



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**“LAS FORMAS DE VESTIR A TRAVÉS DE LA IMAGEN DE LA SOCIEDAD
COLONIAL QUITENA A FINALES DEL SIGLO XVIII”**

TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

VANESSA PAULINA APOLO BUCHELI

DIRECTORA: DRA. ADRIANA PACHECO BUSTILLOS

DICIEMBRE, 2023

ÍNDICE

RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	4
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN.....	9
Tema.....	9
Justificación.....	10
Planteamiento del problema.....	10
Objetivos.....	11
General.....	11
Específicos.....	11
METODOLOGÍA.....	12
Marco teórico y conceptual.....	12
Marco metodológico y técnicas de investigación.....	17
Capítulo 1:Contextualización de la moda en la Real Audiencia de Quito:	
Influencias europeas y la sociedad colonial a finales del siglo XVIII.....	22
1.1. Marco histórico e influencias europeas de la indumentaria en el siglo XVIII... 22	
1.2. Contexto y Análisis político, social de la indumentaria y vestimenta como expresiones culturales, sociales y artísticas dentro de la sociedad colonial quiteña. 33	
Capítulo 2: Producción y comercio de indumentaria y textiles en la Real Audiencia de Quito.....	38
2.1. La materia prima local, la principal fuente de producción textil. Obrajes, batanes y talleres de tejedoras en la Real Audiencia de Quito..... 38	
2.2. El Comercio internacional y la circulación de telas y vestidos dentro de la Real Audiencia de Quito..... 41	
Capítulo 3: Análisis y descripción de la connotación simbólica del atuendo femenina y masculino en las obras.....	43
3.1. El sujeto femenino y el atuendo, distintas aproximaciones..... 43	
3.1.1. Vestido a la francesa..... 43	

3.1.2. Vestido volante.....	45
3.1.3. Accesorios.....	45
3.1.4. Vestido a la inglesa.....	46
3.1.5. Accesorios.....	47
3.1.6. Análisis Iconográfico e iconológico.....	49
3.2. El sujeto masculino y el atuendo, distintas aproximaciones.....	52
3.2.1. Vestido a la francesa.....	52
3.2.2. Accesorios.....	55
3.2.3. Vestido a la inglesa.....	55
3.2.4. Accesorios.....	56
3.2.5. Análisis Iconográfico e iconológico.....	57
CONSIDERACIONES FINALES.....	59
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
ANEXOS.....	64
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	64
DICCIONARIO DE TÉRMINOS.....	68
❖ Tipos y materiales de tejidos.....	68
❖ Componentes de la indumentaria y vestidos.....	69
❖ Descripción de telas.....	71
CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES.....	72

RESUMEN

A través de la interrelación entre los conceptos de imagen, persona y cuerpo, esta investigación explora cómo las formas de vestir moldearon las identidades, en términos de clase, género y edad. Los retratos analizados revelan cómo la indumentaria civil femenina y masculina de la época proyectaban significados culturales que están ligados a las estructuras sociales. El acto de vestirse según Peña (2021) y Belting (2007), se concibe como una actividad estética y social que encarnaba los roles sociales al regular y modificar el cuerpo de los individuos, por lo tanto refleja la sociedad de su tiempo y espacio. Dentro de la sociedad colonial quiteña coexisten varios estamentos, que legitimaban su posición, género y edad mediante la escenificación corporal de símbolos visibles, como la indumentaria y vestuario. Además, el análisis de la producción y circulación de prendas y telas, tanto locales como extranjeras, ayuda a comprender el valor de su uso y consumo social. Por lo tanto, la construcción de la imagen que una persona proyecta mediante su cuerpo se articula, siguiendo la teoría de Bourdieu, por el habitus, que corresponde a los esquemas que guían la percepción y apreciación del mundo por parte de los individuos. Y el análisis iconográfico e iconológico identifica los símbolos visuales que influían en las representaciones de los cuerpos; en donde el cuerpo, en este proceso, se reproduce y se inserta en un orden simbólico. Esta investigación, al contextualizar la vestimenta dentro de la sociedad colonial quiteña, ofrece una ventana a las complejas estructuras sociales, culturales y artísticas de la época.

Palabras clave: Historia Colonial, Cultura Material, Antropología de la imagen, Real Audiencia de Quito, siglo XVIII [dieciocho], Pintura Colonial, Indumentaria, Vestimenta, Símbolo, Identidad, Cuerpo, Habitus, Capital Simbólico.

ABSTRACT

Through the interrelation between the concepts of image, persona, and body, this research explores how dressing styles shaped identities in terms of class, gender, and age. The analyzed portraits reveal how the civil attire of both women and men projected cultural meanings intertwined with social structures of the period. Dressing, according to Peña (2021) and Belting (2007), is conceived as an aesthetic and social activity that embodies social roles by regulating and modifying individuals' bodies, thus reflecting the society of their time and space. Within the colonial society of Quito, multiple social classes coexisted, legitimizing their position, gender, and age through the visible embodiment of symbols, such as clothing and attire. Additionally, the analysis of the production and circulation of garments and fabrics, both local and foreign, aids in understanding the value of their social use and consumption. Therefore, the construction of the image projected by a person's body is articulated, following Bourdieu's theory, through habitus, which corresponds to the frameworks guiding individuals' perception and appreciation of the world. The iconographic and iconological analysis identifies the visual symbols influencing body representations, where the body, in this process, reproduces and inserts itself into a symbolic order. This research, by contextualizing attire within colonial Quito's society, offers insight into the complex social, cultural, and artistic structures of the period

Key words: Colonial History, Material Culture, Anthropology of the Image, Real Audiencia de Quito, XVIII [eighteen] century, Colonial Painting, Clothing, Dress, Symbol, Identity, Body, Habitus, Symbolic Capital.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación está dedicado a mi persona, como un premio por todo el tiempo, sangre, sudor y lágrimas que me impulsaron a terminar y crecer en el proceso de concluirlo. Para mis queridos padres Roberto y Lucía, estoy eternamente agradecida con ustedes por brindarme esta preciosa oportunidad de educación, por siempre impulsarme en todas las áreas de mi vida hasta el final, por creer en mí en todo momento y llenarme de amor, además de brindarme las palabras exactas para los momentos difíciles y de celebración. Me siento orgullosa y agradecida de ser su hija, en este tiempo y espacio. Los amo con todo mi corazón.

A mi querida hermana Daniella, mejor amiga y confidente, te agradezco por ser mi luz y fuerza, además de mi permanente consultora artística. Estoy agradecida de ser tu hermana y estar juntas en todo momento, entre lágrimas y risas. Gracias por todas las charlas y por poder regresar juntas de la Universidad, por abrirme tu mundo y ampliar mi perspectiva de la realidad y darme confianza en mí misma y en mis trabajos, también por apoyarme a ser una mejor persona y artista, y poder compartir contigo todo mi conocimiento con tanto amor y alegría.

A mis queridas abuelitas que ambas saben de arte y confección, y sin pensarlo fue este tema de investigación con el cual doy fin a este periodo académico, que me ha ayudado a crecer y sentirme cercana a mi familia especialmente al lado femenino. Son junto con mi mamá y hermana el modelo de mujer que llevo siempre presente en mi corazón; hermosas luchadoras, intuitivas, resilientes, pacientes, empáticas, expresivas, amorosas, bondadosas, soñadoras y empoderadas damas.

Rebequita que con dulzura siempre te recuerdo en mi corazón y están presentes todas nuestras charlas y risas, siempre hermosa y con tantas anécdotas, aunque era pequeña siempre me hablaste y trataste con mucho amor. Te gustaba estar bien arreglada y perfumada, te admiro y extraño, gracias por hacerme sentir hermosa. De ti heredé muchos valores pero mis tesoros invaluable son parte de tus tejidos, prendas, máquinas de coser y accesorios que cuido con mucho amor.

Alicita que en este 15 de diciembre cumple 80 añitos, me enseñaste desde pequeña las materias del colegio, y también a coser, bordar y tejer, este conocimiento transmitido lo guardo en mi corazón y lo práctico para no olvidarlo jamás, por tu felicidad y emoción al saber que mi tema de investigación y hablarme con tanto cariño de moda y

mostrarme fotos de los trajes de la época de mis bisabuelos y familia. Además de mostrarme las prendas que tu hiciste y sigues confeccionando.

A mi querida Mariita, que te fuiste en la pandemia, en mi mente guardo todos tus cumplidos sobre mis dotes artísticos y culinarios, eras una mujer tan dulce e inteligente, te recuerdo con mucho cariño y extraño verte en la casa de mis abuelitos y escuchar tu voz. A mi bisabuelita Piedadcita que siempre recuerdo la agilidad con la que tejías sin ver tu tejido, por ser una mujer tan inteligente y práctica. Gracias por tu amor y espero llegar a tejer con la misma habilidad que tú lo hacías.

A mis queridos abuelos, Guillermo y Rubén que están en el cielo con Dios, siempre están en mi corazón y pensamientos, puedo sentir su apoyo y protección en todo momento. Junto con mi padre son los modelos de hombre ideal que guardo en mi corazón; fuertes protectores, valientes, honestos, alentadores, firmes, amorosos, decisivos, intelectuales, respetuosos y gentiles caballeros. Abuelito Rubén, gracias a tí y a todas las historias que con tanto amor escuché de niña entre los deliciosos helados, suspiros y chocolates, gracias a tí estudié historia en un principio y pude encontrar mi camino y pasión hacia el arte dentro de la carrera de Historia del arte.

A mi querido Nicolás, mi corazón, que entre todas las casualidades de la vida has sido una bendición, gracias porque me has apoyado hasta el final y has estado a mi lado durante este proceso donde hemos compartido lágrimas y risas, a tu lado he podido comprenderme mejor a mi misma y valorar a mis seres queridos y entorno. Por impulsarme a ser la mejor versión de mí misma y ayudarme a cultivar una vida sana física, mental y espiritualmente. Por todo el amor y fuerza que me transmites y por nuestros sueños y acciones dirigidas a cumplirlos, siempre te llevaré en mi corazón y pensamientos.

A mi mejor amigo Ruben, mi confidente, no hay tiempo ni distancia que nos puedan separar, eres un ángel guardián, gracias porque siempre me has impulsado a seguir adelante, por todo tu cariño, ánimos y fuerza que me has dado. Por abrirme tu mundo y casa, por la felicidad que siempre expresas y más aún al saber que me graduo. Gracias por confiar en mí y poder conversar de todo. Contigo puedo ser yo misma y divertirme, eres mi familia y siempre estas en mi corazón.

