. Cada uno de los grupos sociales se ha ido apropiando de un tipo de vestimenta, mismo que ha sufrido cambios con el paso de los años y que además está enmarcado por situaciones a nivel político y cultural. Por tanto, el vestido se configura como un objeto o elemento que permite la construcción de la historia y la posibilidad de diferenciar cada una de las etapas (Lombeida, 2013).

La investigación realizada por Taña Elizabeth Escobar, denominado: “Imaginario vestimentarios de la *bolsicona*, Quito siglo XIX” describe y analiza la indumentaria de las mujeres llamadas bolsiconas a través de fuentes históricas, etnográficas para un análisis semiótico, antropológico y sociológico en el que se correlaciona la información obtenida por los viajeros extranjeros, pintores costumbristas y científicos durante el siglo XIX.

Mediante la representación de cédulas en el que se analiza con el método de Panofsky; cada representación de la bolsicona su indumentaria es desglosada de acuerdo a las interpretaciones gráficas de los diferentes pintores locales y extranjeros, determinando una caracterización única por cada cédula (Escobar, 2018).

Por otro lado, se encontró un trabajo realizado por Josué Pazmiño Santana, con el tema: “Diseño de colecciones de indumentaria basados en el análisis semiótico de la vestimenta Shuar de la comunidad Tawasap” La investigación tuvo como objetivo realizar un estudio

semiótico en el sector mencionado, a través de la identificación de aspectos relacionados a la vestimenta, las características y con ello elaborar los diseños enfocados a la revalorización de la identidad cultural.

El estudio presentado por Pazmiño (2016) determinó la existencia de una variedad de prendas utilizadas por los habitantes de la comunidad de *Tawasap*, tanto del género masculino como del femenino. Existen algunas prendas y accesorios que son utilizadas únicamente para fechas especiales. Por el contrario, el traje que utilizan diariamente los hombres se lo conoce como *Nunkete* y el de las mujeres es *Shuak*. A través del análisis semiótico se determinó que cada una de las prendas tiene su razón de ser, puesto que cada una de ella logra comunicar algo y a su vez reflejan el contacto con la naturaleza.

A su vez, se encontró un trabajo realizado por María del Mar Mendoza Urgal que se titula: “El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.” Por medio de ésta investigación se ha indagado acerca de la evolución histórica del vestido, así como también se ha determinado la identidad y por último se ha establecido una relación entre el siglo XX y XXI.

Mendoza (2010) concluyó que en la época histórica se utilizaban vestimentas sencillas y ya en la edad media se intentó crear modas más rebuscadas y que proyecten fantasía. Se determinó la existencia de vestidos impersonales, personales e internacionales, según cada periodo. De acuerdo a esto se ha establecido que la silueta del género femenino ha sufrido cambios, que van acorde a las exigencias de estética de las diferentes épocas de estudio. Más adelante con la revolución social, las mujeres tuvieron la oportunidad de elegir su propia vestimenta, ya que algunas prendas resultaban incómodas para movilizarse.

1.2 ANÁLISIS DEL CONTEXTO

1.2.1 TEJIDOS DE INICIOS DEL SIGLO XIX EN QUITO

Las ciudades coloniales o cabildos eran catalogadas como implantaciones artificiales, de dominación a los indígenas, los españoles irradiaron su influencia hacia los pueblos y ciudades pequeñas aledañas. Así los españoles incorporaron al entorno socio económico a

los indígenas como artesanos especialistas, sirvientes o como mano de obra para talleres textiles o agricultura más conocidos como obrajes (Stevenson, 1825).

Hasta inicios del siglo XVIII la demanda de textiles en la ciudad de Quito era alta, sin embargo, a mediados de este siglo todo cambio con la llegada de los textiles ingleses y franceses. Esto generó una gran desventaja por los costos de los textiles, especialmente por su transporte lo cual ocasionó un periodo de estancamiento económico que duraría más allá de la separación de España y su colonia. El consumo de los textiles importados por las clases altas aumentó mientras se multiplicaba la fabricación de tejidos domésticos a base de algodón y también los tejidos de tierra hechos de lana de oveja, algodón, y cabuya; para los estratos más bajos, de los cuales se tejían pantalones y ponchos.

Los tejidos fueron parte del comercio que se encontraba distribuido en toda la ciudad, contando con 150 tiendas hasta 1842. Estuvieron ubicadas en San Blas y la actual calle Guayaquil en la que habitaron la mayoría de indígenas que se dedicaron a los tejidos de lana, algodón y seda (que en su mayoría fueron importadas del Perú hasta finales del siglo XIX) llamadas manufacturas nacionales. Es así, que la imagen localista y artesanal se evidenciaba en la comercialización de los sombreros de paja, cestos, alfombras, todo tipo de liencillos, etc. (Kingman, 2002)

Otro de los problemas a inicios del siglo XIX fue el incremento del 4% de las alcabalas a la ropa de la tierra, al evaluar en 100 pesos cada paño de 55 varas, en lugar de 75 pesos; cuando el precio ex - fabrica era de 2 pesos por vara de paño, lo cual dio inicio a múltiples revueltas por parte de la comunidad indígena.

Cabe resaltar que la sociedad quiteña se encontraba claramente diferenciada por estratos sociales, los mismos que, además, utilizaban la indumentaria y los textiles como elemento identificador de clases.

Los indígenas de las clases más bajas y pobres llevaban vestidos muy exigüos y burdos, mientras que aquellos que tenían una mejor situación, se vestían de manera elegante. Los caciques, alcaldes, algunos carniceros y barberos, también llevan la larga capa española,

pantalones encima de calzoncillos, zapatos y grandes hebillas cuadradas de plata, pero jamás llevan calcetines (Stevenson, 1825)



Figura 1 Tipos sociales del siglo XVIII
Fuente: (Juan, 1748)

A su vez existían varios tipos de vestimentas entre los diferentes personajes indios, como se puede observar en la siguiente figura:



Figura 2 Trajes de Quito
Fuente: (Osculati, 1854)

Cabe señalar que aquellos personajes catalogados como barberos se encuentran en el límite entre la ropa española y la no española, ya que son artesanos indios que visten con pantalones de lienzo, zapatos de hebilla de oro y plata, camisas sin mangas y capa española.

Un vestido de seda indígena proporcionaba un prestigio social más marcado que una prenda mestiza humilde. No obstante, existía una alta presión sobre los hombres para no ser identificados como indígenas y así no tener que pagar impuestos o hacer trabajos forzados. Incluso se generaban confusiones con miembros de la elite, los cuales hablaban quechua ya

que lo aprendían al ser cuidados por mujeres indígenas, es así que, se generó incomodidad por mujeres mestizas que usaban prendas indígenas (Stevenson, 1825).

Por el contrario, según Stevenson (1825) el traje de los mestizos estaba compuesto por una chaqueta, una larga capa española de paño azul y un sombrero negro. En el caso de las mujeres, utilizaban una falda circular y una enagua de diferentes colores y decorada con cintas, encaje, flequillos y lentejuelas. El corpiño que utilizaba era brocado, tejido o bordado, con el cual se ajustaba en la cintura. Levaban un chal de franela inglesa y el pelo adornado con una banda. Tanto hombres como mujeres eran poco frecuente el uso de zapatos, ya que era considerado un rasgo de belleza.

CAPITULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1 INDUMENTARIA: ARQUETIPOS DEL TRAJE

El ser humano en la búsqueda de proteger y cubrir el cuerpo de las condiciones climáticas, así como por adaptación a las exigencias sociales y culturales, se ha ingeniado a través del tiempo para satisfacer estas necesidades, a partir del uso de pieles, la elaboración de textiles con diversas fibras naturales y artificiales, recurriendo a la experimentación en la elaboración de algún elemento que le permita satisfacer dicha necesidad.

Boucher (2009) en su estudio de la historia del traje en el occidente, señala que para la convivencia del ser humano, el traje se vuelve un medio de expresión que involucra el uso correcto, funcional y estético y la representación del entorno en el que se evidencia la identidad, función social y su desenvolvimiento.

Boucher afirma que “estudiar la evolución del traje no requiere el apoyo de datos aislados (...) su naturaleza está basada diferentes aspectos de formación” (2009, p. 15). Esto significa, que la gran parte de su evolución es evidenciada a través de la historia, en la cual el estudio y desarrollo de las culturas permiten conocer los factores de formación e influencia, como lo describe Boucher: denotan las tendencias religiosas, sociales, económicas, las condiciones de vida, y a su vez cómo la indumentaria ha sido partícipe de este desarrollo y la base para la construcción de las diferentes variaciones del traje.

Para simplificar el estudio de cada variación y las diferentes combinaciones del traje, se han establecido cinco arquetipos, los que se explican por su origen y la función. El primero se denomina el traje drapeado, que consiste en envolver un pedazo de tela (largo y geométrico) como lino, lana o piel alrededor del cuerpo y que se sostenía con fíbulas (parecido al alfiler, broche o hebilla hecha de hierro, hueso o metales preciosos) ya que no se armaba con ningún tipo de costuras. Se encuentran evidencias de su representación gráfica en cerámicas Pyxis de 465- 460. (AEC), Lekythos de 550-530 (AEC).

Principalmente, las prendas que se destacan fueron: el shenti (especie de falda corta, de uso masculino en Egipto), himation (de uso exclusivo masculino en Grecia), pareo de Tahití, clámide (drapeado tipo capa de uso militar).



Figura 3 Prendas Pyxis Peleus Thetis
Fuente: (Nguyen, 2006)

El segundo es el traje encajado, se forma a través de un rectángulo de tela, con un agujero en el centro para la cabeza, y con la caída sobre la espalda, hecho particularmente de lana o lino grueso, piel o cuero; por lo que fue usado como prenda exterior. Las prendas que llevan esta descripción son: *paenula* romana (también usada con capucha y de uso masculino), la huque (sobrevesta de la edad media), poncho y ruana (de origen latinoamericano, derivado del “*unca*” incaico).



Figura 4 Prendas Pyxis Peleus Thetis
Fuente: (Ruana Colombiana, s/a)

El tercero es el traje cosido y cerrado, que forma distintos anchos de tela (particularmente ligera) o piel, cubre todo el cuerpo, por lo que es ensamblado con costuras alrededor del

cuerpo y posee mangas. Se derivan, *el khiton* que según Masson (1967), “proviene del origen del préstamo fenicio *ktn* "lino", de donde surge el Griego *χιτών* (*khiton* = "túnica de lino")” (p. 29). Por lo tanto, las siguientes prendas tienen forma de túnica y en su mayoría fueron usadas como prenda interior: el peplo dórico (sostenidos también por cinturones, formando una especie de doblado en la cintura llamado *colpos*), la túnica jónica, la blusa árabe, y la camisa.



Figura 5 Estatuas funerarias de mármol de una doncella y una niña
Fuente: (Rogers Fund, 1944)

El cuarto es el traje cosido y abierto, se encontraban como grandes cortes de telas con sentido longitudinal, mejor estructurados, cruce en el delantero (con sistema de abotonado en algunos casos), posterior y mangas. Era usado como prenda exterior, entre los ejemplos se encuentran, el *caftán turco* o asiático, el *jubón barroco*, y la *levita europea*.



Figura 6 Caftán turco
Fuente: (Lewisohn, 1974)

Y, por último, el traje funda. Es una prenda inferior que se ajusta de acuerdo a la figura de las piernas y los miembros. Sobre esto Boucher (2009) señala que “se basa en el pantalón de los nómadas, el cual se empleaba para montar. No obstante, este pantalón se utiliza de complemento del caftán.” (p. 15)



Figura 7 Pantalones de montar
Fuente: (Beck, Wagner, Li, Durkin, & Tarasov, 2014)

Es evidente que los arquetipos tienen origen en diversas partes del mundo, y coincidentemente sus estructuras se forman simultáneamente en las distintas regiones; el factor climático incide también en esta construcción. Los arquetipos son la base estructural para la constitución del traje a lo largo de toda la historia y en las diferentes sociedades y pueblos.

Por otro lado, el factor social es primordial dentro del proceso de desarrollo del traje, sus variaciones dependen de la civilización en la que se desenvuelve el ser humano y su cosmovisión de vida, por encima del aspecto físico o cargo social, que es explicado por Boucher (2009) “la evolución del traje se encuentra relacionada con los factores externos de cada una de las épocas, sin embargo, la clase dominante ejerce una mayor diferencia, tanto en el tiempo como en el espacio.” (p. 16)

2.2 INDUMENTARIA EN ESPAÑA FINALES DEL SIGLO XVIII

2.2.1 Contexto histórico

Gracias al desarrollo de la ilustración en el siglo XVIII, existió una sociedad como lo describe Almeda (2015), “una generación ilustrada, intelectual, política e interesada por trabajar para beneficio de una nación, teniendo la coloración de quienes llevan la corona y dentro de los gobiernos dictadores” (p. 14). Esto permitió que tanto la monarquía como la burguesía tengan la oportunidad de acceder a las nuevas enciclopedias generadas en ese siglo y sean guiados por las nuevas ideas que predominaban: la soberanía popular, la libertad individual y de pensamiento; igualmente la libertad de industria y comercio.

En este periodo se combatió a las ideas religiosas y el absolutismo monárquico. Éste habría sido el comienzo para el intercambio cultural que comenzó a tener referentes estéticos de Francia e Inglaterra, debido al incremento comercial y al desarrollo industrial del finales del siglo XVIII, dentro del ámbito del traje, también se tiene referencias debido a la llegada de maniqués con las nuevas tendencias de trajes femeninos.

2.2.2 Indumentaria masculina

En 1770 la corriente inglesa se hacía presente, Inglaterra era catalogada como el país más poderoso de Europa y a su vez la indumentaria, tenía como objetivo principal la simplificación de su estructura y composición.

La indumentaria del género masculino tuvo influencia principal por el entorno. “Los ingleses tenían preferencia por vivir en sectores rurales, razón por la cual sentían la necesidad de utilizar vestimenta cómoda y práctica. Los hombres, pese a pertenecer al estrato social alto, decidieron utilizar vestuarios de paño oscuro sin bordados.” (Leira, 2007, p. 87) Consecuentemente, los hombres en España utilizaron la tendencia inglesa en su vestuario y adicionalmente el uso de la capa, (independientemente de la clase social) que ha ido acompañando en los diferentes tipos de trajes que emergieron durante los últimos años del siglo.



Figura 8 Traje “a la francesa” 1785.
Fuente: (Leira, 2007)

2.2.2.1 La “robe a la polonise”

Los rastros del rococó también fueron interpretados en la indumentaria femenina con uno de los principales vestidos, la “*robe a la polonise*”. Esta indumentaria aparece al realizar una división del reino de Polonia, que demostró inteligencia por parte de la corte francesa, debido a que los trajes eran más agradables y amplios, mismos que fueron útiles para la vida diaria.” (Giorgi, 2007, p. 110)

El principal eje se refería a la comodidad, la funcionalidad los que tuvieron prioridad antes, que la representación social.