Gracias a Adriana Pacheco, Andrea Moreno y Patricio Guerra mis queridos profesores que me hicieron enamorar del arte, por todas sus enseñanzas y empuje que me han brindado para poder acabar mi carrera, son mi ejemplo a seguir y estoy

agradecida de poder haberles conocido, sus enseñanzas las guardo siempre en mi corazón.

Gracias al Universo, Dios, los seres de luz, maestros físicos y espirituales de luz y oscuridad, a mi familia, amistades, a todas las personas y situaciones que me enseñaron a ser una mejor persona y me pusieron a prueba para alcanzar mis sueños.

INTRODUCCIÓN

Tema

En la presente investigación, se adentrará en la sociedad colonial quiteña de finales del siglo XVIII, centrándose en el análisis y contextualización de los códigos visuales presentes en las obras pictóricas seleccionadas. Con un enfoque en la indumentaria y vestimenta femenina y masculina civil de la época, las cuales implantaron y transmitieron significados culturales que están intrínsecamente relacionados con las distintas formas de vestir de acuerdo a los diferentes estamentos sociales coloniales. No se abordará en profundidad la indumentaria religiosa o militar, dejándolas para futuras investigaciones.

Siguiendo las reflexiones de Riello (2016), se examinará cómo la moda puede servir como una ventana que nos permite visualizar y comprender la vida de quienes nos precedieron, ya que es un fiel reflejo de sus comportamientos, pensamientos y acciones cotidianas. Así, se explora la interrelación entre los conceptos de imagen, persona y cuerpo, lo que nos ayuda a desentrañar cómo las formas de vestir actúan como elementos fundamentales en la construcción de identidades, en aspectos como clase, género y edad.

Estos aspectos se evidencian a través de las imágenes de la época, que se convierten en testimonios visuales, que nos permite sumergirnos en el tejido social y cultural de ese período. Ya sea por medio de grabados, ilustraciones, son los retratos que destacan como fuente principal dentro de la investigación, los cuales se han configurado a lo largo de la historia dentro del contexto sociantropológico de la sociedad de la Real Audiencia de Quito, influidos por factores culturales, sociales, económicos y artísticos.

El acto de vestir se comprende tanto como una actividad estética y social (Peña Ceballos, 2021). Puesto que, la vestimenta se concibe como una manifestación estética y social que refleja, como un espejo, la sociedad colonial quiteña junto con sus características de representación del cuerpo dentro de su contexto temporal. Por tal razón, la indumentaria actúa como un mecanismo regulador del cuerpo, con una función simbólica que radica en diferenciar, evidenciar y legitimar el estatus y privilegio de los diferentes estamentos sociales, ya que cada uno desempeña diferentes roles y, en consecuencia, se viste y se representa de manera distinta.

Justificación

La pertinencia de la presente investigación anhela ayudar a ampliar y contribuir al llenado de vacíos en el conocimiento histórico y artístico, centrándose en el estudio de las formas de vestir de la sociedad colonial quiteña a finales del siglo XVIII. Con el fin de visibilizar de manera más efectiva, las relaciones dinámicas materiales que configuran, dictan e implementan estos códigos visuales como símbolos culturales que reflejan la sociedad colonial quiteña de finales del siglo XVIII.

El vestido e indumentaria, como elementos simbólicos, desempeñan un papel crucial en la comprensión de las prácticas culturales y expresiones artísticas de la época estudiada. Estos aspectos no solo reflejan las tendencias y preferencias de moda, sino que también encapsulan los valores, creencias y estructuras sociales que moldearon la vida social de aquel período histórico. A través de la investigación de la indumentaria y vestido, se desvelan huellas acerca de cómo la sociedad colonial quiteña se percibía a sí misma y cómo deseaba ser percibida por los demás.

Cada elección de vestimenta representa una declaración simbólica, ya sea de pertenencia a un grupo social, de identidad de género, de posición económica o aspiraciones personales. De esta manera, el estudio de la indumentaria y el vestido no solo nos acercan a los aspectos superficiales de la apariencia, sino que también nos permite profundizar en los valores ocultos junto con las dinámicas culturales de la sociedad de la época.

Por lo tanto, esta investigación con enfoque interdisciplinario proporciona una contribución a la comprensión de la sociedad colonial quiteña a finales del siglo XVIII, enriqueciendo tanto nuestro entendimiento de su identidad y legado, como el campo de estudio de la historia, antropología y arte, la cual brinda valiosas perspectivas para la apreciación del arte de la época. Además, el análisis de la cultura material, a través de la indumentaria y vestido, incentiva a otros investigadores a seguir explorando este rico terreno en busca de nuevas revelaciones que puedan arrojar luz sobre la vida y las costumbres de esta sociedad histórica.

Planteamiento del problema

La problemática principal que aborda esta investigación se enfoca en identificar ¿cuáles son los códigos simbólicos visuales culturales de identidad representados en la

indumentaria y el vestido en las obras seleccionadas; Además, se busca comprender cómo estos códigos se manifiestan en la relación simbólica que tienen con el valor de uso y consumo de la indumentaria que se configuró e implementó dentro de la sociedad colonial de la Real Audiencia de Quito a finales del siglo XVIII?

La presente investigación busca responder a esta pregunta de investigación, mediante la contextualización histórica, social y antropológica que se relaciona con los procesos dinámicos materiales¹ que nos permiten visualizar, comprender y acercarnos a la sociedad colonial quiteña. Dentro de la sociedad de la Audiencia de Quito, los diversos estamentos sociales que coexisten se distinguen, legitiman y presentan a través de la escenificación simbólica de poder que les aporta la indumentaria y vestimenta.

Por lo tanto, para interpretar de manera efectiva el valor y la importancia del uso y consumo social de la vestimenta en su contexto, es necesario contextualizar la producción local, circulación de telas y normativas tanto dentro como fuera de la Real Audiencia de Quito. Al mismo tiempo, todas las observaciones se relacionan con el análisis iconográfico e iconológico de los retratos seleccionados, lo que permitirá corroborar con su contexto a través de la identificación y descripción los elementos o códigos símbolos visuales culturales de identidad presentes en la indumentaria y vestimenta colonial.

Objetivos

General

Analizar e identificar las construcciones simbólicas visuales presentes en la imagen femenina y masculina de la moda civil en la Real Audiencia de Quito a finales del siglo XVIII. Se enfocará en la indumentaria y el vestido como códigos simbólicos visuales culturales y se examinará cómo estas construcciones se relacionan con el contexto cultural, social, económico y artístico de la época.

Específicos

¹ Riello (2026) en su texto menciona que generalmente se considera a la moda como algo efímero y superficial, pero que al contrario de esta idea, la moda representa un proceso complejo que relaciona varias fuerzas que crean un importante dinamismo material.

- ❖ Investigar y analizar cómo la indumentaria y vestimenta actúan como medios de construcción de expresión de identidad, en relación a aspectos como clase, género y edad, dentro de la sociedad de la Real Audiencia de Quito a finales del siglo XVIII.
- ❖ Contextualizar el valor de uso, consumo y normativo de la indumentaria y vestimenta, considerando la producción local de materias primas, así como su circulación de vestidos, telas, prendas y normativas dentro y fuera de la Real Audiencia de Quito a finales del siglo XVIII.
- ❖ Identificar, describir y analizar los códigos simbólicos visuales culturales mediante el análisis iconográfico e iconológico. Con el fin de comprender los procesos dinámicos que componen la indumentaria en las pinturas coloniales seleccionadas, ofreciendo una visión más completa de la sociedad colonial quiteña.

METODOLOGÍA

Marco teórico y conceptual

Dentro del ámbito de los estudios de arte y moda, la historia de la vestimenta, indumentaria y traje se define como un proceso dinámico que se enfoca en los individuos y se reconoce como un proceso complejo que involucra las relaciones sociales, económicas, políticas y artísticas para crear una forma de “dinamismo material” (Riello, 2016, pág. 7). De acuerdo con las reflexiones de Riello (2016), la moda ayuda a visualizar y comprender la vida de las personas que nos han precedido, lo que la convierte en un fiel reflejo para comprender la vida de las sociedades pasadas, en cuanto a sus comportamientos, pensamientos y acciones cotidianas.

El análisis de la indumentaria desde una perspectiva histórica del arte se convierte en un registro visual de las preferencias estéticas y funcionales, actuando como un testigo silencioso de las complejidades sociales, económicas y culturales de la época. De este modo, se busca capturar una fotografía de la sociedad colonial quiteña, utilizando la teoría histórica y artística como la lente que permite observar y comprender el objeto de estudio. La indumentaria se convierte en un elemento que es capturado por los espejos de la historia y, al mismo tiempo, actúa como un espejo que facilita al investigador la

visualización y construcción de una visión sólida de la sociedad de la época, basándose en sus observaciones y análisis.

Así, para el análisis del objeto de estudio, se entrelazan los ejes dinámicos y el cuerpo de ideas que corresponde a las teorías conceptuales que guían y apoyan a la investigación. Es fundamental comprender el dinamismo material de los tres ejes principales que atraviesan el análisis de la indumentaria, y para ello nos apoyamos de las reflexiones de Riello (2016), Peña (2021)² y Zambrini (2009)³ para poder explicar y ampliarlas.

El primer eje que atraviesa el análisis de la indumentaria, lo relaciona como un proceso de individualización y socialización, entendiendo al acto de vestir como un fenómeno social en donde la indumentaria se convierte en un medio para diferenciarse de los demás y establecer un espacio para el reconocimiento social. Además, es una forma de compartir socialmente que facilita el intercambio de significados dentro de los miembros de una comunidad.

Siguiendo las reflexiones de Peña (2021), la indumentaria se convierte en un tipo de lenguaje no verbal que se emplea diariamente, ya que las elecciones de vestimenta transmiten mensajes que son susceptibles de ser interpretadas por los demás. Riello (2016), también nos indica que la moda tiene un gran poder expansivo en términos geográficos, culturales y sociales, que se evidencia por la existencia de diferentes prendas que sirven como símbolos de diferentes sociedades.

El segundo eje, se centra en el proceso comercial y económico de producción y consumo de la indumentaria. Como lo describe Riello (2016), en este proceso intervienen varios factores como el pensamiento, creación, producción, venta, intercambio y difusión de la moda. Así, a lo largo del tiempo, la indumentaria cae dentro de un sistema de interacción entre diferentes fuerzas y actores, que han experimentado innovaciones y extensiones tecnológicas significativas.