Se estructuró de manera más sencilla, consistía en llevar el escote pronunciado del corsé, la falda más corta, (al punto de exteriorizar visualmente los tobillos) las mangas ajustadas al brazo desdobladas al codo y al final envueltas por pliegues de encaje calado o gasa, y como rasgo principal tres sobrefaldas voluminosas corrugadas encima de la falda principal, representando de esta manera la división en tres partes de Polonia.



Figura 9 Moreau, J 1777. Joven The Rendez-vous para Marly
Fuente: (Moreau, 1777)

2.2.2.2 La “robe a l’anglaise” o vaquero a la inglesa

La anglomanía de la cultura francesa conservó la comodidad en la moda femenina, junto con la prolongación del uso de rayas en los vestidos de todas las clases sociales. El corpiño del vestido incorporó especies de huesos de ballenas, a manera de jubón, en las costuras de las piezas (actualmente, similares a las varillas de goma), con las que se daban la rigidez y se amoldaban al cuerpo, en la parte posterior, se construyó una punta en la espalda baja, llamados los *campères*. En la parte inferior, la falda con unos pliegues que le dieron la voluptuosidad, se recogen atrás sobre un falso trasero, llamado “*english back*” (“espalda inglesa”).



Figura 10 Colección de vestuario del Museo de Brooklyn en el Museo Metropolitano de Arte, Obsequio del Museo de Brooklyn
Fuente: (Randolph Lever Fund, 2009)

2.2.3 Petimetres y Petimetras

En la sociedad española existieron los personajes que marcaron la estética de la indumentaria, llamados petimetre y petimetra, según como se describe en Crespo (2015), los muchachos de buena familia –tal y como fue costumbre entre las élites europeas– tenían que efectuar viajes de estudio al extranjero (...) varios de estos individuos no dieron cumplimiento con sus cometidos y se dedicaron a aprender las modas y recorrer las diversas cortes”. Fueron personajes criticados por la sociedad de éste siglo, ya sea por los requisitos que debían cumplir, en el caso de los petimetres, con las mujeres a través del cortejo; y en ambos casos, la indumentaria y modas costosas adquiridas en gran parte en París, se distinguían por interpretar la estética del traje de manera extravagante que les permitía destacarse.

Los petimetres llevaban su traje, “(...) las casacas llegaron a ser más estrechas, como también el calzón, y más corta la chupa... se usó el peinado en herradura de caballo; coletas en que se gastaban una docena de varas de cinta (...)”, (Diario de Madrid, nº 208, 27 de julio de 1789, Madrid, Biblioteca Nacional de España) los que socialmente eran vistos como una manera más femenina de llevar el traje. Las petimetras llevaban los abultados tocados, vestidos y accesorios, con ello la ruptura del rol tradicionalista de las mujeres, que analizado por Crespo, se ocupaban más tiempo en el arreglo de su imagen personal que la de la labor doméstica y la educación de sus hijos.

Los petimetres llevaban una vida de lujos, debían saber las últimas tendencias de moda, que conseguían en los viajes por los países más importantes de Europa. Como concluye Crespo, “más allá de la crítica a la moda o a los gustos, encerraba unas claves interpretativas más complejas, que tenían que ver con el mantenimiento del orden estamental.” Económicamente, la mayoría de sus gastos eran invertidos en su indumentaria del extranjero y socialmente, el cortejo y la vanidad fueron criticados moralmente por la sociedad. Es así como a finales del siglo, estos personajes estaban en su declive.

2.2.4 Los majos

El surgimiento de los majos, que contrario al estereotipo del petimetre, fueron los habitantes de los barrios bajos de España y tuvieron como principal característica la virilidad, el lenguaje tosco y vulgar, el nacionalismo y la preferencia por la moda española.

En el caso de los provenientes de Castilla, un grupo de comerciantes extranjeros transmitieron la idea de crecimiento económico como lo llevaba la burguesía, que dio origen, según González (2005) “(...) ostentación de los gustos foráneos y cosmopolitas bien pudo obligar a las clases populares a extremar sus gustos e indumentarias de siempre, como forma de neutralizar la ofensiva modernizadora.” (p. 59) Es así como manifestaron la esencia de su entorno popular, con los rasgos más visibles de la indumentaria que se recrea a través de los cartones de Goya (la transformación social y económica de los majos y con ello la indumentaria) desde 1770 a 1808.



Figura 11 . El baile a orillas del Manzanares
Fuente: (De Goya, WikiArt Enciclopedia de artes visuales, 1777)



Figura 12 . Los pobres en la fuente
Fuente: (Goya, 1786-1787)



Figura 13 . Niños con perro de presa
Fuente: (De Goya, 1786)

Los majos tuvieron preferencia por la moda española ya que era vistosa y colorida, lo cual motivo a crear nuevos diseños combinando con otros trajes populares. La indumentaria masculina consistió en llevar un pañuelo en lugar de corbata, una chaquetilla corta, adornada en la manga, el calzón y una faja de colores (Leira, 2007).



Figura 14 . Traje de majo. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje
Fuente: (Rosillo, El traje de Majo. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje, 2015)



Figura 15. Cofia de seda negra 1780. Museo del traje. Madrid
Fuente: (Rosillo, El traje de Majo. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje, 2015)

La indumentaria femenina es más amplia, constituida por una camisa larga y las enaguas, el jubón (prenda superior del cuerpo, hasta la cintura, con o sin mangas y acompañada de faldones) con haldetas (figura 16), pañuelo en el cuello, una falda llamada guardapiés y un

delantal. En ambos casos la cofia (especie de redecilla o pañuelo) se utilizaba amarrada en la cabeza



Figura 16 . Retrato de la marquesa del Llano.
Fuente: (Mengs, 1770)

2.2.5 Vestido nacional español

La creación del vestido nacional tuvo una connotación económica y social, gracias a M.O una aristócrata anónima la cual envió una carta al Conde de Floridablanca con una estrategia para que el desenvolvimiento de la economía de España incluya la adquisición de la indumentaria nacional y así dejar en desventaja a la competencia extranjera. Como lo menciona De Lorenzo (2017), “la clave de todo el proyecto está en los tejidos más que en la estructura del vestido” (p. 6). Las telas debían haber sido producidas dentro de las fronteras reforzando la elaboración de tejidos, cintas, blondas (tipo de encaje o carpetas tejidos).

Socialmente, se condujo hacia una división de clases sociales en las que la aristócrata se diferenciaba por el uso y elaboración del tejido de su traje. Según el análisis de García Fernández (2011) “el lujo cambiaban los papeles de dependencia en las clases sociales, de manera que hasta los nobles comenzaban a depender de los artesanos para satisfacer sus

caprichos.” (p. 164). De esta manera se determinó el uso de productos de lujos, y tres tipos de trajes:

2.2.5.1 La española

De elaboración con tejidos de excelente calidad, exquisitez y para ocasiones de gala.



Figura 17 . Traje la española
Fuente: (De Lorenzo, 1788)

2.2.5.2 La carolina

Sus tejidos eran de mediana calidad, menos follaje, llamada el traje de “vestir.”



Figura 18. Traje la Carolina
Fuente: (De Lorenzo, 1788)

2.2.5.3 La madrileña o borbonesa

Era el de menor calidad, estructura más sencilla y su uso era diario.



Figura 19 . Traje la Borbonesa o Madrileña
Fuente: (De Lorenzo, 1788)

2.2.5.4 Elementos complementarios

La basquiña y mantilla fueron accesorios que se llevaron de manera indispensable con el uso del traje nacional para salir a la calle o ir a la iglesia, fue utilizada por todas las clases sociales, incluyendo a las majas, y se retiraban cada vez que ingresaban en cualquier tipo de residencias, fueron elaboradas con tejidos de excelente calidad (García 011).

Según el Diccionario de Autoridades de 1732, definió a la basquiña como una especie de saya (precedente de la falda) que después de los años 70 del siglo XVIII, se usaron de color negro y con ciertos adornos, se usaba por encima de una falda llamada guarda pies y acompañada de una casaca; se hizo de tela de algodón o seda. Se retrataron a mujeres y niñas usando la basquiña, como fue la futura condesa de Chinchón María Teresa de Borbón en 1783.



Figura 20 . María Teresa de Borbón y Vallabriga
Fuente: (De Goya, 1783)

La mantilla es descrita por Almeda, (2015) “la cobertura de bayeta, grana u otra tela, con la que las mujeres se cubren y abrigan; la cual descende desde la cabeza hasta más (sic) debajo de la cintura”, referido por el Diccionario de Autoridades, (p. 132). Se teñían de negro y tenían motivos orgánicos, junto con la basquiña, fueron complementos que se usaron con el traje la madrileña, y la carolina.



Figura 21 . Duquesa de Alba
Fuente: (De Goya, 1797)

Es así que después del neoclásico el talle de las basquiñas cambia conservando el talle alto y pegado a la cintura. Goya continuó retratando a las mujeres como fue la Duquesa de Alba con el traje Nacional con sus dos complementos durante la última década.

2.2.5.5 Revolución francesa

Con indicios de libertad y autonomía, y tras la caída de Carlos III en 1788, en España las nuevas ideas adoptadas por este siglo dieron paso al esparcimiento de la revolución francesa, y que en cuestión de tiempo, los cambios políticos dentro de España fueron evidenciando la caída de la monarquía de Aranjuez (Almeda, 2015).

La revolución Francesa principalmente luchaba por la caída de la monarquía absoluta, la igualdad política, social y económica, y las libertades y derechos. Al generar la igualdad social, Napoleón Bonaparte también buscó que la burguesía de Francia, no lleve un código de vestuario impuesto por la monarquía.

Al igual creía que el corsé era “El asesino de la raza humana”. Es así como la revolución francesa también hace referente a una revolución de la indumentaria, la que posteriormente será adquirida por la mayoría de países europeos.

2.2.5.6 Entrada al estilo neoclásico

El neoclásico aparece en la germinación de la revolución francesa, en los últimos 10 años del siglo XVIII al establecer los ideales de Napoleón Bonaparte y seguidamente la ruptura de las leyes suntuarias.

La indumentaria se manifestó contra el barroco y rococó, utilizando como principal medio de expresión la simplificación de piezas, la utilización de telas llanas con pocos brocados y bordados. El estilo clásico grecorromano abordó la nueva estética de la representación de la democracia y libertad.

La indumentaria masculina tuvo cambios en la composición y construcción de sus prendas, (Leira, 2007) lo describe como cambios no tan radicales pero posiblemente los más perdurables:

La casaca masculina se convirtió en frac, una casaca con cuello alto vuelto, grandes solapas, delanteros cortos que se cruzaban con botones, y los faldones muy echados hacia atrás que apenas tenían un recuerdo de los antiguos pliegues. La chupa, cada vez más corta, se hizo recta por abajo y se convirtió en chaleco, y tenía también cuello alto y solapas. Los calzones fueron sustituidos por un pantalón hasta los tobillos, prenda que hasta entonces no habían usado más que los marineros y, durante la Revolución, los *sans-culottes* franceses. En un principio se llamaron pantalones a una especie de leotardos de punto que abarcaban el pie y se llevaban por debajo de la bota, y que fueron usados primero por los ingleses; es una de tantas prendas que los hombres adoptaron por influencia militar. (p. 93).

El traje masculino se vio netamente influenciado por las corrientes militares de la revolución francesa, es así, como se da origen al frac, el chaleco, el pantalón y el sombrero de bicornio, recordando a Napoleón Bonaparte; que duraría muy poco con la sustitución del sombrero de copa hasta inicios del siglo XIX.



Figura 22 . Traje de majó. Andalucía
Fuente: (Rosillo, 2015)

El traje femenino tuvo un cambio más notable durante los últimos años, fue influenciado por la sobriedad, luminosidad de la antigua Grecia, sustituyendo la representación orgánica por la geométrica. Las telas vaporosas, el drapeado, los colores pálidos, el blanco y sus matices fueron los principales para su composición.



Figura 23 . Retrato de la duquesa de Alba
Fuente: (De Goya, 1795)

La camisa fue la prenda que denotaba la esencia greco-romana. Las mujeres la usaban sin la necesidad de utilizar armaduras por debajo, ni corsés que siguieran ciñendo su figura, de manera que el talle se vio limitado bajo el pecho dando apertura a las faldas largas, las mangas cortas y zapatos bajos (Leira, 2007).

Una de las representantes de este estilo fue María Antonieta, con su “vestidito blanco” sencillo, como lo describe Goodman,

La respuesta inmediata aísla la inadecuación del traje *en lévite* o *en chemise* para apariencia pública, importado de Inglaterra en 1780 y adaptado por la famosa modista Rose Bertin, el manto *en chemise* fue hecho de puro musil blanco, sujetado por la espalda y atrapado en la cintura con una banda. La falda y el corsé, que normalmente se mostraban a través de la muselina transparente, eran a menudo de color azul o rosado. Un suave *fichu* generalmente

de gasa de lino y un sombrero de paja completaban el look. El estilo era inmensamente popular en Inglaterra, donde hizo una declaración de moda para la "mujer natural", sugiriendo simplicidad y sentimiento honesto. (2003, p.45)



Figura 24 . Marie-Antoinette conduite à son exécution
Fuente: (Hamilton, 1801)

La reina, en el día de su ejecución se evidencia el uso de la *chemise*, perdura la sencillez y la simplicidad del estilo greco-romano y deja de lado el estilo de Versalles, esto hizo que fuera un ícono para las revolucionarias de ese siglo.

En España los peinados se redujeron a cabelleras cortas o moños con rizos en el rostro con menos adornos y perduró la utilización de la mantilla y basquiña hasta los años 30 del siglo XIX. El greco- romano en el caso de la indumentaria femenina, duró alrededor de los 10 años y en el caso de los hombres perduró hasta un siglo después.

2.3 INDUMENTARIA LOCAL: CRIOLLOS Y MESTIZOS

2.3.1 Contexto Histórico

La llegada de España a América trajo transformaciones sociales, políticas, religiosas, culturales y como efecto inminente el uso obligado de la indumentaria, denotando que se

genera la expresión y el comportamiento de los individuos respecto a la forma como se ven o apariencia.

La identidad cultural fue transformada por los preceptos simbólicos de Europa, como expone Hernández “la ausencia de indumentaria suponía también desnudez cultural, falta de identidad ya que podrían haber salido del Paraíso el día anterior, cuando Dios expulsó a Adán y Eva, sin bagaje cultural alguno. (García, 2012, párr. 2)

Se entiende que la influencia de España llega a involucrar a la indumentaria a través de las tendencias de los trajes nacionales, la influencia de Francia e Inglaterra, se evidencia en la adaptación de los procesos textiles, los cuales transformaron la identidad local (Espinosa S., 2012).

Durante el periodo de colonización la población quiteña paulatinamente fue adoptando los modos y formas de vestir como un elemento de distinción, en la medida que las prendas se acercaban a las ibéricas, existía un sentido de distinción social de los pobladores de Quito.