El tercer eje consiste en entenderlo como una dinámica entre el cuerpo, indumentaria y patrones estéticos que configuran la construcción de identidades, en cuanto a aspectos de género, edad y clase, ya que como indica Zambrini (2009) impone

² Peña Ceballos, S. (2021). La moda: una aproximación estética y sociológica [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/52457/TFG_F_2021_197.pdf?sequence=1.

³ Zambrini, L. (2009). Modos de vestir e identidades de género. Reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires., págs. 1-13. Recuperado de: <https://cdsa.academica.org/000-062/428>.

significados culturales sobre el cuerpo, debido a que la presentación de los sujetos ejerce una regulación y control social de los mismos, donde la cultura regula, construye y hace consensos sobre la indumentaria tanto femenina como masculina. Así, los códigos estéticos visuales moldean y regulan⁴ el cuerpo y la forma de percibirlos y apreciarlos que van variando de acuerdo a las diferentes épocas y sociedades.

Simultáneamente estos ejes son analizados mediante los enfoques conceptuales de la teoría de Bourdieu⁵, siendo su pensamiento social⁶ permeado por el contexto social de mediados del siglo XX, en donde plantea la idea de que el mundo social es una historia o pensamiento acumulado, que por lo tanto, está conformado a partir de los factores sociales o su habitus (Rico, 2020). El concepto de habitus⁷, el cual engloba el ethos y capital, se define como “un sistema abierto, histórica y socialmente constituido que da cuenta de las disposiciones, las actitudes, las maneras de ser, las propensiones o las inclinaciones adquiridas e incorporadas, que organizan la práctica y la acción de los sujetos”. (Montero, 2012, pág. 231).

Tomando las reflexiones de Montero (2012) el habitus reúne un eidos que consiste en un sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas, un ethos que consiste en un conjunto de esquemas axiológicos y valorativos⁸, una hexis que consiste en un registro de posturas y gestos, y una aisthesis que consiste en el gusto y disposiciones estéticas. En este sentido, se entiende el habitus como un sistema de esquemas de clasificación, visión y división, que permite explicar las elecciones y estrategias de los individuos dentro del espacio social.

Así mismo, lo social o el habitus se comprende como el encuentro de dos historias una hecha naturaleza y otra como cuerpo, en donde se sitúa al cuerpo como un eje de articulación entre los agentes o individuos y el mundo (Galak, 2010). En donde se

⁴ Según Zambrini (2009), las regulaciones varían con el tiempo, incluyendo los conceptos cambiantes de belleza y restricciones sobre qué partes del cuerpo pueden mostrar. Así, estas regulaciones poseen un sustrato moral, jerárquico y normativo en el cual las identidades se construyen a través de la naturalización de las diferencias corporales desde una perspectiva sexual.

⁵ La moda ha sido ampliamente estudiada por autores franceses como Pierre Bourdieu, Gilles Lipovetsky, Roland Barthes, Jean Baudrillard, entre otros. Pero para esta investigación, nos centraremos en las reflexiones y teorías conceptuales de Bourdieu.

⁶ Siguiendo las reflexiones de Rico (2020) el cual indica que los pensadores sociales son sujetos históricos que expresan sus ideas de acuerdo a su entorno inmediato que los rodea; por lo tanto, la mirada sociológica crítica el entorno social, experiencias y circunstancias de cada investigador que lo hacen sensible a diferentes cuestiones que se transforman a lo largo de su vida.

⁷ La raíz del concepto de habitus bourdieuano se encuentra en la noción aristotélica de hexis sobre la doctrina de la virtud, el cual los sitúa como límite y estructura objetiva que tiene íntima relación con la naturaleza. Además, significa un estado moral adquirido que orienta los sentimientos y conducta (Galak, 2010).

⁸ Remite a las disposiciones, valores, creencias, modos de ser e inclinaciones que generen prácticas y acciones (Montero, 2012).

entiende el habitus como naturaleza como algo naturalizado, que hace referencia a las prácticas incorporadas por los individuos de manera natural e inconsciente, es decir que reproduce un sistema heredado que limita. En cambio el habitus hecho cuerpo, se entiende mediante el cuerpo que es el eje entre las estructuras del mundo y los individuos, por tanto es un cuerpo social que es socializado a través de las prácticas, imponen marcos pero a su vez lo potencian.

Por tanto, la noción del cuerpo permite a Bourdieu reflexionar sobre el habitus y las relaciones sociales junto con las prácticas, la relación con el mundo social nos permite acercarnos al concepto de capital. Fernández⁹(2013), nos indica que Bourdieu define el capital en general como todos los bienes, materiales y simbólicos sin distinción; distingue cuatro tipos que son el capital económico, cultural, social y simbólico. Además, la distribución de estos distintos tipos de capitales configuran las estructuras del espacio social y son las que determinan las oportunidades de vida de los individuos.

El capital simbólico es un poder reconocido el cual no es percibido como tal, sino como una exigencia legítima de reconocimiento, diferencia, obediencia y servicio de otros. En donde las posiciones sociales varían de acuerdo con los tipos y cantidades de capital acumulados, por tal motivo los individuos o grupos sociales luchan por mantener o alterar la distribuciones de estos capitales, que son al fin y al cabo creaciones colectivas en base a las categorías de percepción que están incorporadas dentro de las estructuras sociales (Fernández Fernández, 2013).

Ahora bien, las dos concepciones de habitus como historia hecha naturaleza y cuerpo nos permiten emplearlo como una herramienta para analizar las prácticas corporales del pasado. En este sentido dentro del enfoque investigativo que corresponde a la temática de vestir, el habitus como indica Guzmán & Ponce¹⁰ (2021), es un mediador del cuerpo ya que el acto de vestirse constituye una representación simbólica del gusto y emociones, como esquemas clasificatorios, los cuales permiten delimitar las prácticas del vestir de forma coherente de acuerdo al grupo social al que pertenecen.

Así, el habitus entendido como una historia incorporada o encarnada permite analizar la indumentaria como una práctica de modificación corporal, donde el cuerpo es el medio que permite percibir, sentir y apreciar el mundo. Por lo tanto, se entiende

⁹ Fernández Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad son las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers: revista de sociología*, 98(1), págs. 33-60. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4580915>

¹⁰ Guzmán, M. V., & Ponce, C. G. (2021). ¿Habitus del vestir? una exploración teórica desde el cuerpo y las emociones. *Tla-melaua: revista de ciencias sociales*, (1). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8051238>

que la práctica social de vestirse tiene un valor fundamental, ya que reproduce el orden social, donde la diferenciación social se hace visible y concreta; la indumentaria permite la socialización del cuerpo y su representación simbólicamente ante las condiciones de la existencia como son: estilo de vida, leyes, tradición, costumbres, ingresos, clase social, género, valores, edad, entre otros (Guzmán & Ponce, 2021).

En síntesis, la teoría del habitus junto con el ethos y capital simbólico de Bourdieu nos permite comprender el aspecto social de la indumentaria, ya que la construcción de la imagen de los individuos está vinculada a los esquemas perceptuales que guían su percepción y apreciación, es decir, la indumentaria genera un espacio de apreciación donde los individuos socializan y comunican entre sí de acuerdo a la indumentaria o vestimenta que lleven. Las reflexiones de Riello (2016), nos indican que para el siglo XVIII no era novedosa la idea de que la vestimenta era una herramienta para gobernar el cuerpo, al igual que la etiqueta y modales que se empleaban para forjar, moldear y corregir el cuerpo.

Se toma los conceptos de la antropología visual del texto de Hans Belting¹¹, donde estudia las condiciones en que se crean y utilizan las imágenes por medio del cuerpo en el sentido que se piensa, crea y representa imágenes. Moreno¹² (2013), reflexiona acerca del texto de Belting, donde nos indica que dentro de su texto de antropología visual explora los conceptos antropológicos de cuerpo, cultura, identidad y memoria colectiva; Y los conjuga con la teoría histórica del arte, donde las imágenes ayudan a comprender y dotar de sentido al mundo social, por lo tanto las imágenes son transformadas dentro de los procesos dinámicos humanos.

Los hilos conductores para el análisis de las imágenes dentro de la investigación, son la interrelación entre los conceptos de la persona, cuerpo e imagen. Los cuales son sacados de la antropología visual del texto de Hans Belting (2007), el primer concepto, que corresponde a la persona representada o el portador vivo, el cual expresa una mirada en donde se establece una comunicación con el espectador, y además está dentro de procesos dinámicos los cuales transforman su imagen.

El segundo concepto, corresponde al cuerpo, que se lo entiende como un medio para comprender las manifestaciones simbólicas del ser humano como una encarnación portadora de roles sociales de identidad y clase. Y el tercer concepto, corresponde a la

¹¹ Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trans.; 1st ed.). Katz.

¹² Moreno, M. R. (2013, junio). Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Título original Bild-Anthropologie). *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, 15(1), págs. 110-113. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5718847>

imagen o medio físico donde la representación del cuerpo es obtenida mediante la apariencia del portador vivo, donde queda eternizado con el afán de extender su presencia temporal y espacial con la escenificación de la forma o cuerpo deseado.

Finalmente, es preciso puntualizar la distinción de los términos moda, vestido e indumentaria. La moda se la puede entender como un ideal que se instala en los objetos de uso cotidiano por un tiempo determinado sin existir físicamente en ellos, ya que una prenda puede dejar de representar a la moda con el transcurso del tiempo sin que se la haya modificado (Guzmán & Ponce, 2021). El vestido hace referencia a las prendas o conjunto de ropas exteriores que cubren el cuerpo¹³, y puede o no ser afectada por los cambios de la moda (Guzmán & Ponce, 2021). La indumentaria hace referencia a la vestimenta de una persona para adorno o abrigo de su cuerpo¹⁴, Alexandra Sevilla¹⁵ en su texto clarifica el término indicando que la indumentaria hace referencia al cúmulo de elementos que adornan el cuerpo y complementan el vestido, así se entiende el conjunto en total de la ropa junto con los accesorios, sus sinónimos son el atuendo, atavío, ajuar, pertenencias.

Marco metodológico y técnicas de investigación

Para “pensar con las imágenes”, esto es, comprender las imágenes no solo como materiales que analizar, sino como representaciones con sus propias narrativas (interpretar desde la posición de investigador conjuntamente con ellas y con los discursos que encierran). Así, las imágenes funcionan como resultados, método y proceso de análisis en una investigación, siendo representaciones productoras de conocimiento”. (Fernández-Polanco, 2014, como se citó en Rey Somoza & Martín Hernández, 2020, pág. 114)

Las investigaciones históricas artísticas, están vinculadas a los procedimientos lógicos del análisis e interpretación de la información que se alinean con el enfoque y alcance del trabajo, para la presente investigación se emplea el enfoque cualitativo, en donde se recopila, analiza y reflexiona la información para enlazarla con el análisis iconográfico e iconológico de las obras seleccionadas. Por lo tanto, este enfoque cualitativo recoge los elementos de las prácticas artísticas como el estudio del objeto,

¹³ (Real Academia Española, s.f.)

¹⁴ Ibid

¹⁵ Sevilla Naranjo, A. (2023). Historia de la moda y el vestido en la Colonia (1st ed.). Universidad Andina Simón Bolívar

proceso de creación, relación con los agentes junto con los contextos (Rey Somoza & Martín Hernández, 2020).

Siguiendo las reflexiones de Rey & Martín (2020), la investigación y la práctica artística son una misma acción que nos permiten aproximarnos a la historia y la crítica. Es interpretativo, formativo y teórico. El carácter interpretativo es constante durante todo el proceso de investigación y potencia múltiples interpretaciones. Es importante comprender que dentro de la investigación artística también se acumula conocimiento y pone eje en configurar saberes relacionales.

De tal forma que dentro de la investigación se utiliza la metodología de la historia del arte dentro de la historia social, a través de los estudios sociales, históricos que contextualizan el medio geográfico, social y económico de la sociedad estudiada. Se construye una narrativa que como indica Díaz (2009), el arte tiene una doble dimensión tanto física material como perceptual y sensible; el arte se lo comprende como una actividad de producción que está orientada por los diversos procesos técnicos y creativos; y también dentro de la experiencia estética este objeto artístico es un conjunto de sensaciones y emociones que son motivadas por el subconsciente.

El otro método que se utiliza dentro de la investigación es el iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky¹⁶, su método consiste en tres niveles, los cuales son el primer nivel o pre iconográfico en donde la obra de arte se analiza desde un nivel primario, mediante la visualización simple de las figuras, elementos u objetos representados; el segundo nivel o iconográfico consiste en descifrar los contenidos temáticos de los elementos visualizados en el primer nivel, este nivel conecta al objeto estudiado con sus contextos, ya que le corresponde un grado lógico nutrido por el conocimiento cultural, histórico, literario, etc ; y el tercer nivel o iconológico el cual es la interpretación profunda que se desentraña por el significado intrínseco de la obra (Universidad Nacional Autónoma de México, s.f.).

Hay que mencionar además, que las estrategias dentro de la investigación que nos permiten organizar textual y visual a través de los diario de investigación donde se recoge las observaciones del estudio y los mapas conceptuales que permiten la categorización de ideas, acciones, juicios, símbolos, flujos de movimiento y poder (Rey

¹⁶ Fue un fue un historiador del arte y ensayista alemán, exiliado en los Estados Unidos de América; su figura definió la sistematización de la iconología como un método interpretativo de la imagen. Su obra más conocida es Estudios sobre iconología, otras obras son Vida y arte de Alberto Durero (1943), Arquitectura gótica y pensamiento escolástico (1951), entre otros (Universidad Nacional Autónoma de México, s.f.).

Somoza & Martín Hernández, 2020). También, se hace una revisión de archivo a través de la revisión de fuentes primarias y secundarias relacionadas con la indumentaria y vestimenta, nos permite visualizar y legitimar el valor de estas dentro de la sociedad colonial.

En este sentido, el análisis de la indumentaria desde una perspectiva histórica del arte implica un enfoque que abarca el estudio de las formas, colores y composiciones de las imágenes, pero también implica una inmersión profunda en los aspectos históricos y socioantropológicos¹⁷ que forman parte de la semiótica de la imagen (Magañas, 2018). Esta investigación combina la historia del arte para el análisis de las imágenes y sus códigos visuales con la historia, sociología y antropología para desentrañar los mecanismos simbólicos culturales donde se genera su representación.

De modo que, se ha organizado la investigación en base a una estructura que se desarrolla en tres capítulos, los cuales se enlazan con los tres ejes que atraviesan el análisis de la indumentaria con el fin de poder explicar y ampliar el dinamismo material. El primer capítulo denominado “Contextualización de la moda en la Real Audiencia de Quito: influencias Europeas y la sociedad colonial a finales del siglo XVIII” se realizará una breve contextualización histórica de la influencia de la moda europea dentro de la época estudiada, para comprender su asimilación dentro de la Real Audiencia de Quito.

A través de los valiosos textos de Laver¹⁸ y Riello, nos brindan un vistazo de la dinámica de la moda en las sociedades europeas que la han estudiado por su funcionalidad, formas y materiales que le atribuyen un carácter estético. Nuestro enfoque se centra en la influencias españolas y francesas que fueron las que dominaron la moda en Europa y son copiadas dentro de la Audiencia de Quito durante el siglo XVIII. Además, para el análisis de la indumentaria y vestimenta como una expresión cultural, social y artística el capítulo tratará sobre aspectos históricos y socioantropológicos que forman parte de la construcción simbólica de la imagen.

De manera que se utilizará los textos de de Phelan¹⁹ y Minchom²⁰, donde Phelan explora más el funcionamiento interno de la burocracia imperial española, y por lo tanto se tomará los puntos concretos de su texto; en cambio Minchom analiza el pueblo que

¹⁷ En su texto, Magañas (2018) sostiene que la moda se comprende como una disciplina artística interdisciplinaria, dada su complejidad conceptual en la cual confluyen la semiótica, estética, psicología, sociología, antropología, historiografía, economía, cultura, etología, proxémica y etología.

¹⁸ Laver, J. (2017). Breve historia del traje y la moda (E. Albizua Huarte, Trans.; 13th ed.). Cátedra.

¹⁹ Phelan, J. L. (2005). El Reino de Quito en el siglo XVII : la política burocrática en el imperio español (2nd ed.). Banco Central del Ecuador.

²⁰ Minchom, M. (2007). El pueblo de Quito, 1690-1810: demografía, dinámica sociorracial y protesta popular (1 ed., Vol. 13, Series Biblioteca Básica de Quito). FONSA.

Quito con las dificultades y respuestas ante los reajustes económicos de la organización Borbónica. Sus análisis nos permiten comprender el contexto histórico, social y político de la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII.

Simultáneamente, se analiza los textos producidos a finales del siglo XVIII e inicios del XIX por los viajeros como Jorge Juan de Ulloa²¹, Mario Cicala²² y La Condamine²³, entre otros. Mediante el texto de Ximena Romero²⁴, que presenta una gran ayuda a la presente investigación, ya que recopila los aportes de los viajeros en fragmentos de las crónicas y están organizadas temáticamente. Los cuales, sirven como evidencia del uso y consumo de la indumentaria y vestuario dentro de la Real Audiencia de Quito.

De igual manera, se cierra el capítulo con los textos de Martínez²⁵, Yépez²⁶ y Escobar²⁷, los cuales son los autores que han trabajado la temática de investigación dentro de la Audiencia de Quito durante el siglo XVIII, sus trabajos nos permiten reflexionar sobre el valor de la indumentaria y vestimenta en la configuración de una imagen que responde a un orden social colonial, donde sus análisis de fuentes artísticas y de archivo nos ayudan a nutrir el contexto histórico con sus dimensiones políticas, sociales y simbólicas que nos ayudará a aproximarnos a la sociedad colonial quiteña de la época.

El segundo capítulo denominado “Producción y comercio de indumentaria y textiles en la Real Audiencia de Quito” es fundamental el estudio de la cultura material que nos ayudará a considerar el uso social de los objetos y sentidos de valor e identidad, se

²¹ En su texto *Noticias Secretas de América* redactado en 1747 y publicado en Londres en 1826, en donde el segundo tomo describe a la sociedad junto con sus aspectos culturales y políticas (Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

²² En su texto *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito, de la Compañía de Jesús* publicado en 1771 y traducido en 1994, en donde hace una descripción minuciosa del comercio, arte, costumbres de la sociedad de los territorios de Quito (Real Academia de Historia, s.f.).

²³ La Condamine fue un matemático y humanista francés, que en el primer tercio del siglo XVIII vino a Quito junto con la misión Geodésica Francesa para medir un arco del meridiano terrestre en la zona ecuatorial. En su texto publicado en 1744 *Diario del viaje al Ecuador; introducción histórica a la medición de los tres primeros grados del meridiano* incluye sus observaciones y aventuras durante su estancia en el territorio (Romero, 2003).

²⁴ Romero, X. (2003). Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración (Colección Tierra Incógnita N°. 28, 2 ed.). Abya-Yala.

Recuperado de: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1392&context=abya_yala

²⁵ Martínez Borrero, J. (2020, agosto 2). Objetos de prestigio en retratos de mujeres criollas. Audiencia de Quito, período borbónico tardío. Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia., (52), págs. 39-70. Recuperado de: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8092>

²⁶ Yépez Suárez, S. P. (2021, junio 14). Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quiteña durante el Siglo de las Luces. Revista Sarance, (46), págs. 34-66. Recuperado de: <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/852>

²⁷ Escobar, T. (2020, noviembre 18). La indumentaria como símbolo de distinción social de la mujer criolla, mestiza, e indígena en la Real Audiencia de Quito. Período 1520 a 1830. Actas de Diseño, (32), págs. 113-119. Recuperado de: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/2055>

utilizará el texto de Appadurai²⁸(1991), el cual nos menciona que el análisis económico antropológico nos permite desentrañar las dinámicas sociales de las mercancías. Estas mercancías se definen como objetos que poseen un valor económico y simbólico, que son formados por los juicios de los sujetos, los cuales generan una circulación y un valor de las mercancías dentro de su entorno social, así se entiende que las mercancías también tiene una vida social.

Para comprender el valor económico dentro de la sociedad colonial quiteña por el intercambio de mercancías que son la indumentaria, Appadurai (1991) nos menciona que el deseo, demanda, sacrificio, poder interactúan para crear este valor económico, que es definido como una suma de valores que son el producto de la intensidad de la demanda en donde el intercambio otorga los parámetros de utilidad y valor. Por lo tanto, los textos de Tyrer²⁹ y Sevilla³⁰ Se los utiliza para comprender el contexto económico colonial quiteño, situando las principales fuentes de producción textil junto con la circulación del comercio de telas y vestidos entre Europa, Asia y América a través del galeón de manila, que es contextualizado con los textos de Palazuelos³¹ y Krahe & Simal³².