Las fuentes para caracterizar la indumentaria quiteña del siglo XVIII, ha sido posible a través del análisis de las fuentes secundarias, entre ellas la producción artística. Estas permiten advertir los detalles de la estructura de los trajes, sin embargo, identificar los modos de vestir de la población periférica de Quito resulta complejo, en la medida que existen pocos registros sobre los textiles que constituían los vestidos de la población periférica.

Iniciado el siglo XIX, los problemas en Quito se manifestaron debido a las revueltas de los barrios populares, las sublevaciones indígenas y las protestas anticoloniales se surgieron en la segunda mitad del siglo XVIII.

Segundo Moreno (2014) especifica las distintas sublevaciones y el origen de cada una; las cuales van desde el intento de anexión de tierras en Pomallacta durante el año 1730, relaciones geográficas (1771), las reformas económicas de los Borbones y su aplicación en Ambato, la asonada de las mujeres de Baños (1781), y los incontables abusos con las mitas y obrajes a nivel nacional.

Los diez primeros años del siglo XIX, se gesta el proceso emancipador, se forma la Junta Soberana de Quito formada por los criollos de la aristocracia quiteña el 10 de agosto de 1809 y que termina con la separación de la Gran Colombia en 1830 (Olano, 2010).

2.3.2 Indumentaria

2.3.2.1 Criollos

Dentro de los estamentos sociales encuentran a la cabeza los criollos, de padres españoles, nacido en territorio latinoamericano, como lo describe Hernández (2017), en el que explica que este grupo se consideraba superior al resto de la población derivado del mestizaje presentado a partir del siglo XV. Por lo que obtenían beneficios como la educación, a nivel social y político.

2.3.2.2 Indumentaria masculina

La indumentaria prácticamente, era la misma que usaban sus antecesores en España, consistía según De Carvalho (1994) en “trajes de capa con casaca larga, esta llegaba hasta las rodillas, las mangas ajustadas de ojales, abierta por los costados, sin pliegues y llena por todas las costuras del cuerpo, botones a dos bandas, esto representaba un adorno” (p. 7). Generalmente los hombres utilizaban indumentaria ostentosa, utilizando telas de oro – plata, paños finos, seda y lana

Evidentemente, la indumentaria consistía en conservar el estilo greco - romano, basado en la simplicidad de diseño del traje, incluyendo y textiles lujosos que caracterizaban a su estamento social. La representación de la indumentaria de los criollos que fueron parte de Junta Soberana de Quito se observan en las figuras de cera del museo Alberto Mena Caamaño.



Figura 25 Indumentaria masculina criollos - Museo Alberto Mena Caamaño
Fuente: Autora

Además, se incluyó un traje de montar con un poncho blanco, saco ligero, pantalón como base de un zamarro de cuero, botas y un sombrero de lona. Los accesorios que utilizaban eran bufandas de seda elaborada con piel de venado, este se amarraba al cuello (Coletti, 1757).

2.3.2.3 Indumentaria femenina

Al igual que la indumentaria masculina, esta se deriva de la influencia española, la cual consistía en diversas prendas como *faldellín*, camisa, jubón, y encajes, para el diseño se usaban telas finas y caras. Además, para acudir a la iglesia utilizaban guardapiés con basquiñas o rebozo (similar al chal). En cuanto al peinado se usaban trenzas que se unían en la parte inferior de la cabeza, decoradas con cintas de tela, flores y diamantes, incluyendo una mantilla. Mientras que las joyas más usadas como adornos eran los anillos, aretes y cadenas, representando un modo de distinción de la mujer criolla frente a la mestiza (Hernández, 2017).

2.3.2.4 Mestizos

El término mestizo representa la mezcla de dos razas, esto significa la unión de españoles y nativos. La población mestiza no tenía los mismos derechos o privilegios que los blancos provenientes de Europa, pues, no tenían acceso a la educación, aspectos sociales ni económicos. Tampoco se lo definía como indígena. A pesar de esta situación; el mestizaje marca diferencias cuantitativas debido a que tenían bajo su responsabilidad algunas labores agrícolas, de comercio y artesanía (Espinosa M. , 2003).

Por su parte Kingman (2002) hace referencia que la población mestiza formaba parte de la sociedad dentro del nivel intermedio. En la que su físico distinguía con un tono de piel similar a los mulatos, cabello lacio – grueso, nariz pequeña – delegada con prominencia en la punta direccionada a los labios y con una estatura baja.

2.3.3 Indumentaria masculina

La indumentaria masculina estuvo ligada al tipo de actividad que realizaban, los mestizos que estaban más cercanos a los criollos, se desempeñaban en diferentes cargos. Generalmente utilizaban chaquetas y prendas pequeñas; esto acompañado de capa española de paño azul, incluyendo sombrero de color negro y no usaban calzado, es decir, estaban descalzos; esta vestimenta se confeccionaba en el país (Stevenson, 1825).

2.3.4 Indumentaria femenina

La indumentaria de las mujeres mestizas también fue influenciada por España, considerando el diseño de traje inglés – francés, en la que se formaban siluetas al igual que la aristocracia europea (Escobar, 2018).

Las mujeres mestizas utilizaban majas españolas, enagua de franela inglesa con diferentes colores (amarillo, colorado y azul), bordados, cintas y encajes, que en la parte superior colgaba un encaje de color blanco, un corpiño tipo jubón ceñido a la cintura, cubierto por brocados, tisú o bordados; en el centro frente y en los puños tenía encaje, cintas y lentejuelas,

y una manteleta sobre los hombros. Tanto hombres como mujeres solían estar descalzos (Stevenson, 1825).



Figura 26 Indumentaria femenina mestiza
Fuente: (Albán, 1783)



Figura 27 Indumentaria femenina mestiza - Museo Alberto Mena Caamaño
Fuente: Autora

2.4 INDUMENTARIA DE LA POBLACIÓN PERIFÉRICA DE QUITO

2.4.1 Población periférica

El estudio de la población periférica de Quito es recreado en las expediciones científicas de los viajeros extranjeros, principalmente en las de Charles Marie de la Condamine y Alexander von Humboldt, describe Muratorio, B (1994), “El interés primordial de los viajeros no residía en los indios *per se*, sino en evaluar las condiciones sociales existentes en las nuevas Repúblicas Democráticas que emergían del colonialismo español” (p. 27).

Las expediciones lograron inspirar a distintos viajeros europeos de clase media, describiendo a los personajes bajo un análisis empírico; en el que se evidencian los estereotipos, el resultado de las condiciones sociales de las Nuevas Repúblicas y el Barbarismo. Jill Fitzell en su texto menciona: “...estaban enmarcadas en el discurso del evolucionismo y el progreso. Estas definieron los criterios para categorizar las diferencias sociales y culturales en Ecuador, en formas menos sutiles que las convenciones locales de diferenciación social usadas en la vida cotidiana en la sierra andina” (1994, p. 27-28).

Si bien la periferia es un concepto relacionado con aquellos que queda por fuera del centro o de lo urbano, dentro de este estudio, la población periférica de Quito hace referencia a aquellos ciudadanos que a pesar de vivir dentro del espacio urbano, no participaban directamente de la toma de decisiones sociales, políticas y económica. Se relaciona con las personas que encontraban en la parte inferior de la escala social, en su mayoría indígenas que se dedicaron a realizar diferentes actividades económicas dentro de la ciudad.

Al respecto Botero (2013) explica que la condición económica era un factor determinante para establecer los límites entre quienes podían ser considerados como parte del centro de la estructura social y aquellos que quedaban por fuera de la misma. Esta situación se evidenció principalmente con los sectores indígenas, ya que además pesaban sobre ellos ideas preconcebidas respecto a sus competencias e incluso sobre sus capacidades intelectuales.

Como consecuencia de estas circunstancias, este sector de la población fue siendo relegado de todos los espacios de participación, restando importancia a su cosmovisión, cultura,

conocimientos y formas de vida. En este contexto se establecieron claras diferencias que se hicieron evidentes en diversos aspectos, desde los más importantes como la intervención en los ámbitos más importantes como las actividades sociales, económica, cultural, políticas hasta aspectos más básicos como la vestimenta.

2.4.2 Estructura social

Kingman, refiere a las nuevas estructuras sociales en Quito como un reacomodamiento de fuerzas, oportunidades y juegos de relaciones en el que fueron partícipes los mestizos e indígenas, aunque no quedaron libres de actos violentos, ayudaron a la creación de actividades como la producción, el comercio, la ilegalidad, las representaciones y los consumos populares (Kingman 2014).

Su movimiento no era el mismo de las ciudades europeas, pero en ellas se daban igualmente flujos de poblaciones, noticias y recursos, se generaban oficios y ocupaciones, se constituían grupos sociales, instancias de poder, se construían diferentes significados, pero todo esto a su modo. (p. 28).

Entonces, la dinámica social en Quito surgió con el movimiento de los trajines callejeros, el comercio popular y las fiestas; que provocó la inclusión de los pobladores que venían de afuera de la ciudad y también los residentes de barrios populares de los distintos sectores como la Magdalena, Zambiza, Chillo y Tumbaco. Estos intercambios hicieron que se creara un enlace entre compradores y vendedores que a su vez, permitió la interacción entre los diferentes estratos sociales.



Figura 28 Trajines callejeros - Museo de la Ciudad
Fuente: Autora

Los pobladores se desarrollaron en distintos escenarios, según Minchom (2007) “se establece un cambio en la composición socio racial de la ciudad son el impacto diferencial de las epidemias, la caída de la economía urbana y la transformación étnica” (p. 139)

Económicamente, los registros de datos demográficos de las distintas parroquias de Quito, se describen las actividades económicas de los sectores populares, que desempeñaban una variedad de oficios en que “la casta” no era relevante para su realización. Un ejemplo es el registro de Santa Bárbara de 1780, que relata españoles sastres que fueron de élites de la parroquia, mientras que en los registros de San Roque se observa indígenas sastres que dirigieron su actividad económica a los sectores populares (Minchom 2007).

2.4.3 Indumentaria

La población indígena marcó un declive sobre el blanco- mestizo, provocando la absorción parcial en la ciudad. Sin embargo, la asociación entre la urbe y las zonas rurales se había caracterizado por estos pequeños intercambios demográficos con fines económicos, como la migración de los sectores populares, que se caracterizaron por la adaptación y movilidad hacia los exteriores (Minchom, 2007). Los personajes seleccionados para desarrollar este

estudio, se constituyeron debido a las transformaciones en el ámbito cultural, social y económico de Quito

2.4.4 Traje popular

Hace referencia a los trajes usados por los mestizos que se dedicaban en su mayoría al comercio, fueron nombrados como: traje de las mestizas, “el aro”, traje de oficios, traje de indios de bajas condiciones económicas y el traje de indios con mejor posición económica, evidenciando la interacción entre pobladores en los mercados y fiestas religiosas en Quito, como es representado en la pintura de Joaquin Pinto (Poma, 2011)

2.4.4.1 Llapangos

El traje de oficios de los mestizos se caracterizó por el colorido, (en el caso de las bolsiconas), y la ausencia de calzado, denominados como llapangos. Stevenson describe que tener los pies, blancos, pequeños y con los talones rojos, eran muestra de belleza. De acuerdo con la descripción del vestuario mestizo masculino, hace referencia a un llapango, cuyo origen corresponde a la transculturación del cholo, ya que los mestizos con un estatus alto se vestían con las tendencias europeas (Minchom, 2007)

Es necesario recalcar, que, gracias al mestizaje, existieron tonos blancos y rosados de piel, pero sin heredar los rasgos indígenas, por lo que las bolsiconas eran diferenciadas por pertenecer a diferentes tipos de status, pero obligadas a trabajar para su sustento. Ellas se dedicaban a los oficios de carniceras, vendedoras de frutas, hilanderas, costureras y bordadoras; de éste último grupo se caracterizaban por la habilidad al confeccionar sus trajes y su colorido (Poma, 2011).

El traje de las bolsiconas es descrito por Enríquez (1953), “La camisa cuyos bordes están bordados de algodón rojo o azul, la falda de bayeta una tela de lana grosera, y una especie de chal de felpa que anudan alrededor de los hombros” (p. 96). También Holinski A, 1989 describe su versión del traje.

Sobre una falda de tela fuerte, un largo chal de seda o de algodón que cubre la camisa sin taparla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamado rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo y las circunstancias lo exigen. La variada viveza de sus colores da originalidad a este traje. Así por ejemplo sobre una falda de tela azul está terciado un chal rojo, y el rebozo será amarillo para contraste. (p. 330)

La vitalidad de sus trajes le dio un componente identitario de acuerdo con el contexto social que ha llevado a componerse de tres piezas básicas que han preservado de manera significativa durante todo el siglo XIX.

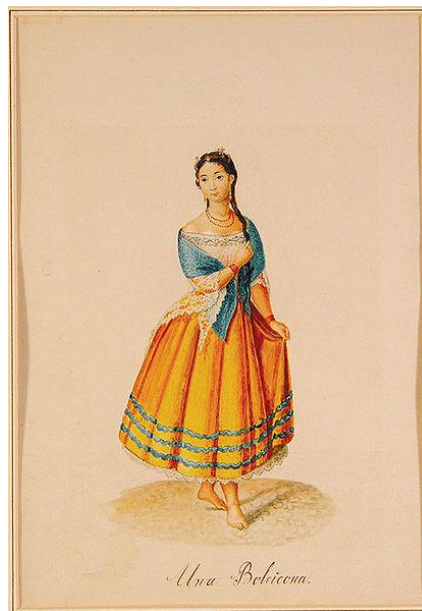


Figura 29 Una bolsicona
Fuente: (ORTIZ CRESPO, 2005)



Figura 30 Indio de la Magdalena
Fuente: (Aguilar, 1992)

2.5 ILUSTRACIÓN DE MODAS

La ilustración de modas tiene origen durante el siglo XVI, centrado en el pensamiento antropocéntrico del renacimiento, fue un precedente para la representación artística del ser humano, llevando a la exaltación e idealización del cuerpo y la composición de nuevas siluetas a través del traje. Los modistos mostraban los diferentes tipos de textiles a los clientes para luego empezar a la creación de nuevos bocetos y propuestas.

Entre los años 1520 y 1630 se hallaron registros de la mano de Václav Hollar, se evidenciaron las primeras representaciones gráficas del traje en Inglaterra (Rodríguez, Cortéz, Pérez, Reyes y León, 2013).