Adicionalmente, en anexos se realizará un diccionario de términos, útiles para la comprensión de la lectura, donde dichos términos serán definidos a través del Diccionario de Autoridades o el diccionario histórico de la Lengua Española³³ y el Diccionario de la Real Academia Española³⁴.

Finalmente, para el tercer y último capítulo denominado “Análisis y descripción de la connotación simbólica del atuendo femenino y masculino en las obras” se pretende realizar un análisis de la función simbólica mediante la descripción de la indumentaria y

²⁸ Appadurai, A. (1991). La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías (A. Castillo Cano, Trans.; 1st ed.). Editorial Grijalbo S.A. de C.V. Recuperado de: <https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf>

²⁹ Tyrer Brines, R. (1988). Historia demográfica y económica de la Audiencia de Quito (Banco Central del Ecuador ed., Vol. 1). Biblioteca de Historia Económica.

³⁰ Sevilla Naranjo, A. (2023). Historia de la moda y el vestido en la Colonia. Universidad Andina Simón Bolívar.

³¹ Palazuelos Rosenzweig, B. (2015). La nao de China: el galeón de Manila y el comercio marítimo en el siglo XVII. Editorial Trillas.

³² Krahe Noblett, C., & Simal López, M. (2018). Ornato y menaje «de la China del Japón» en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766) (Universidad de Salamanca, Ed.). Cuadernos dieciochistas, 19, págs. 9-51.

Recuperado de: <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/cuadecic201718951/19694>

³³ Diccionario histórico de la lengua española. (s.f.). Diccionario de Autoridades (1726-1739). Real Academia Española. Retrieved October 27, 2023, from <https://apps2.rae.es/DA.html>

³⁴ Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la lengua española. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 23 e.d. [versión 23.6 en línea]. Retrieved September 13, 2023, from <https://dle.rae.es/>

vestimenta de las pinturas coloniales seleccionadas, donde se identificarán los elementos simbólicos específicos del sujeto femenino, masculino.

Capítulo 1:Contextualización de la moda en la Real Audiencia de Quito: Influencias europeas y la sociedad colonial a finales del siglo XVIII.

1.1. Marco histórico e influencias europeas de la indumentaria en el siglo XVIII.

La moda ha sido objeto de estudio en función de su rol en distintas sociedades y épocas. Como destaca Riello (2016), a lo largo de la historia, la moda ha experimentado cambios significativos. Si bien la moda se desarrollará estrechamente en la modernidad, sus raíces se remontan a los orígenes de la humanidad. Así, la indumentaria en un principio respondía a las necesidades prácticas, con el paso del tiempo se fueron mejorando las técnicas y materiales empleados en su elaboración lo que dará lugar a que se le atribuya un carácter estético.

Desde el punto de vista de Laver (2017), la indumentaria ha desempeñado diversas funciones, desde la protección del clima hasta la expresión de creencias mágicas y la ostentación de estatus social. A lo largo del tiempo, la indumentaria ha evolucionado en términos de formas, materiales y técnicas, adaptándose a las necesidades y preferencias cambiantes de las sociedades. Esto se evidencia a través de los restos materiales y representaciones artísticas donde los humanos aparecen vestidos.

Un ejemplo temprano de esta relación de los seres humanos con la vestimenta se lo observa en la figura 1. que corresponde a una estatuilla femenina denominada venus de Lespugne, Laver (2017) nos menciona que está asociada a la fertilidad, debido a que se destacan sus órganos reproductores femeninos y se puede apreciar en la parte posterior unos grabados que podrían representar una pampañilla o taparrabos, que estarían formados por tiras entrelazadas de lana o lino.



Figura 1: Venus de Lespugue, período auriniaciense hacia el 25.000 a.C, talla de marfil de mamut. Forma parte de la colección de Arte Paleolítico del Musée de L'Homme, en París, Francia.

Según Riello (2016), la moda, tal como la comprendemos hoy en la cultura occidental, comenzó a tomar forma dentro de la cultura de cortes europeas de la época medieval durante los siglos XVI y XVII. En este contexto, la moda se convierte en un rasgo distintivo de lujo, magnificencia, poder y refinamiento, principalmente asociado a las élites sociales, políticas y eclesiásticas. También, fue un fenómeno expansivo que afectó a amplios estratos sociales de la población. Las ciudades de la Europa medieval desempeñaron un papel central como centros de producción, comercio y consumo de moda.

Por lo tanto, la moda facilita el intercambio de significados entre los miembros de una comunidad. El acto de vestir es una actividad artística y social ligada a su contexto. La indumentaria evidencia el proceso de individualización y socialización, en donde se convierte en el medio para diferenciarse del resto y establece un espacio de reconocimiento social donde las elecciones de vestimenta transmiten mensajes que son susceptibles de ser interpretados por los demás, como un tipo de lenguaje no verbal de uso diario (Peña Ceballos, 2021).

La razón por la que la indumentaria tenía un coste elevado, era debido a la producción y materiales, ya que generalmente eran producidas en casa, las materias primas solían ser de lana y lino. En cambio, los tejidos y prendas de mayor calidad como la seda y el algodón, se realizaban en la ciudad dentro de las tiendas de comerciantes de paños de lana o de sastres, también había los ropavejeros o vendedores de prendas de segunda mano para los estratos más bajos (Riello, 2016).



Figura 2: La Galería del Palacio de Justicia, grabado por Abraham Bosse, 1638. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos.

La sociedad medieval europea estaba fuertemente jerarquizada por la división de clases y relaciones de poder, las prendas de vestir y los objetos de lujo desempeñaban un papel fundamental en la construcción, mantenimiento y reafirmación de las identidades colectivas. A través de la utilización de colores, símbolos y prendas específicas, que se podían identificar y distinguir los distintos grupos sociales, y también su profesión o afiliación (Riello, 2016).

Se aprecia el contraste en las figuras 3 y 4, en donde la figura 3 se visualiza al rey francés con su corte, el rey se encuentra sentado en un trono, envuelto de una tela azul estampada con la flor de lis francesa, viste una túnica holgada, de un rico y brillante rojo con destellos dorados, sus mangas y collar están forrados de pieles. A su alrededor su corte con figuras y grupos de asistentes del rey están vestidos con ricos jubones y túnicas de diversos colores y materiales que denotan el factor económico.

Los colores brillantes denotan los ricos materiales usados por las clases altas, ya que por ejemplo el rojo era asociado con el alto costo del tinte carmesí ya que se hacía a partir de los insectos kermes secos. En contraste, con los ricos materiales usados por las clases altas la figura 4 evidencia el estatus y medios bajos de la vestimenta sencilla de los campesinos, los cuales vestían prendas con colores neutros o lana sin teñir, pero como se muestra en la figura en ocasiones especiales como en los días santos los campesinos vestían costosas telas teñidas (Google Arts & Culture, 2022).

Así pues, los iluminadores de manuscritos usaban la ropa para ubicar a los distintos grupos sociales, pero no son un reflejo directo de la moda medieval, debido a que estos artistas estaban bajo la dirección de mecenas que buscaban imágenes de un mundo perfecto y glamoroso, por lo tanto los campesinos vestidos y los colores brillantes en el margen reflejan el deseo del artista y mecenas por el embellecimiento del manuscrito (Google Arts & Culture, 2022).

Se aprecia en las figuras 3 y 4, como la indumentaria de las élites refleja una vestimenta poco práctica o imposible para trabajar que transmitía su estatus, en contraste con los campesinos cuyos vestidos se adaptan para facilitar el trabajo. De manera que se aprecia, en la figura 3 a la mujer que se ha recogido el sobrevestido y el tocado de lino en la nuca, mientras que el hombre posee un sombrero se ha desabrochado las medias relativamente inflexibles de las ataduras de la cintura, ambos se los representa con una hoz para recoger el trigo (Google Arts & Culture, 2022).



Figura 3: El rey francés en la corte (Detalle), autor desconocido, alrededor de 1460-1470; manuscrito ilustrado con colores al temple con pan de oro, pintura dorada y tinta, lugar de creación en Francia. Forma parte de la colección de manuscritos del museo J. Paul Getty, en Los Ángeles, Estados Unidos.

Figura 4: Página del calendario de julio, siega, león (Detalle); creado dentro del taller del maestro Bedford (francés activo en la primera mitad del siglo XV), alrededor de 1440-1450; manuscrito ilustrado dentro de un libro de Horas, con colores al temple, pan de oro, pintura dorada y tinta, lugar de creación en Francia. Forma parte de la colección de manuscritos del museo J. Paul Getty, en Los Ángeles, Estados Unidos.



Riello (2016), nos menciona que la silueta masculina empieza a diferenciarse de la femenina durante el siglo XIV, ya que hasta el comienzo del siglo XIV, los hombres y mujeres vestían largas túnicas o camisas que se llevaban sin cinturón y cuya imagen se va a ir modificando conforme avanza el siglo. En la figura 5, se aprecia el matrimonio Arnolfini, rico comerciante italiano que trabajaba en Brujas y su esposa. La silueta típica anterior y comienzos del siglo XIV, donde el hombre viste un jubón largo negro posiblemente de seda adornado de piel marrón y su esposa viste un fino vestido o hopalanda de lana verde con elaboradas mangas que están decoradas de pieles blancas, los pliegues del vestido que sujeta en su mano dan la impresión de que esté embarazando, pero muestran la forma en que solían sostener su vestido las damas (The National Gallery, s.f).



Figura 5: Retrato del matrimonio Arnolfini, Giovanni Arnolfini y su esposa , de Jan van Eyck ,1434, óleo sobre roble. Forma parte de la colección del museo The National Gallery, Londres, Inglaterra.

Figura 6: Rubens y su mujer Isabella Brant, sentados madre selva, de Rubens, 1609-10, óleo sobre lienzo transferido a madera. Perteneciente a la colección del museo Alte pinakothek, en Munich, Alemania.



Figura 7: Las damas Waldegrave, por Sir Joshua Reynolds, 1780, óleo sobre lienzo. Forma parte de la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo, Escocia.

En la figura 6, podemos ver el cambio de la silueta masculina, donde Rubens está vestido de un jubón corto, y una especie de saco que tapa los calzones, deja ver las calzas de un color bermellón. Riello (2016), menciona que el pintor posee un cuello caído y su mujer una gorguera junto con un rígido corpiño que se amolda al cuerpo. Siguiendo las reflexiones de Zambrini (2009), los modos de vestir han configurado el proceso histórico normativo en la construcción de identidades de género y clase, donde impone significados culturales sobre el cuerpo. Así la construcción social de masculinidad y feminidad ha supuesto la naturalización de las formas corporales distintas que reflejan sus gestos, emociones, hábitos, usos y actitudes de su determinada sociedad.

Es importante mencionar, que debido al gasto por la demanda de la indumentaria, genera preocupación por parte de las autoridades civiles y religiosas de las ciudades y estados de Europa³⁵ cuya respuesta fueron las denominadas leyes suntuarias, entre los siglos XIII al XVIII. El objetivo de estas leyes era limitar el gasto en objetos de moda y lujo, refrenar el lujo para preservar el bienestar de las naciones y mantener un orden moral dentro de las sociedades. Pero, en algunos casos adquiere un tono moral el cual era guiado por la iglesia, cuyos argumentos la colocaban como una transgresión a las leyes de Dios, ya que distrae de los verdaderos fines de la vida terrenal y espiritual, asociando con el lujo y lujuria. Aunque se condenaban y prohibieron, no pudieron detener el avance de la moda (Riello,2016).

Llama la atención que las persecuciones y amonestaciones suntuarias estaban dirigidas hacia la figura femenina³⁶, ya que siguiendo las reflexiones de Riello (2016) la mujer estaba sujeta a la influencia de la moda que se mantendrá hasta la actualidad, las mujeres estaban subordinadas hacia la figura de sus maridos, padres y hermanos. En muchos casos las mujeres estaban excluidas de la vida política y profesional, por lo tanto, es posible que la indumentaria haya creado esferas de participación y expresión,

³⁵ Las leyes suntuarias estaban bien difundidas dentro de las localidades de Europa como: Italia, Francia, Escocia, Rusia, Estados Alemanes (Riello, 2016).

³⁶ Bernardino de Siena, uno de los más convencidos detractores del lujo y la moda, en una de sus prédicas titulada *Contra mundanas vanitates et pompas 1427*, instruye moralmente, sobre todo a las mujeres, para que eviten sedas, damascos, perlas, piedras preciosas, zapatos con puntas alargadas y chaquetas adornadas con armiño e incluso colas y cosméticos (Riello, 2016, pág. 20). Bernardino y muchos otros predicadores amonestaban públicamente a la muchedumbre, denunciando la dificultad creciente de distinguir a la mujer virtuosa o dama de la inmoral o prostituta.

ya que tanto las mujeres como la indumentaria representaban su posición social, honor, poder y dignidad de la familia (Riello, 2016).

Las reflexiones de Riello (2016), nos indican la importancia de la indumentaria dentro de la cultura ya que es un símbolo de riqueza, poder y atributo intelectual. Por tal motivo, la corte se convirtió en uno de los escenarios para la creación de modas y la formulación de códigos de comportamiento, que se extiende a todos los grupos de la corte, incluyendo artistas, músicos, hombres de armas y literatos. Esto contribuye a la creación de una cultura de las apariencias, como un proceso civilizatorio, en el que la indumentaria es el medio por el cual se ostenta la cultura y educación.

Zambrini (2010), menciona que durante el siglo XVIII se presenta una transición de los valores de la aristocracia que estaban ligados a las cortes medievales, donde la indumentaria mostraba las identidades de los sujetos de acuerdo a sus actividades y posiciones sociales, que presentaban una gran dificultad de traspaso hacia otro estamento. En cambio, con las nacientes burguesías, la indumentaria se adapta e impone un sistema de vestir para expresar los cambios internos de la estructura social y nuevas identidades colectivas.

Esta pugna entre la aristocracia y burguesía, se desenvuelve en el campo político y se evidencia a través del campo artístico y la creación de indumentarias donde las concepciones de elegancia, buen vestir son atributos deseables y estéticos dentro de la idea de civilización en occidente (Zambrini, 2009). Tomando las reflexiones de Belting (2007), los retratos pertenecientes a la aristocracia reciben su carácter legal a partir de su función como obsequio, intercambio y como evidencia del enlace de una línea genealógica dinástica. En contraste con los retratos burgueses que eran aprobados como derecho religioso de los patronos o en el culto a los antepasados como un recuerdo.

Para el siglo XVIII, la moda experimentó un cambio significativo, ya que dejó de ser exclusiva de la corte y aristocracia para afectar a un amplio sector de la sociedad. Además, este periodo coincidió con las revoluciones políticas y económicas que transformaron Europa³⁷ y permitieron el desarrollo de los elementos clave del consumo moderno, como lo son las tiendas, publicidad y marketing. Sin embargo, el traje de corte continuó siguiendo el modelo que fusionaba la indumentaria con la idea dieciochesca de que la ropa era una herramienta para moldear el cuerpo (Riello, 2016).

³⁷ En el siglo XVIII tuvieron lugar dos revoluciones importantes: la revolución francesa y la industrial. Una, política, la otra, económica, ambas transformaron Europa y la condujeron hacia la sociedad industrial y liberal del siglo XIX. Hay otra revolución que los historiadores indican la cual es la revolución de los consumos (Riello, 2016, págs. 39-40).

Para Bourdieu el cuerpo se constituye como un portador de signos que se distingue de cada grupo social, a través de todos los gestos, posturas, cuidados del cuerpo y modificaciones corporales como la indumentaria, maquillaje, peinado, entre otros. Por tanto el cuerpo está para Bourdieu subjetivado, es decir que se adecua a los ideales de clase y es definido como el cuerpo legítimo; y objetivado, es decir la representación del cuerpo real dentro de la fachada de la vida cotidiana (Guzmán & Ponce, 2021).

Riello (2026), menciona que la noción de la vestimenta como una herramienta para dirigir y corregir los defectos del cuerpo no era nueva en el siglo XVIII, como lo evidencia el uso de pomadas y ungüentos, surgieron los corpiños, cotillas o corsés; como se aprecia en las figuras 8 y 9, estas prendas consistían en estrechos diseñados para modificar el cuerpo y conferir una belleza y atractivo antinaturales. El hombre y la mujer están envueltos dentro del proceso de civilización, forman parte de la cultura de las apariencias dieciochescas, en donde se entremezclan distintas clases sociales con estrategias indumentarias y habitus, es decir el modo de comportarse.



Figura 8: Corpiño francés, 1790, tejido de seda y lino. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos.

Figura 9: Cotilla o corsé de mujer, Francia, 1730-1740, tejido liso de seda con patrón adicional de flotación de trama. Forma parte de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles [LACMA].



Bourdieu, menciona que el gusto es producto de la historia y es conquistado por la gente que se apropia de las condiciones económicas y sociales de producción, de manera que refleja los intereses de la clases dominantes. Estos juicios estéticos son determinados por las condiciones materiales y objetivas que lo originan, porque siempre están sometidos a las condiciones sensoriales y de utilidad (Peña Ceballos, 2021). Además el gusto se construye según Galak (2010), el habitus de Bourdieu como historia hecha naturaleza el cual reproduce un sistema heredado y también como historia hecha cuerpo en donde el cuerpo es socializado a través de las prácticas.

La élite y burgueses deciden que está de moda y después se filtra hacia abajo en la escala social a través de procesos de imitación. Para confeccionar los trajes se usaban sobre todo sedas decoradas con bordados, lino fino de Holanda para las camisas y lanas para las prendas de abrigo; junto con los accesorios como los sombreros, abanicos y otros accesorios. Los accesorios tenían precios que eran accesibles para las clases con medios limitados, a través de las cintas de seda, bastones de paseo, sombreros y delantales podían sentir que iban a la moda (Riello, 2016).

En el siglo XVIII, el comercio emergió como un nuevo epicentro del consumo, la moda incentiva a consumir. Mediante el comercio, se permite la proliferación de tiendas y profesiones que se van especializando, y los consumidores prósperos adquirirán tejidos finos, sedas, mobiliarios, tapices, porcelanas y objetos exóticos como colchas de la India, muebles y lacas procedentes de Japón. Estos espacios de visibilización pueden observarse en cuadros, grabados, novelas, sátiras, correspondencia privada, diarios y documentos comerciales, como libros de cuentas y materiales publicitarios, que tanto celebraban como criticaban estos nuevos espacios (Riello, 2016).



Figura 10: La modista [La marchande des modes], de François Boucher, alrededor de 1746, óleo sobre lienzo. Perteneciente a la colección del museo The Wallace Collection, en Londres, Inglaterra.

En cuanto a las publicaciones sobre la moda, los periódicos del siglo XVIII no estaban ilustrados, sino a partir del siglo XIX, sólo a finales del siglo XVIII aparecen las primeras publicaciones de moda con imágenes dibujadas o grabados, estas publicaciones son en libros pequeños de bolsillo (Riello, 2016). Laver (2017), nos indica que las primeras láminas de moda fueron inglesas, The Lady's Magazine a partir de 1770, figuras 11 y 12, y luego empezaron a publicar láminas parecidas en toda Europa. Antes de la invención de este tipo de láminas, era difícil obtener la información de las últimas tendencias, por ejemplo el modisto de María Antonieta le tocaba viajar cada año a través del continente con muñecas vestidas con las últimas modas de París.

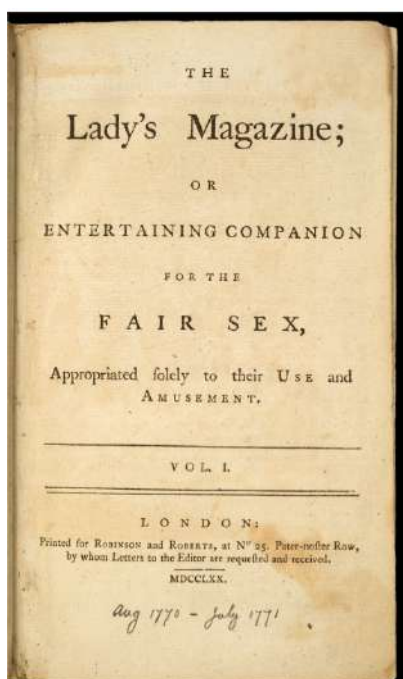


Figura 11: The Lady's Magazine, 1770, publicación periódica, editor Robinson & Roberts. Forma parte de la colección de la Escuela de Economía y Ciencia Política de Londres [LSE], en Londres, Inglaterra. Esta era una publicación diseñada para el entretenimiento y mejora de las mujeres.