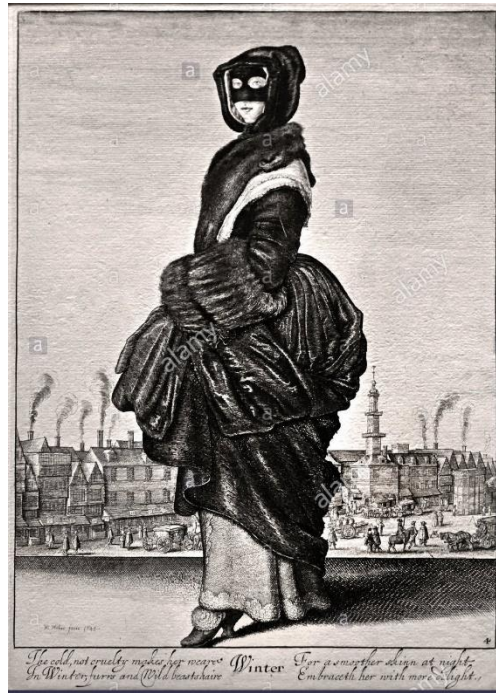


Figura 31 El invierno y el verano de las cuatro estaciones del año
Fuente: (Václav, 2015)

Durante el reinado de Luis XIV en Francia, se registraron ilustraciones por parte de St Jean, Francois Octavien, Octavien, Antoine Hèrisset y Bernard Picart, entre otros, hallados en las revistas, anuarios, diarios, y de moda; hicieron que su adquisición sea un medio de comunicación, para que las nuevas tendencias de moda del siglo XVIII llegaran a ser conocidas por las mujeres de la época.

A mediados del siglo XVIII Francia había llegado un punto alto con la publicación de ilustraciones de *Galleries des modes* (1777), *Cabine de Modes* (1785) y *Mounument du costume* (1775-1783), es así que, llegada de la revolución francesa, las publicaciones se detuvieron, por lo tanto, en Alemania e Inglaterra éstas tuvieron muy buena acogida

F

"Cabinet des modes" published since 1785



Figura 32 Cabinet des modes
Fuente: (Zhao, 2013)

A principios del siglo XIX, en plena revolución industrial con la llegada de la imprenta y la innovación de la litografía tuvo incidencia en las técnicas de ilustración, se desarrollaron nuevos mecanismos de producción masiva; a través de la elaboración de gráficos, dibujos, ilustraciones, entre otros. Como indica Dalley (1992) “La superposición de tintas rojas, amarillas y azules, separadas con tramas para producir muchos tonos., hizo producir con exactitud, obras a todo color.” (p. 56). Hizo que sea más accesible al público y con una técnica más desarrollada como los semitonos.

En Latinoamérica se encuentran como parte de las representaciones gráficas de los textos de los viajeros europeos, las gráficas costumbristas, las mismas que centraban su atención e investigación sobre las culturas y el desenvolvimiento social de las mismas.

Se representaron paisajes, personajes dentro de la sociedad, artículos, entre otros. Uno de los representantes fue el italiano Gaetano Osculati en su gira por Latinoamérica especialmente por la Plata, y en Quito, Jorge Ulloa (Fitzell, 1994).

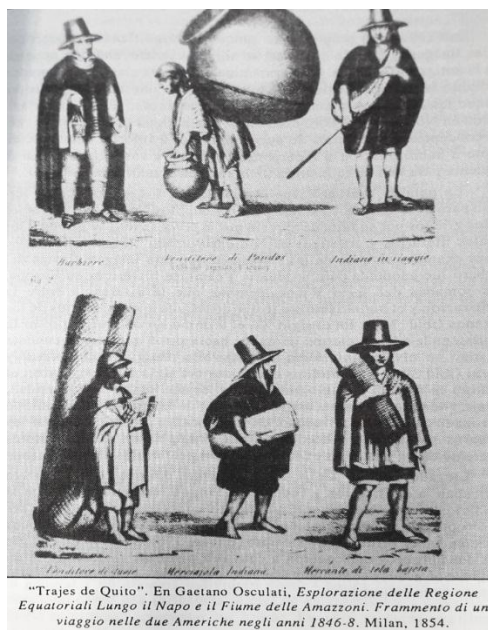


Figura 33 Trajes de Quito
Fuente: (Muratorio, 1994)



"Tipos sociales del siglo XVIII". En Jorge Juan y Antonio Ulloa, *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional*. Madrid. 1747. Cortesía de la Benson Latin American Collection, Austin, Texas.

Figura 34 Trajes siglo XVIII
Fuente: (Muratorio, 1994)

2.5.1 Pintura Costumbrista en Quito

El costumbrismo tiene como corriente expresar los cambios políticos, sociales, y económicos; marcando la realidad de una manera objetiva. Castro (1990), menciona: "... constituye más bien una tendencia que un género literario en sí. La crítica literaria está de

acuerdo en situar este movimiento dentro del ‘género chico’, atribuyéndole por lo demás, dentro de la visión realista, rasgos románticos, exóticos, folclóricos, y ante todo pintorescos.” (p. 6).



Figura 35 Trajes siglo XVIII
Fuente: (Carrión, 2014)

Dentro de la interpretación de estos estilos, hubo factores que recubrieron al arte, hacia un nuevo orden jurídico, dejando de lado, las pinturas con conceptos y sentidos religiosos; generando la libertad de expresión de los nuevos pintores costumbristas hacia la autonomía lejos de las influencias europeas. Es así que el siglo XIX es considerado como el siglo de oro en la representación del costumbrismo (Castro, V 1990).

2.5.1.1 Contexto Histórico

En Quito se abre el camino hacia nuevas exploraciones científicas, comerciales, etc. y es creada la Sociedad Democrática Miguel de Santiago en 1845 y 1852, como explica Ortiz, A (2005), “... el espacio que enarboló la bandera de las artes y la cultura visual de Quito, recordando a la insigne del pintor quiteño... quien en sus series votivas incorporó por primera vez, la gente y la geografía del lugar, estimulando el cultivo del dibujo y el estudio de la Constitución del Ecuador...” (p. 37). Dando una protesta político - social de ese siglo, según Ortiz,

“... los discursos que se proclamaron con motivo de la primera exhibición de trabajos artísticos y literarios al conmemorar los siete años de la Revolución Marcista, el arte debía

estar comprometido con la política del momento y todos sus miembros se declaraban antimilitaristas y anticlericales, es decir reformadores de un clero corrupto, sin que esto significara la invalidación de la religiosidad católica”. (2003, p. 37)

Es así como la limitación de la elaboración de las pinturas con motivos religiosos fue decayendo y dieron paso netamente al costumbrismo como Juan Agustín Guerrero pintor; que según Ortiz daba su perspectiva acerca de la concepción y representación de la pintura, “virtuoso [s] [...] para que los vicios se castiguen, las costumbres se corrijan, y la sociedad marche segura por el camino del orden y la moral”. (ORTIZ CRESPO, 2005).

2.5.1.2 Pintores Quiteños Costumbristas

Uno de los primeros pintores del costumbrismo se atribuyó Ramón Salinas y Joaquín Pinto, que con su dote de observación plasmaron la realidad social y a su detallado énfasis en la interpretación de la misma. Una de las representaciones gráficas del vestuario que trabajan en armonía con el entorno es “orejas de palo” de la mano de Pinto. Castro (1990) menciona que existen 76 tipos de representaciones gráficas de los personajes de Quito y la convivencia con su entorno (calle, mercado, casas, etc.). (p. 16)



Figura 36 El orejas de palo
Fuente: (Muratorio, 1994)

La pintura costumbrista en Quito contribuyó como un portavoz de la realidad de la sociedad del siglo XVIII e inicios del XIX, en que la crisis económica y social afectó a la ciudad, por lo tanto, llama la atención de los pintores residentes y extranjeros; el entorno, la dinámica social, el diario vivir, las condiciones de vida y la pobreza en que son afectados directamente los estratos más bajos (indígenas, mestizos, blancos empobrecidos).

Lo que anteriormente se representaba a través de la pintura, como los motivos religiosos; consecuentemente desplazó tanto la tradición como la identidad cultural de la sociedad, es así, que el quebrantamiento de la conceptualización de la pintura del siglo XVIII llega a partir de la independencia (Castro y Velázquez, 1999)

El presente estudio pretende extraer la esencia de la pintura costumbrista al ser como ese portavoz de la vida popular de aquellos grupos sociales, (mayoritariamente pertenecieron a los estratos más bajos y no han sido regularmente un objeto de interés de estudio) que formaron parte de la construcción social en la que se ha desarrollado de la sociedad tradicional de Quito, es decir, las raíces culturales. Consecuentemente se ha tomado en cuenta el contexto histórico, la representación del entorno y la evidencia de algunos estereotipos que son reflejados en las representaciones gráficas de cada pintor costumbrista, haciendo un referente de inspiración para la interpretación de los personajes.

Es importante recalcar que las imágenes estudiadas pretenden ser un documento histórico en que los pintores y extranjeros son los testigos oculares, es decir, tienen un sentido y una actitud totalmente objetiva, libre de intereses y prejuicios ya que son pinturas que manifiestan un punto de vista. (Bruke, 2005). Con la influencia de los estereotipos, lograron representar, en cierta medida, la realidad social de estos grupos sociales.

A su vez, el estilo de representación de dichas imágenes forma parte de una herramienta para realizar la propuesta presentada en el presente estudio; por lo que se ha tomado en cuenta las técnicas de ilustración, las técnicas de acuarela del pintor Joaquín Pinto y con ello la ejemplificación e ilustración de detalles estéticos, semióticos e iconográficos que ofrece la indumentaria a caracterizar.

CAPÍTULO III

3. METODOLOGÍA

3.1 Investigación Descriptiva

La investigación descriptiva ayuda a desglosar y a reforzar la caracterización de los personajes, debido a que responde preguntas como, ¿quiénes son los personajes?, ¿de dónde son?, ¿Qué actividades realizan?, ¿Por qué utilizan cierto tipo de textiles?, etc. Definiendo la hipótesis planteada y a su vez dando la apertura hacia las fuentes necesarias de investigación para poder indagar en los factores semióticos, sociales, históricos y estéticos y de esta manera argumentar su caracterización de la manera más real y didáctica posible.

3.2 Investigación cualitativa

Una de las características principales de la investigación cualitativa es que la observación, viene a ser un eje central para la recolección de datos necesarios para la investigación. De tal manera que las variables que se pueden encontrar denotan características, condiciones, comportamientos, etc, que no tienen la necesidad de ser calificadas o medidas. La índole de descripción tiende a ser parcial y contribuye a la selección de cualidades específicas y necesarias para la caracterización que se requiere en el presente estudio.

3.3 Método iconográfico

El método iconográfico o de Panofsky ha contribuido a la interpretación y comprensión del mundo de la pintura y el arte, gracias a la importancia del estudio de la relación entre la imagen y su significado. De modo que la significación estética que presentan cada obra es parte de su contexto y de su montaje, pero si se tratara de una obra de sentido irrelevante no dejará de obtener un significado y o trasfondo recóndito.

Para ello se plantea la necesidad de realizar el análisis en los tres niveles que propone Panofsky:

Nivel Pre iconográfico: la observación como fuente sensorial primordial. Aporta al primer paso hacia el desglose de las características principales de las pinturas costumbristas con una breve indagación.

Nivel Iconográfico: Se atribuye a la familiaridad que genera el símbolo u objeto entre sí. De esta manera se aplica una de los fundamentos principales de la semiótica que según Ferruccio (1975): Todo modelo debe ser construido por medio de la abstracción, no ya ensamblando propiedades comunes, sino descartando características secundarias. Por ende, generar esta familiaridad que propone Panofsky, va de la mano de la idea de desplazar detalles que no brinden un aporte iconográfico ni semiótico dentro del análisis de la indumentaria que se ha podido recrear en las diferentes fuentes bibliográficas. (Como se cita en Tantaleán 2010)

Nivel Iconológico: en este paso se juntan la observación y la abstracción de la familiaridad entre objetos, para llevar a cabo la concepción del significado a través del pensamiento del autor que brinda a través de su composición artística. Para ello es importante indagar sobre el contexto socio cultural de la época para entender que motivó al autor a dicha representación.

3.4 Muestra

Los personajes para la caracterización e ilustración de la indumentaria, que pertenecieron a la población periférica de Quito, según la colección encontrada por Castro y Velázquez (1990), son ciento diez y nueve representados en pinturas. Por su aporte, influencia y trascendencia en el tiempo se seleccionó para su estudio a diez personajes representativos que formaron parte de la construcción social, económica y política como evidencia de la crisis económica y política de Quito suscitada en el siglo XIX.

Los personajes son: El vendedor de manteca, La india vendedora de plátanos, La india vendedora de hierbas, La vendedora de carne, El rondín cuidador, El vendedor de suecos y riendas, La india de Quito, El bordador, La trabajadora de encajes y La hilandera

3.5 ANÁLISIS DE FICHAS ICONOGRÁFICO E ICNOLÓGICO

Ficha Nº 1 Vendedor de manteca



Leyenda: Vendedor de Manteca
Artista: Ernest Charton
Datación: 1846-1847
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato: 18.5 x 13
Fuente: Vendedor de Manteca. (Atribuido) Ernest Charton, Museos del banco Central del Ecuador, Cuenca.
Personaje: Vendedor de manteca
Lugar: Quito
Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** Vendedor de manteca
- **Fondo:** Blanco.
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

- ¿Qué pintó el artista?
- ¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?
- ¿Cómo lo pintó?
- ¿Para qué lo pintó?
- ¿Para quién lo pintó?
- ¿Qué dice la ropa del personaje?

La indumentaria y los accesorios del vendedor de manteca es representada por el artista francés Ernest Charton, a través de la acuarela. Se destacan en la carta cromática colores cálidos, derivados del naranja y complementados por colores neutros como el beige y negro. Esta obra corresponde al costumbrismo del siglo XIX en Quito. Los oficios ambulantes fueron parte de la construcción socio-cultural de la ciudad, estas actividades se desarrollaron gracias al consumo de los productos, en este caso alimenticios; que hacían parte de la implementación de la concepción culinaria en la ciudad. La manteca y otros aceites vegetales fueron parte de las importaciones de los mediados del siglo, por lo tanto, los vendedores se insertaron en esa dinámica productiva. La ropa denota el oficio el que ejerce, los pantalones cortos y el poncho, hacen referencia a un mestizo

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<ol style="list-style-type: none"> 1. Camisa: tejido de algodón 2. Poncho: lana de oveja 3. Pantalón: liencillo liviano 4. Sombrero: lana 5. Bufanda: lana de oveja 	<p>Significación social:</p> <p>El vendedor de manteca perteneció a la población mestizo- indígena. En el período de la colonia, a los mestizos no se les permitía laborar en campos ni en oficios manuales. Se ubica en los estratos más bajos de la ciudad, por lo tanto, pertenece a la población periférica.</p> <p>Los vendedores de manteca fueron parte del crecimiento de la distribución de los aceites vegetales, ya que su consumo fue uno de los elementos del arraigamiento cultural dentro de la ciudad.</p> <p>Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en el cabildo, con los llamados textiles de tierra, que eran aquellos que se tejían en los obrajes urbanos o rurales.</p>
Color: Beige con líneas café oscuras	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS Las prendas responden a una silueta recta y el poncho a una volumétrica.</p>	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Camisa sin puños ni cuello 2. Poncho cerrado hasta las rodillas 3. Pantalones cortos por debajo de la rodilla 4. Sombrero de copa alta 5. Bufanda 6. Dos vasijas 	<p>Significación económica:</p> <p>La indumentaria denota su situación periférica, si bien la manteca y los aceites vegetales, tuvieron una alta demanda en el consumo doméstico, quienes vendían esos productos pertenecían a la población pobre de la ciudad.</p> <p>En la imagen el vendedor no lleva zapatos, esta característica era una constante entre los indígenas y mestizos de la ciudad, debido a que los zapatos, en su mayor parte eran importados, por lo tanto, costosos para su adquisición.</p> <p>Cabe resaltar que el elemento, que diferencia al vendedor de manteca de la población pobre de la ciudad, corresponde al sombrero de copa alta, ya que este era utilizado por personas de medianos a altos recursos económicos.</p> <p>Por otra parte, el uso de los textiles de tierra en su indumentaria denota el estrato al que pertenecía, se requiere indagar en otras fuentes, sobre el tipo de sombrero que lleva este personaje, debido a que el sombrero de <i>mocoa</i> de copa baja era común en esta población.</p>

	<p>El poncho era otra prenda de uso común de los quiteños de los diferentes estratos, sin embargo, esta prenda mientras más amplia denotaba el nivel socio económico.</p>
	<p>Imagen proyectada: Perteneciente a un comerciante, el cual es diferenciado por las vasijas que lleva. El personaje tiene rasgos físicos indígenas y mestizos. Si bien este se dedicaba al comercio, esta actividad en el XIX era rentable, el personaje pertenece a la población periférica. Las prendas que lleva se ven en buen estado, sin embargo, la actitud corporal, la estatura, tiene estrecha relación con la población indígena de la ciudad. Los textiles utilizados en su indumentaria es otro rasgo que determina su estrato social y la falta de calzado.</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018

Ficha N^o 2 India que trae plátanos



Leyenda: India que trae plátanos

Artista: Anónimo

Datación: 1879

Tipo de Imagen: Acuarela

SopORTE: Cartulina

Formato: 18 x 14,5

Fuente: India que trae plátanos, anónimo.
Ca. 1879. Colección privada.