Figura 12: Vestidos de moda en las salas en Weymouth (Detalle), grabado impreso para The Lady's Magazine, 1774, publicación periódica, editor Robinson & Roberts. Forma parte de la colección del museo de Victoria y Alberto, en Londres, Inglaterra.



Por lo tanto, son los artistas los que representan en sus obras los vestidos o indumentaria junto con los detalles para simbolizar el lujo, riqueza de los monarcas, aristocracia y burguesía los cuales dictan la moda con los gestos, posturas, gustos,

patrones, trajes y materiales a medidas. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, donde los oficios relacionados con la moda se les reconoce cierta autonomía creadora, el talento artístico atribuido a los mercaderes de moda residía en su capacidad creativa de adornar y ennoblecer los trajes; mientras que los artistas participaban activamente en las ferias y muestras de lujo, realizando diseño de telas, bordados, cordones e incluso de trajes para las continuas fiestas de la corte (Magañas, 2018).

En cuanto a la tendencia de moda de la indumentaria, el siglo XVIII se hablará brevemente de las dos líneas generales que marcaron la indumentaria en este período, debido a que la descripción a profundidad de los trajes será tratado más adelante en el capítulo 3. Con esto claro, la indumentaria del siglo XVIII está marcada desde sus inicios hasta pasado mediados de siglo por la influencia de la corte de Versalles, que contaba con un enorme prestigio, y se aceptara el dominio de la moda Francesa en toda Europa, como se evidencia en el siguiente fragmento:

Así pues, en el siglo XVIII, la moda francesa sobresalía. Así lo demuestran caricaturas, poemas e invectivas que revelan cierta inquietud ante el hecho de que los ingleses y, sobre todo, los miembros de la aristocracia, estuvieran cada vez más influenciados por el lujo, la buena vida y los disolutos usos y costumbres de los franceses” “camisas de seda, de los bordados, las joyas y los sombreros elegantes. (Riello, 2016, pág. 64)

Es a mediados de siglo XVIII, hacia 1760 y en los años sucesivos, que se empezaron a notar las primeras tentativas de un nuevo estilo, que encontró su mejor momento de expresión con la decadencia progresiva hasta la abolición del estilo de la corte y todos los privilegios de la aristocracia francesa, que tiene una gran repercusión en la indumentaria masculina y femenina que se dirige a la creciente influencia y adopción de los trajes de campo ingleses, que mantienen en una tendencia hacia lo práctico, y la simplicidad (Laver, 2017).

El evento importante que ayuda a fomentar este cambio fue la Revolución Francesa en 1789, y a pesar de que antes de la Revolución Francesa estaba presente un gran entusiasmo por todo lo inglés o anglomanía, debido a que Inglaterra era considerada como una tierra de las libertades. Con la abolición de la indumentaria del antiguo régimen ya no habían más abrigos bordados, ni vestidos brocados, ni pelucas empolvadas, ni tocados elaborados. En consecuencia hay un retorno a la naturaleza y simplicidad, que brindaban los trajes de campo ingleses (Laver, 2017).

Laver (2017), reflexiona que debido a razones históricas, las clases altas inglesas nunca les gustó revolotear en torno a la corte como lo hacían los franceses, ya que preferían pasar tiempo en sus propiedades de campo, y por tal razón estaban obligados a adoptar una forma de vestir más sencilla que les permitiera realizar actividades deseadas como la caza o montar a caballo. Así, a finales del siglo XVIII las líneas generales de la indumentaria estaban establecidas, para las mujeres una versión de lo que fue conocido como el traje Imperio, y en cambio para los hombres se reconoce ya a John Bull. Estos modelos femenino y masculino mostraron muy poca variación en toda Europa.

Este cambio del atuendo se evidencia, como reflexiona Laver (2017) en las revistas como la *Galerie de Modes*, que fue pionera en el campo de las ilustraciones de moda. Esta revista publicaba por entregas y a intervalos irregulares entre 1778 y 1782, nos permite apreciar la indumentaria y el estilo de moda vigente y deseable para finales del siglo XVIII. Por otro lado, es importante mencionar que estas revistas son el inicio de las láminas de moda que se esparcen por toda Europa y posiblemente en las colonias hispanoamericanas; se las tiene que diferenciar de las láminas de trajes, las cuales tenían la intención de mostrar la indumentaria en retrospectiva, tal como fueron en los siglos pasados.

1.2. Contexto y Análisis político, social de la indumentaria y vestimenta como expresiones culturales, sociales y artísticas dentro de la sociedad colonial quiteña.

Con la llegada de los españoles en 1532, la generación de Pizarro, Benalcázar y Quesada, significó un gran cambio en el panorama en España y América a inicios del siglo XVI, con la conquista de los Incas y Chibchas, colocaron las regiones del actual Ecuador, Perú, Bolivia y Bogotá en dominio de la Corona española. En el caso del territorio de la Audiencia de Quito, la sierra permanece aislada detrás de la barrera protectora de los Andes, en donde se consolida una sociedad de tipo señorial, jerárquica y paternalista aferrada a la tradición de los modelos neo-medievales europeos (Phelan, 2005).

Siguiendo las reflexiones de Phelan (2005), indica que los españoles completaron lo que los Incas comenzaron, a través de la imposición de su cultura junto con la actividad misionera de la iglesia católica, se produce así una contribución a la labor unificadora política y social, en donde se fomenta la divulgación de la dialéctica del quechua para

evangelizar dentro de las comunidades de la sierra; asimismo hay una gran proliferación de las artes plásticas y arquitectónicas en el sentido de la construcción de la ciudad.

La iglesia tiene un papel importantísimo en el adoctrinamiento cultural y en la apertura de los espacios para la enseñanza de las artes, como indica Navarro (1985), las imágenes son empleadas como un instrumento de propaganda e instrucción en el adoctrinamiento y evangelización de las nuevas sociedades. Así, tenemos una temprana introducción del desarrollo de las artes desde España, donde se introducen en Quito pintores, escultores, arquitectos, ebanistas, herreros, vidrieros, plateros, entre otros.

Como se mencionó, las artes en la sociedad colonial están orientadas a encarnar la divinidad para satisfacer las necesidades de culto y propagación de la fe, y consecuentemente el afianzamiento del poder eclesiástico en el territorio Americano. Se popularizan a través de las devociones y las órdenes religiosas misioneras que buscaban mostrar las verdades dogmáticas, los sentimientos de adoración a Dios y la piedad barroca a través de todo este conjunto de producciones textuales, pinturas, grabados, retórica espirituales que venían desde España (Naranjo Cano, 2012). El arte por tanto posee una función didáctica, ritual y política que mantienen activos los ordenamientos ideológicos y subjetivos de la sociedad.

Por consiguiente esta vertiente estética de las culturas nativas unieron sus experiencias y saberes junto con el proceso de dominación y colonización hispánica, en donde se nutrieron las nacientes expresiones artísticas. En cuanto al género del retrato, que forman parte del análisis de esta investigación, los españoles estaban habituados a la reproducción del rostro humano para explicar ámbitos religiosos, como lo sacro y profano. Siendo la plástica de lo profano, en donde se desenvuelve lo personal, familiar y grupos sociales. De manera que los rostros fueron los elementos de construcción de los registros visuales de la vida y las sociedades (Moreno Egas, 2016).

Agregando a lo anterior, si bien los retratos no eran una temática original, son los modelos de los rostros junto con su tratado pictórico y decorativo, los que evidencian su original gusto local. Y la necesidad de perpetuar el rostro de los personajes vinculados al poder civil o religioso, acudían a los artífices para que perpetúan su memoria, enviarlas en calidad de obsequios a dignidades superiores o como donantes hacia su advocación predilecta (Moreno Egas, 2016).

Para el análisis de la indumentaria civil de los estamentos inferiores, se toma las reflexiones de Riello (2016), que mencionan la dificultad de comprender y encontrar información acerca de lo que vestía la gente común, debido a que hay pocas prendas

conservadas de uso cotidiano en museos quiteños; además el arte del retrato dentro de la temporalidad de finales del siglo XVIII, se enfoca en las personas acomodadas de posibilidades económicas.

Por lo tanto, los cuadros y láminas que representan a las clases populares son numerosos, pero son más que nada fruto de expresiones artísticas del siguiente siglo XIX, en donde se presentan otras fuentes visuales que son las acuarelas y las pinturas, que en el caso quiteño están los artistas como: Pinto, Troya, Juan Agustín Guerrero, entre otros. Aunque, poseen detalles veraces, no reproducen con precisión los trajes y los comportamientos más personalizados como los retratos del siglo anterior.

El arte es, en todo momento, el reflejo de la vida de una sociedad y de las motivaciones que en ella influyen, sin que ello disminuya el valor intrínseco de la manifestación artística, cuando ésta tiene auténtica calidad y su lenguaje formal está encuadrado dentro de los más estrictos cánones plásticos. Traduce pues, el momento histórico de la cultura en que se inserta, transformándose en el complemento necesario para alcanzar un conocimiento cabal de cada época evolutiva de un determinado pueblo (Escudero-Albornoz, 1992, pág. 18)

Con eso claro, se continúa con la reflexión de que es dentro de la sierra o el altiplano andino, en donde los españoles forman sus principales asentamientos, esto se debe también al buen clima para el cultivo y pastoreo. Además, dentro de los valles se encontraban densas poblaciones indígenas las cuales habían sido sojuzgadas por los Incas pocas décadas antes de la conquista, son vistos como un potencial y abundante mano de obra. De tal forma que la economía se basó en relaciones de tenencia de tierras en manos de un grupo de colonos blancos que utilizaban a los indígenas como mano de obra, a través de la encomienda, mitad y obrajes (Phelan, 2005).

Minchom (2007), en su texto también hace referencia sobre los estudios que conceptúan a Quito como estática, inmóvil y cerrada a diferencia del puerto costero de Guayaquil considerado mucho más dinámico. Esta fuerte identidad local que será una constante en la historia colonial se forma, indica Minchom, debido al aislamiento y distancia geográfica de los grandes centros de producción y autoridad virreinal que fomentan a la Corona española otorgar una importancia secundaria a la región. No obstante, cabe recalcar que Quito fue cabeza del descubrimiento, conquista y poblamiento de grandes territorios.