Personaje: Vendedora de plátanos de
Zám-bisa

Lugar: Quito

Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** India que trae plátanos
- **Fondo:** Blanco y beige
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

India que trae plátanos es representada a través de la acuarela se destaca la indumentaria y accesorios para su uso laboral.

La carta cromática planteada está conformada por colores de base como café y ocre, colores de complemento como el verde oliva y azul; y color de acento el naranja.

Las pinturas de los viajeros fueron realizadas tomando como base los estereotipos previamente estudiados, el artista hace que se proyecte una idea de la sociedad desde una perspectiva extranjera. Sin embargo, parte de la constitución de la sociedad de Quito, estuvo ligada a la economía en que la variedad de productos, en este caso frutas, fueron comercializados por pobladores periféricos.

La zambiseña representa su estrato social con la indumentaria que corresponde a los textiles de tierra.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<ol style="list-style-type: none"> 6. Camisón: tejido con fibras de lana, algodón y cabuya 7. Bayeta: paño de lana de oveja 8. Fajón: tejido con fibras de lana, algodón y cabuya 	<p>Significación social: Los comerciantes mini capitalistas que formaron la sociedad de Quito tuvieron inconvenientes en poder ser definidos en un estamento social, ya que se evidenciaba un contraste entre los artesanos pudientes y los vendedores ambulantes. (Minchom, 2007), de tal manera que la desigualdad tanto étnica y social ha agrupado a los diferentes estamentos sociales de acuerdo al rol que ejercían socialmente.</p> <p>Por otro lado, el oficio de ser vendedor de plátanos zambiseño fue una actividad que se logró conservar durante generaciones y se desarrolló de manera familiar.</p> <p>Los vendedores de frutas nacionales estuvieron ubicados en la plaza que actualmente se denomina San Blas. (Andrade, L 2003) La indumentaria a pesar de la baja calidad evidencia que fue elaborada con los textiles de tierra, la construcción de la prenda es muy sencilla y funcional para el desenvolvimiento de su oficio.</p>
<p>Color:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Camisón: crudo con líneas café 2. BAYETA: azul (teñida con jiquilite) 3. Fajón: naranja 	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS</p> <p>El camisón es de silueta recta</p>	
<ol style="list-style-type: none"> 7. Camisón: sin cuello, sin mangas, cuello redondo hasta debajo de las rodillas 8. Bayeta: rectángulo de 1 m por 75 cm aproximadamente 9. Fajón: rectángulo de 35 cm por 75 cm aproximadamente. 10. Accesorios: collares y aretes 11. Contenedor de frutas tejida de hoja de palma (tipo estera) 	<p>Significación económica: La india vendedora de plátano se deduce que es perteneciente a la periferia ya que su condición económica es baja.</p> <p>Los recorridos los hacía desde Nanegal, Calacalí hacia Cotocollao y San Blas. El trayecto lo hacía descalza, debido a que su capacidad adquisitiva no le permitía comprar calzado, para la época eran muy costosos.</p> <p>La comercialización de plátanos tenía variedad de especies, éstos particularmente se comercializaban en las plazas. (Andrade, L 2003)</p> <p>Imagen proyectada: La mujer pertenece al estrato bajo de la ciudad, al igual que sus pares, era una vendedora de plátanos.</p> <p>Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obrajes, los accesorios de color rojo son constante en las mujeres mestizas (la inscripción de la acuarela pertenece a india y no a mestiza). Además, lleva el cabello recogido con un bayeta de paño que denota su origen geográfico en Zámbara.</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018



Leyenda: Vendedora de yerbas, Quito.

Artista: Ernest Charton

Datación: s/f

Tipo de Imagen: Acuarela

Soporte: Cartulina

Formato: 18.5 x 13

Fuente: Vendedora de alfalfa El Batán. Ca, colección privada.

Personaje: Vendedora de alfalfa El Batán

Lugar: Quito

Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** Vendedora de Yerbas, Quito
- **Fondo:** Blanco.
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista pintó la indumentaria, los accesorios, la mercadería, y el rol familiar de una vendedora de alfalfa, a través de la técnica de la acuarela.

El artista Ernest Charton interpreta gráficamente la acuarela a través de una carta cromática, se encuentra predominantemente los colores neutros como el beige y blanco, a su vez gama de ocre, complementados por colores fríos como el verde oliva, y como color de acento, el naranja. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, los oficios ambulantes fueron parte de la construcción cultural de la ciudad que se desarrollaron gracias al consumo de los productos alimenticios, enseres de hogar y otros. La realidad social de la época también fue representada con personajes que transportaban alimentos para animales.

Debido a la representación del camión, y collares se deduce que es madre mestiza, por la ausencia de calzado; alguien pobre, y que perteneció a la población periférica, también el ritmo de vida y la condición social que tiene la vendedora de alfalfa.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<p>9. Camisón: tejido de algodón y fibras de lana</p> <p>10. Saya: tejida con fibras de lana y algodón</p> <p>11. Poncho del niño: tejido de lana</p>	<p>Significación social: La vendedora de alfalfa perteneció al grupo mestizo- indígena. La mayoría de las mujeres mestizas se vieron en la necesidad de trabajar con la consecuencia de su condición económica de bajos recursos. Su posición social se encuentra dentro de la población periférica.</p> <p>El actual barrio el Batán, no era parte del eje urbano de la ciudad, se le consideraba zona rural, por lo tanto, ahí se cultivaban diferentes tipos de hierbas, las que se comercializaban para el consumo animal. En la sociedad de Quito era común la cría de animales en lugares residenciales o aledaños, en especial el cuy; por lo que la comercio la transportación de la alfalfa, fue ejecutada por personas. (Ortiz, 2005)</p>
<p>Color:</p> <p>1. Camisón: blanco con líneas que forman cuadros de color café</p> <p>2. Saya: blanco con líneas que forman cuadros de color café</p> <p>3. Poncho del niño: beige con rayas café</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS La saya y el camisón se conforma de una silueta en “A”</p>	
<p>12. Camisón: cuello en “V”, mangas hasta el codo</p> <p>13. Saya: hasta debajo de las rodillas</p> <p>14. Correa para llevar la alfalfa</p> <p>15. Accesorios: aretes</p>	<p>Significación económica: La venta ambulante de hierbas, fue parte de la dinámica económica de Quito, tanto en los mercados, a las afueras y en las plazas de la ciudad.</p> <p>Según Minchom, las actividades económicas de finales del siglo XVIII consistieron en un contraste entre la economía formal y la informal, en la que se relacionaban con el intercambio de bienes y servicios con productores. Esta producción dual fue el inicio del comercio doméstico, en que las zonas marginales se encargaban del trabajo agrícola producido por indígenas y mestizos.</p> <p>La vendedora de hierbas fue parte de la distribución y comercialización de productos que llegaban a las parcelas, mercados y hogares de la ciudad; además la agricultura fuera una actividad económica no agravada. (Minchom 2007)</p> <p>La indumentaria denota la pertenencia a un estrato económico bajo, debido al uso de los textiles que pertenecían a los obreros de tierra y a la ausencia de calzado.</p> <p>Imagen proyectada: La mujer es indígena, vendedora ambulante. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obreros. La simpleza en la elaboración del tejido del camisón, la ausencia de calzado, el cabello corto denota pobreza, así mismo el niño lleva un poncho elaborado con paño de tierra. La actitud de la mujer, quien carga la alfalfa y el niño en sus hombros, son evidencia de la necesidad que tenían las mujeres de trabajar, debido a la crisis económica y de circulante que se vivía en Quito.</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018

Ficha N° 4 Guardia de noche



Leyenda: Guardia de noche

Artista: Ernest Charton

Datación: s/f

Tipo de Imagen: Acuarela

SopORTE: Cartulina

Formato: 19 x 13

Fuente: Guardia de noche, Quito, Ernest Charton (atribuido). Museo del banco central del Ecuador, Cuenca.

Personaje: Rondín cuidador de los almacenes

Lugar: Quito

Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** Guardia de noche
- **Fondo:** Gris y café
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 19 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad.
Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El Ernest Charton representó la indumentaria, los accesorios de trabajo del personaje denominado “rondín cuidador” de almacenes, a través de la técnica de la acuarela.

El artista interpreta gráficamente al personaje a través de una carta cromática, en la que se destacan predominantemente los colores fríos como el gris, azul marino, y una gama de ocre y ámbar; los que se complementan con tonos blancos y negros, y se acentúa con el color mostaza. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, las actividades manufactureras fueron parte del desarrollo económico de los cabildos, y los obreros tuvieron una producción doméstica y en algunos casos de manera independiente.

En relación con la representación de la indumentaria a través de los tejidos, el poncho, la camisa y el pantalón evidencian su condición étnica y su posición socio económica, posicionándose dentro de la población periférica.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<p>12. Poncho: tejido de algodón y fibras de lana</p> <p>13. Camisa: tejido con fibras de algodón</p> <p>14. Pantalón: tejida con fibras de algodón(paño de tierra)</p> <p>15. Sombrero: tejido con cabuya</p>	<p>Significación social: En 1800 surgió un aumento de la delincuencia en las tiendas de Quito, por lo que los comerciantes solicitaron a la Junta General de Comercio aumentar la seguridad nocturna en el sector comercial. Parte de esta propuesta era el incremento del sueldo de la guardianía y la cantidad de rondines. Los rondines se dedicaban al cuidado de los locales comerciales de Quito, llevaban un rondador, una lámpara para alertar a la comunidad. Fueron personas pobres, y en ocasiones generaban desconfianza por su condición, por lo que se creía que podrían ser parte de la inseguridad. (Lacena, 1994).</p>
<p>Color:</p> <p>4. Poncho: Azul marino con ámbar.</p> <p>5. Camisa: Mostaza</p> <p>6. Pantalón: Mostaza</p> <p>7. Sombrero: Marrón</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS El poncho conforma una silueta en “A”, y el pantalón una silueta recta.</p>	
<p>16. Poncho: cuello en “V”</p> <p>17. Camisa: manga larga, con capucha</p> <p>18. Pantalón: corte recto</p> <p>19. Sombrero: copa baja</p> <p>ACCESORIOS:</p> <p>20. Rondador</p> <p>21. Estaca</p> <p>22. Lámpara</p>	<p>Significación económica: Fueron personas pobres que ayudaban al cuidado de locales comerciales La indumentaria denota la pertenencia a un estrato económico bajo, debido al uso de los textiles que pertenecían a los obreros de tierra.</p> <p>Imagen proyectada: Rondador cuidador de Quito. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obreros. La simpleza en la elaboración del tejido del poncho y la camisa denota pobreza, así como el pantalón. Toda la indumentaria fue elaborada con los textiles de tierra, de los obreros urbanos</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018

Ficha N° 5 Bordador



Leyenda: Bordador
Artista: Anónimo
Datación:
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato:
Fuente:
Personaje: Bordador
Lugar: Quito
Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:**
- **Fondo:** Blanco y café
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad.
Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

- ¿Qué pintó el artista?
- ¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?
- ¿Cómo lo pintó?
- ¿Para qué lo pintó?
- ¿Para quién lo pintó?
- ¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista pintó la indumentaria, los accesorios de trabajo, de una bordadora a través de la técnica de la acuarela.

El artista interpreta gráficamente la acuarela a través de una carta cromática, se encuentra predominantemente los colores azul marino, verde oliva, tonos blancos y grises, complementados con gamas de ocre, y como color de acento, el celeste. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, las actividades manufactureras fueron parte del desarrollo económico de los cabildos, y los obrajes estuvieron tuvieron una producción doméstica y en algunos casos de manera independiente.

Debido a la representación de los tejidos del camisón, y el poncho se deduce que es alguien pobre, y que perteneció a la población periférica.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<ol style="list-style-type: none"> 1. Camisón: tejido de algodón con bordados 2. Poncho: tejida con fibras de lana y cabuya 	<p>Significación social: La elaboración de manufacturas relacionadas con la construcción de la indumentaria, oficios populares realizados por mestizos e indígenas que se desarrollaron de acuerdo al sector y al estamento social en el que se desenvolvían. Se ubicaron en el gremio de artesanos de élite junto con los tejedores, barberos, zapateros) que las cofradías agrupaban a estos artesanos que a finales del siglo estuvieron fuera del control de los obrajes. (Minchom, 2007). Las mestizas indígenas se distinguían porque ellas mismo elaboraban su vestimenta y le añadían toda clase de bordados coloridas. (Poma,2005)</p>
<p>Color:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Camisón: blanco 2. Poncho: verde oliva 	<p>El bordador representado en esta acuarela es perteneciente al grupo indígenas como mestizas que se dedicó a realizar los bordados sobre un telar, esta actividad tuvo un ente cultural que dependía desde la tinturación de hilos, elaboración de tejidos. La consecuencia de su condición económica de bajos recursos se evidencia en su indumentaria y en el aspecto físico. Su posición social se encuentra dentro de la población periférica.</p>
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS El poncho se conforma de una silueta en “A” y el camisón a un trapecio invertido</p>	<p>Significación económica: La elaboración de los bordados, tejidos, telares, encajes perteneció a las manufacturas de la industria nacional, actividades que se desarrollaron en condiciones afflictivas, y con bajas pagas a pesar del extenso y laborioso trabajo como en cabildo, que han sido consideradas como actividades de menor importancia. La indumentaria denota la pertenencia a un estrato económico bajo, perteneciente al indígena; debido al uso de los textiles que pertenecían a los obrajes de tierra y a la ausencia de calzado.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Camisón: mangas largas con puños delgados, largo hasta los tobillos 2. Poncho: cuello en “V” hasta la altura de la cadera. Accesorios: Telar 	<p>Imagen proyectada: Mujer indígena elaboradora de bordados. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obrajes. La simpleza en la elaboración del tejido del camisón y poncho, denotan pobreza. La actitud de la mujer y su aspecto descuidado de su físico al realizar su actividad es evidencia de la necesidad que tenían las mujeres de trabajar, debido a la crisis económica y de circulante que se vivía en Quito.</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018

Ficha N° 6 Trabajadora de encajes



Leyenda: Trabajadora de encajes
Artista: Anónimo
Datación: 1879
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato: 18.5 x 15
Fuente: Trabajadora de encajes, anónimo, Ca. 1879, colección privada
Personaje: trabajadora de encajes
Lugar: Quito
Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** Hilandera
- **Fondo:** Blanco y café
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad.
Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista pintó la indumentaria, los accesorios de trabajo, de una trabajadora de encajes a través de la técnica de la acuarela.

El artista interpreta gráficamente la acuarela a través de una carta cromática, se encuentra predominantemente los colores beige y gama de ocre, complementados por colores fríos como el azul marino, y como color de acento, el naranja. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, las actividades manufactureras fueron parte del desarrollo económico de los cabildos, y los obreros tuvieron una producción doméstica y en algunos casos de manera independiente.

Debido a la representación de los tejidos del camión, sava y chalina se deduce

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<ol style="list-style-type: none"> 3. Camisón: tejido de algodón con bordados 4. Saya: tejida con fibras de lana, algodón y cabuya 5. Chalina: lana de oveja 	<p>Significación social: La elaboración de manufacturas relacionadas con la construcción de la indumentaria, como el tejido y tratamiento de los encajes fueron oficios populares realizados por mestizos e indígenas que se desarrollaron de acuerdo al sector y al estamento social en el que se desenvolvían. (Minchom, 2007). Generalmente, los accesorios que formaron parte de la composición de prendas usadas por las mujeres en la colonia, como el encaje; se utilizaron en enaguas, faldas, blusas y abalorios que evidencian la influencia del barroco y el romanticismo heredado de España. (Escobar, 2018). También fue un oficio desarrollado por las monjas que provinieron de familias nobles, la elaboración del encaje como parte de la confección de ornamentos para las iglesias. (Ortiz, 2005)</p>
<p>Color:</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Camisón: blanco con bordados naranjas 4. Saya: azul (teñida con jiquilite) 5. Bayeta: Beige con líneas café oscuras 	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS La saya se conforma de una silueta en “A” y el camisón a un trapecio invertido</p>	<p>La trabajadora de encajes fue un oficio realizado por mujeres mestizas e indígenas que se vieron en la necesidad de trabajar con la consecuencia de su condición económica de bajos recursos. Su posición social se encuentra dentro de la población periférica.</p>
<ol style="list-style-type: none"> 3. Camisón: cuello en “V”, mangas tres cuartos con 4. Saya: hasta los tobillos sujeta en la cintura 5. Chalina: largo de 1,70 m aproximada mente por 70 cm de ancho aproximadamente 	<p>Significación económica: El tratamiento y elaboración de encajes perteneció a las manufacturas de la industria nacional, actividades que se desarrollaron en condiciones aflictivas, y con bajas pagas a pesar del extenso y laborioso trabajo como en cabildos, y talleres de tejidos, que han sido consideradas como actividades de menor importancia. La indumentaria denota la pertenencia a un estrato económico bajo, debido al uso de los textiles que pertenecían a los obreros de tierra y a la ausencia de calzado.</p>
	<p>Imagen proyectada: Mujer trabajadora de encajes. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obreros. La simpleza en la elaboración del tejido del camisón, denotan pobreza, como la saya que fue elaborada con paño de tierra. La actitud de la mujer al realizar su actividad es evidencia de la necesidad que tenían las mujeres de trabajar, debido a la crisis económica y de circulante que se vivía en Quito.</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018



Leyenda: Domingo M. Vendedor de sucos y riendas de Amaguaña

Artista: Anónimo

Datación: s/f

Tipo de Imagen: Acuarela

Soporte: Cartulina

Formato: 18.5 x 13

Fuente: Domingo M. Vendedor de sucos y riendas de Amaguaña, anónimo. Ca, s/f colección privada.

Personaje: Vendedor de sucos y riendas

Lugar: Quito

Población Periférica

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista pintó la indumentaria, los accesorios de trabajo, del vendedor de sucos y riendas de Amaguaña a través de la técnica de la acuarela.

El artista interpreta gráficamente la acuarela a través de una carta cromática, se encuentra predominantemente el color azul marino, a su vez gama de blancos, beige y ocre, complementados por el color naranja. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, las actividades manufactureras relacionadas con productos del transporte caballar fueron parte del desarrollo de la producción de las artesanías que estuvieron ligadas una producción doméstica y en algunos casos de manera independiente.

Debido a la representación del sombrero de paño de copa alta, los tejidos del poncho, el pantalón el desgaste del pantalón, la camisa y el uso de sandalias se deduce que es alguien extranjero, y que perteneció a la población periférica.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
<p>Textil: Textiles de tierra</p>	<p>Ocasión de uso: diario</p>
<p>6. Poncho: tejido de lana de oveja (paño) 7. Camisa: tejida con fibras de algodón 8. Pantalón: tejida con fibras de algodón 9. Sombrero: Paño</p>	<p>Significación social: Según la leyenda de la acuarela, se deduce que fue un personaje conocido por la sociedad, y la representación del su aspecto físico infiere que es un extranjero que se dedicó a la venta ambulante, es así como es evidenciada esta ruptura socio racial a través del incremento del ingreso de españoles a los sectores rurales y a su vez el impacto cultural entre ambos grupos sociales y la ejecución de estrategias (Minchom, M 2006). Existieron españoles que se dedicaron a la elaboración de artesanías, aunque; principalmente eran oficios que fueron dedicados por los indígenas y mestizos. Los españoles habían “clasificado” a los artesanos en: especialistas, sirvientes para la población urbana y mano de obra para los talleres de los obreros. A pesar de esta separación socio-racial, comenzó a quebrantarse desde las zonas rurales, debido a la crisis económica y a que algunos españoles y mestizos, se vestían de indígenas para evitar pagar impuestos. (Minchom, M 2006). El vendedor de suecos radicó a las afueras de la ciudad, debido a que el tratamiento del cuero no podía ser realizado en la ciudad. (Ortiz, 2005).</p>
<p>Color: 6. Poncho: Azul marino 7. Camisa: Crudo 8. Pantalón: Crudo 9. Sombrero: Negro</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS El poncho tiene una silueta en “A” y el pantalón una silueta rectangular</p>	
<p>6. Poncho: de 1.50 cm aproximada, con cuello 7. Camisa: manga larga, cuello en “V” 8. Pantalón: basta recta 9. Sombrero: copa alta ACCESORIOS: 1. Suecos 2. Riendas.</p>	<p>Significación económica: Gracias a la alta demanda de productos para el transporte caballar, y el calzado; la artesanía se volvió parte importante para la elaboración y distribución de los productos. El personaje infiere que es parte de la venta ambulante de su mercancía. Imagen proyectada: Vendedor ambulante de suecos y riendas. El hecho de llevar sombrero de copa alta y sandalias, denota que pertenece a alguien de una posición económica media alta. La simpleza en la elaboración del tejido del poncho de paño, el desgaste de la basta del pantalón denotan el uso seguido de la indumentaria, la representación de la fisonomía del rostro y el cuerpo, evidencian que es español y que debido a la crisis económica y de circulante que se vivía en Quito estaba en la obligación de trabajar.</p>



Leyenda: Hilandera
Artista: Anónimo
Datación: 1879
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato: 18.5 x 13
Fuente: Hilandera, anónimo. Ca, 1879 colección privada.
Personaje: La hilandera
Lugar: Quito
Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** Hilandera
- **Fondo:** Blanco y café
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista representó la indumentaria, los accesorios de trabajo, de una mujer hilandera a través de la técnica de la acuarela.

El artista interpreta gráficamente en la acuarela a través de una carta cromática, en la que se encuentra predominantemente los colores: neutros como el beige y blanco, a su vez gama de ocres, complementados por colores fríos como el verde oliva, y como acento, el color anaranjado. La acuarela forma parte de las piezas pictóricas del costumbrismo del siglo XIX en Quito, cabe anotar que las actividades manufactureras fueron parte del desarrollo económico de los cabildos, además, a lo largo de la Real Audiencia de Quito, estuvieron presentes los obrajes de carácter rural y urbano, los mismos que tuvieron una producción doméstica de manera independiente o a través de los obrajes de carácter pre industrial.

Se puede observar a la mujer hilandera, y de acuerdo con las prendas que lleva, son representados a través de los tejidos del camión, que corresponden a la saya y chalina, por lo tanto, se deduce que es una mujer de un estrato social bajo y que perteneció a la población periférica.

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
<p>Textil: Textiles de tierra</p>	<p>Ocasión de uso: diario</p>
<p>10. Camisón: tejido de algodón y fibras de lana 11. Saya: tejida con fibras de lana y algodón 12. Chalina: lana tupida de oveja y cabuya</p>	<p>Significación social: La hilandera perteneció al grupo mestizo- indígena. Hilar, tinturar, tejer y coser, fueron oficios populares realizados por mestizos e indígenas que fueron desarrollados de acuerdo al sector y al estamento social en el que se desenvolvían (indígenas de Santa Bárbara tinturaban paños y ponchos para el vestido indígena), y en algunos casos de manera independiente. Las ocupaciones solían ser asociadas con la etnicidad, especialmente las actividades manufactureras fueron desarrolladas por mestizas-indígenas e indígenas. (Minchom, 2007). Las hilanderas fueron las proveedoras de la materia prima para los obrajes y los tejedores, esta actividad fue realizada especialmente por las mujeres y se extendió durante generaciones. (Ortiz, 2005). La mayoría de las mujeres mestizas se vieron en la necesidad de trabajar con la consecuencia de su condición económica de bajos recursos. Su posición social se encuentra dentro de la población periférica.</p>
<p>Color: 10. Camisón: beige 11. Saya: azul (teñida con jiquilite) 12. Bayeta: Beige con líneas café oscuras. 13. Chalina: beige con líneas café</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS La saya y el camisón se conforma de una silueta en “A”</p>	
<p>10. Camisón: cuello bandeja, mangas hasta el codo 11. Saya: hasta debajo de las rodillas 12. Chalina: largo de 1,70 m aproximadamente por 70 cm de ancho aproximadamente</p>	<p>Significación económica: El hilado y el tejido tuvieron una alta demanda durante la colonia, sin embargo, a finales del siglo XVIII Quito atravesó la crisis económica, y con el desfase de las leyes borbónicas hizo que los tejidos del Perú tengan ventajas adquisitivas por encima de los nacionales. La indumentaria denota la pertenencia a un estrato económico bajo, debido al uso de los textiles que pertenecían a los obrajes de tierra y a la ausencia de calzado.</p> <p>Imagen proyectada: La mujer mestiza hilandera. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obrajes. La simpleza en la elaboración del tejido del camisón, denotan pobreza, como la saya que fue elaborada con paño de tierra. La actitud de la mujer al realizar su actividad de hilar sobre un “tulur” son evidencia de la necesidad que tenían las mujeres de trabajar, debido a la crisis económica y de circulante que se vivía en Quito.</p>

Ficha N° 9 India de campo de Quito



Leyenda: India del campo de Quito
Artista: Ernest Charton
Datación: 1855-1865
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato: 18.5 x 13.5
Fuente: India del campo de Quito (Atribuido) Ernest Charton, Museos del banco Central del Ecuador, Cuenca.
Personaje: India del campo
Lugar: Quito
Población Periférica

ASPECTOS TÉCNICOS

- **Nombre de la pintura:** India de Quito
- **Fondo:** Blanco y verde
- **Libro:** Imágenes de identidad.
- Acuarelas de Quito siglo XIX

PROCEDENCIA

- **Inscripción:** 18.5 x 13.5
- **Fuente:** Ortiz, A (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas de Quito siglo XIX

ICONOGRÁFICO:

- ¿Qué pintó el artista?
- ¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?
- ¿Cómo lo pintó?
- ¿Para qué lo pintó?
- ¿Para quién lo pintó?
- ¿Qué dice la ropa del personaje?

La india de Quito es representada por el artista francés Ernest Charton, a través de la acuarela se destaca la indumentaria y el medio de vida que vivía. La carta cromática planteada está conformada por colores de base, derivados del terracota, café y ocre, en el fondo se armoniza con el color verde y naranja, y finalmente es complementado por colores neutros como el beige y negro. Las pinturas de los viajeros fueron hechas a base de estereotipos previamente estudiados, que hicieron que la concepción de sus pinturas proyecte una idea de una sociedad desde una perspectiva extranjera, por ende, Charton se ha vivido una cantidad de tiempo en la ciudad de Quito para entender la parte social de Quito con cambios políticos y sociales y económicos en que la desigualdad era muy evidente

La india de Quito representa la clase más baja social y económica que es comunicada en la calidad baja del tejido de su indumentaria básica. (en siglo XIX la simplicidad era signo de pobreza)

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Textil: Textiles de tierra	Ocasión de uso: diario
<p>13. Camisón: tejido con fibras de lana, algodón y cabuya</p> <p>14. Chalina: lana de oveja</p>	<p>Significación social: La india de Quito denota claramente la diferencia de social en las que, según Demélas no se hablaba mucho de la gente pobre por el racismo y clasismo de las elites; por lo que, los estudios de la vida de los pobladores que conformaban a los estatus más bajos fueron tomados en cuenta de manera aislante y poco profunda. (Démelas M,1992) Sin embargo, la pintura costumbrista ayuda a la recreación de los personajes que han sido excluidos de la sociedad de Quito, y que de manera evidente se resaltan los estereotipos, pero son parte de una conformación representativa de la sociedad.</p> <p>La desigualdad tanto étnica y social ha agrupado a los diferentes estamentos sociales de acuerdo al rol que ejercían socialmente</p> <p>La indumentaria a pesar de la baja calidad evidencia que fue elaborada en los obrajes con tejidos más simples.</p>
<p>Color:</p> <p>1. Camisón: café</p> <p>2. Chalina: ocre</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS</p> <p>El camisón es de silueta recta</p>	
<p>13. Camisón sin mangas, con escote en “V, hasta debajo de las rodillas</p> <p>14. Chalina tipo shigra para llevar a un bebé.</p>	<p>Significación económica: La india de Quito se deduce que es perteneciente a la periferia ya que su cuestión económica es baja. La contraposición del blanco y el mestizo perteneció al indio, que se desarrolló laboralmente en un entorno campesino a cargo del ganado. Las mujeres indígenas. mestizas se desarrollaron como empleadas del hogar, a cargo de la limpieza, cocina y cría de los niños. Su trabajo no tenía una buena remuneración pues se consideraba una actividad económica devaluada, y hereditaria.</p> <p>Imagen proyectada: Perteneciente a una mujer indígena- mestiza, madre de escasos recursos. El corte de cabello a la altura de la nuca, simbolizaba un</p>



Leyenda: Vendedora de carne
Artista: Anónimo
Datación: 1849
Tipo de Imagen: Acuarela
Soporte: Cartulina
Formato: 18.5 x 13
Fuente: Vendedora de carnes. Ca, colección privada.
Personaje: Vendedora de carnes
Lugar: Quito
Población Periférica

ICONOGRÁFICO:

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde lo pintó?

¿Cómo lo pintó?

¿Para qué lo pintó?

¿Para quién lo pintó?

¿Qué dice la ropa del personaje?

El artista pintó la indumentaria, los accesorios, utensilios, y la mercadería de una vendedora de carnes, a través de una acuarela encontrada de 1849.

En la carta cromática se encuentra predominantemente los colores neutros como el beige y negro, a su vez una gama de ocre, complementados por colores fríos como el azul marino, y como color de acento, el naranja. Como parte del costumbrismo del siglo XIX en Quito, los oficios ambulantes fueron parte de la construcción cultural de la ciudad que se desarrollaron gracias al consumo de los productos alimenticios, enceres de hogar y otros.

Debido a la representación del camisón, y collares se deduce que es perteneciente a la parroquia de Llano grande y a la población periférica, también

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
<p>Textil: Textiles de tierra</p>	<p>Ocasión de uso: diario</p>
<p>15. Camisón: tejido de algodón con bordados 16. Saya: tejida con fibras de lana, algodón y cabuya 17. Chalina: lana de oveja 18. Bayeta: lana tupida de oveja y cabuya</p>	<p>Significación social: La vendedora carnes perteneció al mestizo- indígena. La mayoría de las mujeres mestizas se vieron en la necesidad de trabajar con la consecuencia de su condición económica de bajos recursos. En el período de la colonia, los mestizos no se les permitía elaborar ni en campos y ni en oficios manuales, la cría de ganado vacuno, bobino y de aves; se les atribuyó a los indígenas, sin embargo; la vendedora de carnes perteneció a los estratos más bajos, de tal manera que su posición social se encuentra en la población periférica. Debido a la rentabilidad de la faena y rendimiento de su producto, se pudo establecer un precio por parte de los jefes de los cabildos y a su vez la venta ambulante.</p>
<p>Color: 14. Camisón: blanco con bordados naranjas 15. Saya: azul (teñida con jiquilite) 16. Chalina: naranja 17. Bayeta: Beige con líneas café oscuras.</p>	
<p>MORFOLOGÍA DE PRENDAS La saya se conforma de una silueta en “A” y el camisón a un trapecio invertido.</p>	
<p>15. Camisón: cuello en “V”, mangas tres cuartos con vuelos en los puños. 16. Saya: hasta los tobillos sujeta en la cintura 17. Chalina: largo de 1,70 m aproximadamente por 70 cm de ancho aproximadamente 18. Bayeta: entre 1,70 m a 2,00 m 19. Contenedor de carne. 20. Accesorios: pulseras y collar</p>	<p>Significación económica: La indumentaria denota una posición económica baja, por la ausencia de calzado, que la adquisición no estaba en sus posibilidades. Si bien es cierto, la venta de carne tuvo una alta demanda en su comercialización, de tal manera, que la venta ambulante fue parte de su crecimiento económico dentro de los mercados, a sus afueras y en las plazas de la ciudad. La sustentación económica de la vendedora de carnes, es dependiente de los jefes de los cabildos porque se debía cumplir un número estipulado para matar a las reses, cerdos, y corderos anualmente y por la variación de sus respectivos precios. Dentro de su vestimenta, el uso del color azul de la saya, era generalmente usado por todas las mestizas que se dedicaban a la comercialización de alimentos.</p>
	<p>Imagen proyectada: Pertenece a una comerciante de venta ambulante de la carne. Las prendas que lleva el personaje fueron construidas en los obrajes, los bordados posiblemente fueron bordados ya sea por las propietarias de la indumentaria o por una costurera o bordadora, preferían llevar sus accesorios con colores rojos. El cabello lo llevaba con una cola baja que se envolvía con una cinta llamada chumpi</p>

Formato de cédula obtenido por: Taña Escobar, 2018

CAPÍTULO IV

4. PROPUESTA

4.1 INDIA VENDEDORA DE PLÁTANOS



La india vendedora de plátanos perteneció a los vendedores ambulantes de frutas que se encargaban de su distribución desde las afueras de la ciudad y su comercialización la realizaban en la plaza de San Blas.

Pertenece a la población periférica ya que se evidencia en el desgaste del camisón hecho de algodón, realizado en los cabildos. El diseño del camisón a rayas fue muy común en la elaboración de tejidos de tierra. La ausencia de calzado (denotan la falta de capacidad adquisitiva) y la bayeta azul colocada en la cabeza corresponde a la indumentaria de los pobladores de Zámbrisa.

Figura 37 La vendedora de plátanos
Fuente: Mármol, K. 2019

4.2 RONDÍN CUIDADOR

Tras la crisis económica que en Quito se desarrolló durante la colonia; la delincuencia en locales comerciales había incrementado, la junta de General de Comercio decidió contratar personas que se encargaran de resguardar la seguridad. Es así, como personas de escasos recursos económicos que pertenecieron a la población periférica tomaron la ocupación del rondín cuidador.

Generalmente fueron hombres mestizo- indígena, que usaban un poncho de tejido de



algodón, lana y cabuya; tejido que fueron realizados en los obrajes y fueron parte de los tejidos de tierra.

La camisa, sin cuello y con una especie de capucha, hechas de algodón, el pantalón tipo paño, el sombrero de copa baja y el desgaste del tejido evidencia su condición,

Adicionalmente lleva como complemento clave la estaca y la lámpara. En este personaje cabe resaltar que es de los pocos pobladores que llevan calzado, ya que por la condición laboral era necesario el uso, o en ocasiones se decía que eran ultrajados de lugares en los que trabajaban.

.....
Figura 38 El rondín cuidador

Fuente: Mármol,K 2019

4.3 VENDEDORA DE CARNES

La vendedora de carnes fue parte de la población indígena, perteneciente a los vendedores ambulantes, y su posición social está en los estratos más bajos por lo que se ubica dentro de la población periférica de Quito.



Las mestizas estuvieron dentro de las dinámicas de la sociedad y el movimiento de la distribución de los productos de los mini capitalistas, sin embargo, su actividad no era bien remunerada.

La indumentaria presentada pertenece a una mujer. Los detalles de los bordados en la blusa fueron hechos tanto por hombres como mujeres indígenas en su mayoría, en talleres textiles. El diseño en “V” y vuelos en las mangas evidencian la influencia de la tendencia del barroco de Europa. El paño de la saya, la bayeta, y la chalina; estuvieron hechos de fibras de lana, algodón y cabuya, tejidos elaborados en los cabildos en los cabildos.

El uso de accesorios de collares y pulseras fueron el complemento de la indumentaria.

Figura 39 La vendedora de carnes

Fuente: Mármol,K 2019

4.4 HILANDERA



Figura 40 La hilandera.
Fuente: Mármol, K 2019

La hilandera perteneció a la población periférica de Quito, ya que el oficio en el que se desarrolló formó parte de la elaboración de la materia prima de los telares.

A finales del siglo XVIII, Quito atravesaba los efectos económicos de las reformas borbónicas que ponían en desventaja la producción y comercialización de los tejidos.

Generalmente las mujeres hilanderas eran mestizo-indígenas y realizaban actividades manufactureras para los cabildos, actividades que desarrollaban de acuerdo al nivel social que pertenecían.

La indumentaria representada consiste en un camisón y saya tejidos de algodón y fibras de lana; y una chalina tejida de lana tupida de oveja y cabuya. La situación económica pobre es evidente en el desgaste de los tejidos y en la simpleza del diseño.

4.5 BORDADOR

Se encargaba de la elaboración de bordados tanto en telares como en prendas terminadas. Los bordados se lucieron en las blusas que utilizaban las mujeres, como representación de la influencia de España en la indumentaria de Quito, fueron utilizados por criollas, mestizas y algunas indígenas; como parte de la elaboración de la indumentaria religiosa eclesiástica (casulla, dalmática, etc) y también parte de la decoración utilizados en encajes y tapices de ornamento.

Estas actividades manufactureras fueron hereditarias, en algunos casos, su técnica de bordado era instruido por monjas o por criollas. Fueron realizadas en cabildos, y en talleres textiles, actividades con poca remuneración, y, por lo tanto, por personas de bajos recursos económicos, que pertenecieron a la población periférica de Quito, que se evidencia en los deterioro de los tejidos de algodón del camisón, y el poncho de lana representados en ésta acuarela.



Figura 41 El bordador.
Fuente: Mármol,K 2019

4.6 VENDEDOR DE MANTECA



El vendedor de manteca perteneció a los vendedores ambulantes y, por lo tanto, a la población periférica de Quito.

Se encargó de la distribución de aceites vegetales o de origen animal.

A pesar de que en su indumentaria lleva un sombrero de copa alta, que era adquirido por personas de buenos recursos económicos como mestizos y criollos (se deduce que puede ser heredado y/o usado como un distintivo); en la mayoría de registros gráficos de las acuarelas acerca de este personaje, utiliza este sombrero y no el que usualmente utilizaban los pobladores de la periferia como es el sombrero de copa baja.

Por otro lado, la indumentaria consiste en una bufanda y poncho hechos de lana de oveja, la camisa con fibras de algodón, y los pantalones de liencillo liviano. La ausencia del calzado y el desgaste de los

tejidos evidencian su posición correspondiente a los estratos bajos de la sociedad.

Figura 42 El vendedor de Manteca
Fuente: Mármol,K 2019

4.7 LA TRABAJADORA DE ENCAJES



Figura 43 La trabajadora de encajes
Fuente: Mármol,K 2019

La elaboración de encajes durante la colonia, fue un valor agregado que se incorporó a la indumentaria tradicional en Quito.

Su elaboración fue realizada por mujeres mestizas o indígenas de bajos recursos económicos.

Las actividades relacionadas con los tejidos fueron heredadas durante generaciones y, en algunos casos su aprendizaje fue complementado por monjas, criollas y mestizas. Los encajes se incorporaban en las prendas superiores como blusas y en ocasiones en las faldas, la indumentaria en general fue confeccionada por las mujeres de este estrato social.

Los encajes, además, se usaron como complemento de ornamentación para la decoración de espacios, mismos que evidencian la herencia estética del barroco y la conjugación del neo clasismo.

4.8 VENDEDOR DE SUECOS



El vendedor de suecos es socialmente, la evidencia del quebrantamiento étnico socio-racial entre, españoles, criollos, mestizos, e indígenas, que se generó en los límites territoriales de Quito durante la colonia por causa de la crisis económica.

El tratamiento del cuero, debía ser realizado a las afueras de la ciudad, por lo que la comercialización de los productos terminados como los suecos, zapatos y accesorios de caballería; se vendían tanto en la ciudad como en sus límites.

Cabe destacar que este personaje, es de los pocos que llevan zapatos, además, sus características como el rostro estilizado, mentón pronunciado, el tono de piel más claro y la presencia de barba; evidencian un aspecto español

Fig.
Fue:

4.9 VENDEDORA DE HIERBAS

La venta ambulante en la ciudad de Quito fue parte de la dinámica social en el que se desarrolló la vendedora de hierbas quien formó parte de las mujeres mestizo-indígenas



con una situación económica de bajos recursos, por lo que perteneció a la población periférica.

El intercambio de una producción dual se desarrolló con gran variedad de productos en el que la distribución de los productos, especialmente de consumo animal; lo ejecutaron generalmente las mujeres pobres.

La indumentaria desgastada con la que laboraban consistía en un camión y saya sencillos hecho de algodón y lana; la ausencia del calzado y el cabello corto evidencian la pobreza y crisis económica de Quito.

Figura 45 Vendedora de hierbas
Fuente: Mármod, K 2019

4.10 LA INDIA DE QUITO



La india de Quito representa la diferencia social en que vivió la sociedad del siglo XIX. Desde la simpleza de la elaboración del vestido, el cabello corto, los pies descalzos denotan las condiciones bajas en las que sobrevive. Usualmente las mujeres muy pobres se dedicaban a empleos domésticos en las casas de la gente con un estrato social alto. En qué consistía en el cuidado de los niños, el arreglo de la casa, etc. Fueron trabajos mal remunerados y tomados como despectivos socialmente.

La indumentaria representada está conformada por un vestido en “V” de manera simple para la funcionalidad de su trabajo; tejidos con fibras de lino algodón y cabuya, por lo que se les atribuye a los tejidos de tierra hecho en los cabildos y una chalina tipo shigra hecha de lana que servía para llevar a los niños que cuidaba.

Figura 46 La india de Quito
Fuente: Mármol,K 2019

5. ANÁLISIS DE DIAGNÓSTICO

Para el análisis e interpretación de los datos cualitativos se escogieron a diez personajes representativos de acuerdo al aporte e influencia manifestados a través de la evidencia histórica. El método iconográfico o de Panofsky permitió el estudio de las representaciones gráficas ilustradas en las fichas y figuras correspondientes a cada personaje en el que se valoran los aspectos técnicos, gráficos y la relación entre la imagen y su significado; a su vez, se tomó en cuenta la información registrada, de manera descriptiva y objetiva; Por lo tanto, cada personaje lleva un peso simbólico en el que se determina, el trasfondo, historia, aporte cultural y social mediante la composición de la acuarela realizada por cada artista y viajero.

El análisis de las acuarelas seleccionadas permitió caracterizar e ilustrar la indumentaria a través de la representación gráfica, correlacionada con el estudio de las descripciones físicas y de la vestimenta, encontradas en las referencias bibliográficas de las pinturas costumbristas.

Por consiguiente, se destaca que los personajes como la Vendedora de plátanos, Vendedora de hierbas y la India de Quito, comparten una misma silueta en la composición del vestido, en el que el desgaste del tejido es evidenciado por la funcionalidad que está adaptada al ritmo de trabajo que desarrollaron. Así mismo, estas ocupaciones son llevadas de manera hereditaria de acuerdo con la influencia de la construcción social de España que ha determinado el estado de su realidad económica. Sin embargo, en los personajes como La Vendedora de carnes, La Hilandera, La Trabajadora de encajes, se observa la inserción del estilo greco-romano propio de las tendencias españolas en ciertas características del vestuario, mediante la implementación de bordados, vuelos, combinación de texturas, colores y prendas sobre puestas. La idea de una nueva reestructuración de la estética tiene relación con la combinación de las tendencias y la adaptación de manera recursiva a la indumentaria, por razones económicas. Por otro lado, la carga social denota una simbología en cada vestuario que determina el estrato social al que pertenecían.

A cerca de las ocupaciones realizadas por hombres, tienen una variedad de actividades que reflejan la venta ambulante, las estructuras de los cabildos y el resguardo de propiedades como es el caso de: El vendedor de suecos y riendas, el vendedor de manteca,

y El Rondín cuidador que indican el uso de calzado, sombrero, pantalón y pocho como parte de una connotación simbólica de la indumentaria exclusivamente masculina. Sin embargo, El Bordador, utiliza un camión largo tipo sobre vesta en el que se acopla a la funcionalidad para su trabajo. De manera que la caracterización de la indumentaria masculina, es complementaria con el estrato social, la actividad económica, política y social.

Cada personaje fue representado a través de la técnica de ilustración, empleando la técnica mixta que incluye: acuarela, pasteles grasos, pinturas de colores, carboncillo, y esfero; logrando así la representación de cada tejido y la percepción de la textura y pliegues, con el desarrollo de luz y sombra para cada pieza que conforma la indumentaria.

Para finalizar es evidente que cada representación tiene una construcción de un traje en el que abarca la estructura social española, la fusión entre las tradiciones de los finales del siglo XVIII, hasta el desplazamiento de la cultura y la política del fin de la Colonia. La evolución de cada personaje como el traje en sí, representan los trajines callejeros y la implementación de una nueva estética en el vestuario.

6. CONCLUSIONES

Luego del trabajo de investigación realizado se concluye que:

- Los antecedentes teóricos, análisis del contexto, la historia y estructura de los tejidos de los inicios del siglo XIX, permitieron realizar el estudio, interpretación, representaciones gráficas e ilustraciones de cada personaje perteneciente a la población periférica de Quito de la época investigada., tomando como referente para la interpretación la pintura costumbrista, caracterización y análisis
- El estudio de la teoría sobre los tipos, características, elementos históricos que desarrollaron la composición de la indumentaria de España permitió determinar los elementos que tuvieron la influencia en la ilustración representada en los diez personajes seleccionados de la población periférica de Quito de inicios del siglo XIX.
- El análisis de la composición técnica, iconográfica, simbólica y procedencia de las acuarelas de las pinturas costumbristas más relevantes de inicio del siglo XIX a través de la aplicación de las técnicas de ilustración de modas en la representación de la indumentaria de la población periférica de Quito de los inicios del siglo XIX, contribuirán como aporte a la memoria cultural.
- La recreación realizada de una parte de la historia de la sociedad de Quito de inicios del siglo XIX, reflejó una carga cultural que permitió visualizar la indumentaria como una manifestación social, económica y cultural, evidenció la identidad y el trayecto de la evolución en cada personaje. Confirmó el origen de la estética, la construcción de un traje típico y la transición para ser concebido; como un símbolo de representación y preservación de la memoria cultural.
- La pintura costumbrista fue clave para el desarrollo de la concepción estética, antropológica y social que expresaban los pintores en cada acuarela. Se obtuvo cada elemento que componían de manera armónica, lógica y congruente para la reinterpretación gráfica de cada personaje. Esta representación es la porta voz de los personajes que no han sido estudiados y que formaron también parte del desenvolvimiento de la economía y la construcción social.
- Los personajes que pertenecieron a la población periférica de Quito fueron analizados desde un punto de vista social, y de cómo conformaron parte de la sociedad. A pesar de que no hay muchos estudios de quienes son, sino más bien registros realizados de manera empírica de lo que hacían, se infirió las actividades

económicas y sociales que realizaban y con ello el estudio previo de cada contexto en el que vivieron.

7. RECOMENDACIONES

- Es necesario que existan más estudios en cuanto al tema propuesto, una actualización de la información ya publicada, aportaría a los estudios científicos y de preservación.
- Se debe motivar a la investigación de estudios relacionados al análisis de la composición técnica, iconográfica, simbólica y procedencia de las acuarelas de las pinturas costumbristas más relevantes de inicio del siglo XIX para impulsar la aplicación de las técnicas de ilustración de modas en la representación de la indumentaria de la población periférica de Quito como parte de la identidad cultural y memoria, y ampliar la representación gráfica de los textiles utilizando programas de computación, que aporte de manera más real la riqueza de los tejidos estudiados.
- Profundizar el estudio del concepto, contexto y técnica de la pintura costumbrista de Quito, para la recreación histórica de espacios físicos, personajes, y entrono en el que vivieron los personajes estudiados. Para afianzar el origen de la estética, la inspiración para el diseño de indumentaria con temáticas del traje popular.
- Considerar el estudio de la historia del traje típico del Ecuador en el pensum educativo de la carrera de Diseño de Modas que generaría más riqueza cultural y podría servir como fuente de inspiración para colecciones de moda, o cualquier otro tipo interpretación artística.
- Tomar en cuenta la información complementaria del presente estudio, para la divulgación en los distintos medios virtuales, a manera de blogs, videos, páginas web etc. Para que más público tenga mayor accesibilidad a esta información.
- Promover estudios del análisis de personajes que pertenecieron a la población periférica de Quito desde el punto de vista social, para aumentar fuentes de estudios y registros formales de lo que hacían.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, P. (1992). *Enfoques y Estudios, Quito a través de la historia*. Quito : UDLA.

- Albán, V. (1783). *Yapanga de Quito*. Recuperado el 30 de Agosto de 2019, de <http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-de-piezas2/colonial/vicente-alb-n.html>
- Almeda, E. (2015). *El léxico de la indumentaria en el siglo XVIII: análisis comparativo entre el Diccionario de Autoridades y el Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes de Esteban de Terreros y Pando*. Granada: Universidad de Granada.
- Beck, U., Wagner, M., Li, X., Durkin, D., & Tarasov, P. (2014). The invention of trousers and its likely affiliation with horseback riding and mobility: A case study of late 2nd millennium BC finds from Turfan in eastern Central Asia. *Quaternary International*, 224-235. Obtenido de Pantalones de Montar 300: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1040618214002808>
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en occidente: Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo gili.
- Carrión, V. (7 de Abril de 2014). *Joaquín Pinto y la reflexión crítica de la realidad nacional*. Recuperado el 30 de Agosto de 2019, de <https://acvportal.wordpress.com/2014/04/07/joaquin-pinto-y-la-reflexion-critica-de-la-realidad-nacional/>
- Coletti, J. (1757). *Relación inédita de la ciudad de Quito*. Quito: Eliécer Enríquez.
- Crespo, F. (2015). La imagen del petimetre en la prensa española de finales del siglo XVIII. *II Encuentro de Jóvenes Investigadores*, 1293-1310.
- Cubas, C. (2 de Agosto de 2018). *Principios de diseño*. Obtenido de El eterno retorno de lo nuevo: <http://eleternoretornodelonuevo.blogspot.com/2013/05/principios-de-diseno.html>
- De Carvalho, P. (1994). *Antología de Folklore ecuatoriano*. Cuenca: Casa de la Cultura ecuatoriana.
- De Goya, F. (1777). *WikiArt Enciclopedia de artes visuales*. Obtenido de El baile a orillas del Manzanares: <https://www.wikiart.org/es/francisco-de-goya/el-baile-a-orillas-del-manzanares-1777>
- De Goya, F. (1783). *María Teresa de Borbón y Vallabriga. Galería Nacional de Arte*. Obtenido de Cuadro: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52267.html>

- De Goya, F. (1786). *Niños con perro de presa*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2014/11/25/album/1416911542_188168.html#foto_gal_6
- De Goya, F. (1795). *Retrato de la duquesa de Alba*. Fundación Casa de Alba. Obtenido de Cuadro: <https://fundacioncasadealba.com/coleccion/duquesa-de-Alba-Francisco-de-Goya.php>
- De Goya, F. (1797). *Duquesa de Alba*. Museo Nacional del Prado. Obtenido de Cuadro: <https://i.pinimg.com/originals/3d/c6/6e/3dc66e9c7504642b309f5f17cfd8e6d7.jpg>
- De Lorenzo, V. (1788). *Trajes*. Biblioteca Nacional de España. Obtenido de Ilustración: <https://www.homovelamine.com/que-la-mujer-espanola-vista-con-gracia-y-economia/>
- Del Valle, M. (2008). Aproximación a la indumentaria como símbolo cultural. *Revista de la Seeci*, 74-97. doi:10.15198/seeci.2008.16.74-97I
- Echeverría, O. (2011). *Ilustradores de moda Palermo. Creaciones de Estudiantes de Diseño de Modas de la Facultad de Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Escobar, T. (2018). *Imaginarios vestimentarios de la bolsicona, Quito siglo XIX*. Ambato : UTA.
- Espinosa, M. (2003). *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera mitad del siglo XX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Espinosa, S. (2012). *La vestimenta: Conceptos textiles*. Quito: PUCE.
- Giorgi, A. (2007). La moda de la Robe a la Polonaise. Memoria de una historia artística. *Imafronte*, 95-103.
- Goya, F. (1786-1787). *Los pobres en la fuente*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2014/11/25/album/1416911542_188168.html#foto_gal_8
- Hamilton, W. (1801). *Marie-Antoinette conduite a son exécution le 16 Octobre*. Obtenido de Cuadro: <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/quien-fue-maria-antonieta-historia-revolucion-francesa/>
- Hernández Marquínez, E. (9 de enero de 2017). *La indumentaria hispanoamericana, influencia de ida y vuelta*. Obtenido de BITÁCORA DE LA BIBLIOTECA QUE

- UNE ORILLAS : <https://biblioacidmadrid.wordpress.com/2017/01/09/la-indumentaria-hispanoamericana-influencia-de-ida-y-vuelta/>
- Hernández, E. (9 de Enero de 2017). *La indumentaria hispanoamericana, influencia de ida y vuelta*. Recuperado el 30 de Agosto de 2019, de <https://biblioacidmadrid.wordpress.com/2017/01/09/la-indumentaria-hispanoamericana-influencia-de-ida-y-vuelta/>
- Juan, J. (1748). *Relacion historica del viage a la America Meridional*. Madrid: Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.
- Kingman, E. (2002). Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos. *Publicado en Revista PROPOSICIONES*, 1-8.
- Kingman, E. (2002). Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos. *Revista Proposiciones* , 1-8.
- Leira, A. (2007). La moda en españa durante el siglo XVIII. *INDUMENTA Revista del Museo del Traje*, 81-94.
- Lewisohn, I. (1974). *Metropolitan Museum of Art*. Obtenido de Caftan, 19th century–early 20th century: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/85554?rpp=60&pg=47&ao=on&ft=Asia&pos=2783>
- Lombeida, G. (2013). El vestido como identificación social: análisis del uso del vestido como forma de identificación y distinción social en las culturas urbanas de Quito. Quito, Pichincha, Ecuador: Universidad Central del Ecuador.
- Luzardo, M., Jaimes, L., & Rojas, M. (2017). *Caracterización de los principales productos del sector confecciones según la Encuesta Anual Manufacturera 2014*. Medellín: XXVII Simposio Internacional de Estadística 2017.
- Masson, H. (1967). A memory of massignon. *The Muslim World*, 157–172.
- Medina, M., & Escalona, A. (2012). La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 1-5.
- Mendoza, M. (2010). El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Mengs, A. (1770). *Retrato de la marquesa del Llano*. Cuadro. Obtenido de <https://barbararosillo.com/2015/04/08/el-traje-de-majo/>

- Moreau, J. (1777). *De fil en detalle*. Obtenido de Robe a la Polonaise: <https://defilendentelle.wordpress.com/2010/10/15/robe-a-la-polonaise/>
- Moreno Yáñez, S. (2014). *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Moreno Yáñez, S. (2014). *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos siglos XIX y XX*. Quito: UDLA.
- Nguyen, M. (2006). *Pyxis Peleus Thetis by Weeding Painter*. Obtenido de Departamento de antigüedades griegas, Atenas: <https://www.louvre.fr/en/departments/greek-etruscan-and-roman-antiquities>
- Olano, A. (2010). *Independencia del Ecuador*. Recuperado el 30 de Agosto de 2019, de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-246/la-independencia-del-ecuador>
- ORTIZ CRESPO, A. (2005). *IMÁGENES DE IDENTIDAD, ACUARELAS QUITAÑAS DEL SIGLO XIX*. QUITO: FONSA.
- Osculati, G. (1854). *Esplorazione delle regione equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni: frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni*. Milano: Fratelli Centenari e comp.
- Pazmiño, J. (enero de 2016). Diseño de colecciones de indumentaria basados en el análisis semiótico de la vestimenta Shuar de la comunidad Tawasap. Ambato, Tungurahua, Ecuador: Universidad Técnica de Ambato.
- Randolph Lever Fund. (2009). *Robe à l'Anglaise, 1776*. Obtenido de Colección de vestuario del Museo de Brooklyn en el Museo Metropolitano de Arte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159540>
- Rogers Fund. (1944). *Marble funerary statues of a maiden and a little girl. ca. 320 B.C.* Obtenido de <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/44.11.2..3/>
- Rosillo, B. (2015). *El traje de Majo. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje*. Obtenido de <https://barbararosillo.com/2015/04/08/el-traje-de-majo/>
- Rosillo, B. (2015). *Traje de mano. Andalucía. Hacia 1780. Museo del Traje*. Obtenido de Fotografía:

<http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/colecciones/indispensables/traje-masculino.html>

- Ruana Colombiana. (s/a). *Causa de Beatificación y Canonización del Siervo de Dios*. Obtenido de Museo Rafael García Herreros: <http://padrerafaelgarciaherreros.com/museo-rafael-garcia-herreros>
- Stevenson, W. (1825). *Travels in South America. Historical and Descriptive Narrative 01 Twenty Years Residence in South America*. London: Hurst, Robinson and Co.
- Tantaleán, H. (2010). *Ideología y realidad en las primeras sociedades sedentarias (1400 ANE -350 DNE) de la cuenca norte de Títica, Perú*. Perú: Bar Internacional Series 2150.
- Václav, H. (15 de Septiembre de 2015). *El invierno y el verano de las cuatro estaciones del año 1643 -1644 Wenceslaus grite 1607 - 1677 (Václav grite grabador de Bohemia, Wenceslao o Venceslao en Alemania como Wenzel grite. Nacido en Praga y fallecido en Londres*. Recuperado el 30 de Agosto de 2019, de <https://www.alamy.es/foto-el-invierno-y-el-verano-de-las-cuatro-estaciones-del-año-1643-1644-wenceslaus-grite-1607-1677-vaclav-grite-grabador-de-bohemia-wenceslao-o-venceslao-en-alemania-como-wenzel-grite-nacido-en-praga-y-fallecido-en-londres>
- Valencia, D., & López, F. (2014). Zonas Suburbanas. *SciELO*, 75-85.
- Villegas, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América* 19, 7-67.
- Zhao, P. (12 de Marzo de 2013). *The Rise of the Fashion Illustration— From the 18th Century to the 19th Century (1700-1900) -- Part 1*. Obtenido de <http://fashionillustrationtina.blogspot.com/2013/03/the-rise-of-fashion-illustration-from.html>