Desde los inicios de la conquista la ciudad de Quito contaba con la expectativa de ser una sociedad ideal y jerárquica que esté dentro de los moldes europeos, los

españoles se asentaron y buscaron plasmar su cultura a través de la evangelización y el uso de las imágenes. Minchom (2007), nos indica que una sección de los conquistadores formó rápidamente una élite que incorporaba miembros provenientes de España y cuyos valores eran los de una sociedad de castas. Así, la estructura jerárquica de la sociedad estaba claramente marcada a través de los espacios, en donde no se rompió durante los eventos religiosos o cívicos; con la excepción de la iglesia que formalmente agrupaba a todos los elementos de la sociedad.

Puesto que, la sociedad colonial estaba dividida en estamentos sociales, fuertemente diferenciados; cada grupo social ocupaban su espacio, deberes y derechos. Phelan (2005), reflexiona que “no había una igualdad entre los españoles, mestizos e indios sino una interdependencia orgánica” (pág. 103), en donde la cabeza del cuerpo social era el rey y los españoles y el cuerpo lo conformaban los subditos o los mestizos y negros.

Un breve resumen de los estamentos sociales colonial, se define a los superiores que estaban conformados por los denominados españoles o chapetones que conformaban parte de la burocracia civil y eclesiástica, eran los que controlaban los principales centros de producción y circulación de bienes además del poder político; luego siguen sus descendientes los criollos. Los mestizos forman parte de los estamentos intermedios y estaban compuestos por cholos, mulatos y zambos³⁸ los cuales navegaban entre los dos polos con el reconocimiento de ciertos privilegios (Ayala Mora, 2008).

En la base de los estamentos sociales se encontraban los indígenas que pudo mantener sus elementos de organización comunitarias que fueron empleadas como mecanismos de ordenamiento y cobro de tributo. Así los indígenas también estaban divididos en clases que van desde los caciques o curacas, indios libres, yanaconas o sirvientes de la ciudad y los trabajadores que eran los encomendados, mitayos y estacioneros. Y al final de los estamentos sociales estaban los negros en calidad de esclavos (Ayala Mora, 2008).

Sin embargo, Minchom (2007) reflexiona que el mestizaje conlleva un proceso extensivo de mezcla biológica e intercambio cultural siendo un asunto sociocultural más que racial. Como se evidencia en las peticiones coloniales de las declaraciones de mestizo, donde aquellos que se consideraban indígenas por las autoridades recaudadoras

³⁸ Los Cholos eran los hijos de blancos con indios, los mulatos son los hijos de blancos con negros y los Zambos son los hijos de negros e indios; estos se dedicaban en general a ciertas labores agrícolas, comercio y artesanía (Ayala Mora, 2008)

de tributo, intentan definirse a sí mismos como mestizos, lo que refleja el grado de confusión y fluidez que habían adquirido las fronteras socio raciales antes de la década de 1770. Es a partir de las políticas reformistas de los Borbones en el Quito colonial, que buscaban imponer un orden en una realidad social confusa con propósitos fiscales.

El documento de declaración de mestizos, que en 1786 Antonio de Hidalgo³⁹, un sastre en Quito, que hacía botones y adornos para la ropa. Era un mestizo criado por indígenas quienes respetaron sus diferencias culturales. Estuvo preso en el obraje de Añaquito, y para evadir el tributo presentó dicha declaración, en donde se le solicitó presentarse para que pudieran examinar su apariencia física. Uno de los testigos fue Juan Bansa, que era mestizo y oficial sastre, conocía a Antonio Hidalgo.

En el fol.2 de la línea 7-11, se puede apreciar la inscripción donde menciona lo siguiente: “...Dixo: Que con el motivo de ser oficial Sastre conosió a Antonio Hidalgo donde un Yndio nombrado Mateo Solirosa de oficio Ornillero y Botonero que se hallava de edad de ciete aocho años aprendiendo uno de los dichos oficios, y lo vio bestido de mestiso con su chupa azul de paño”. De esta forma, como reflexiona Magañas (2018) se evidencia cómo los vestidos se han convertido a lo largo del tiempo en una armónica interacción con el cuerpo dotándolo finalmente de un lenguaje visual articulado.

El siglo XVIII, menciona Yépez (2021) es la época de los Borbones, en donde hay una clara influencia francesa dentro de la corte española, esta indumentaria se filtra a sus colonias en donde se mezclará con las vestimentas locales. Un ejemplo importante de este sentimiento identitario hacia lo local, son las pinturas de castas y series de tipos, en donde la exteriorización del poder, honor y riqueza dentro del juego de las apariencias es una de las estrategias más recurridas.

Dentro de Quito, sus residentes de los estamentos intermedios y bajos, habían adquirido indumentaria y habilidades o habitus, que les permitía perderse en la ciudad y evadir el tributo. Por lo tanto, el habitus entendido como la sociedad incorporada comprende a la práctica social de vestirse como una representación simbólica de las condiciones de existencia del cuerpo como eje entre las estructuras del mundo o campo y disposiciones de los agentes (Guzmán & Ponce, 2021).

Escobar (2020), nos recuerda que ya desde el siglo XVII muchas mujeres indígenas y mestizas canjeaban su vestimenta por la usanza española. En el caso de las mestizas hay una combinación de elementos de los grupos indígenas y españoles, por lo que las

³⁹ ANH/Q, Fondo de la Corte Suprema, Sección General, Serie Mestizos, caja 7, Expediente 3, (28-IX-1786), (7 hojas) fol. 2. Revisar Imágenes en pág (64)

sayas y polleras coexistieron con las llikllas y ñañakas, así la indumentaria expresa su identidad y señala su posición dentro de los estamentos sociales.

La estética, y producción de textiles y prendas de vestir se fueron modificando entre la población indígena que incorporó a su vida elementos de la vestimenta española y de diversas regiones de la Audiencia (Sevilla Naranjo, 2023). Yépez (2021) reflexiona que tanto los hombres como mujeres novohispanas y las andinas se observa el mestizaje indumentario, en el caso de los hombres podemos observar el frecuente y popularizado uso del poncho durante el siglo XVIII.

Según Yépez (2021), dentro de la Real Audiencia y Presidencia de Quito, también estuvieron vigentes las leyes suntuarias, y pese a las prohibiciones legislativas emanadas de la península para evitar los abusos en el uso de piedras preciosas de cada grupo social, se siguen usando. Así las joyas femeninas representaron un símbolo de poder y fastuosidad por parte de los grupos dominantes, además de la exteriorización pública del ascenso de calidades por parte de mestizos, negros e indios comunes. El conjunto de joyas es uno de los aparatos de representación de la sociedad barroca, en este caso, de la mujer como un verdadero triunfo de las apariencias.

Por lo tanto la moda y el lujo en tierras hispanoamericanas durante la época virreinal, se dio un proceso de aseñoramiento, que se gesta desde las primeras décadas de la conquista y fundación, en donde las familias y ciudades, son provistas de un nuevo canon de cosmovisión, usos y costumbres, entre los cuales la moda, por supuesto, tenía un carácter imprescindible para la aristocracia, y que se esparce el gusto por la magnificencia y la afición por el derroche en el vestir en todos los grupos sociales (Yépez, 2021).

Capítulo 2: Producción y comercio de indumentaria y textiles en la Real Audiencia de Quito.

2.1. La materia prima local, la principal fuente de producción textil. Obrajes, batanes y talleres de tejedoras en la Real Audiencia de Quito.

Phelan (2005), menciona que en la sierra ecuatoriana estaba desprovista de abundantes minerales preciosos y en las provincias de Cuenca y Loja había algo o poco de oro y plata. Por tal razón, había una economía principalmente agraria, en donde los grupos de españoles poseían enormes haciendas que eran cultivadas por dóciles indios. En estas

haciendas se cultivaban varios productos de la zona templada, como: maíz, papas, trigo, cebada y otros granos. Además se criaban ganado vacuno y ovino. Así, desde el siglo XVII, la sierra se convirtió en el taller textil de Sudamérica, en donde se producía lana y algodón en abundancia y de alta calidad.

El algodón se obtenía de las provincias de Quijos, situadas en las laderas orientales de los Andes, mientras que en los valles fértiles interandinos se convirtieron en pastizales para enormes rebaños de ganado lanar ovino, específicamente de la especie merino; así también de caballo, mular y vacunos. Esta nueva economía ganadera generó una nueva fuente de alimentos, vestimenta y transporte (Phelan, 2005). La introducción de los caballos, cerdos y principalmente de las ovejas para usar lana, eran la base de la confección de textiles.

Siguiendo la reflexión de Sevilla (2023), dentro de la Audiencia de Quito a finales del siglo XVI, la cría de ovejas de Castilla se extendió por todo el territorio, principalmente en Latacunga y Riobamba. Del mismo modo, se empleaban también las materias primas autóctonas como el algodón y lana de camélidos. Un instrumento que permitió alejarse paulatinamente del estilo de ropa precolombina que suponía las piezas rectas, era el uso e introducción de las tijeras que permiten cortar prendas que arman de mejor manera al cuerpo.

En lo que concierne a los obrajes quiteños, Sevilla (2023) menciona que para la segunda mitad del siglo XVI se fundan los primeros obrajes en Riobamba, Latacunga y Otavalo. En estos espacios, se llevaba a cabo la mitad y el pago del tributo, es interesante el hecho de que la actividad era principalmente masculina y las mujeres fabricaban telas en talleres artesanales. A partir del siglo XVII, los obrajes se multiplican y se convierten en el sustento de la economía que vinculó a una parte de la población quiteña a la producción y comercialización de telas. Siendo la producción del obraje dirigido al mercado virreinal y en cambio la producción doméstica y artesanal dirigidos hacia una demanda local.

Los obrajuelos o chorrillos estaban ubicados en la zona urbana. Mientras que los obrajes, tenían a los indios mitayos como fuerza laboral que es reemplazado gradualmente por una mezcla de trabajo libre aunque endeudado y forzado (Minchom, 2007). Los obrajes, según Sevilla (2023) eran verdaderas industrias ya que llevaban a cabo todas las fases del proceso de producción textil en donde aparecen especializaciones como galpones de hilado, oficinas de tinte y los batanes. También hay

una presencia de los obrajes clandestinos usualmente eran obrajuelos dedicados a la fabricación de bayetas, jergas y sayales.

Dentro de la Audiencia de Quito, Sevilla (2023) menciona que se producían textiles de diversas calidades, colores y diseños; además estaban sujetos a ordenanzas específicas en cuanto a colores y diseños. En los obrajes se producían sayales, jergas de distintos tamaños blancas y negras, paño azul ordinario y fino, paño surtido o diversos colores, pañete azul y blanco, entre otros. Así, dentro de la sierra centro-norte hay una concentración de producción de paños los cuales se comercializaban a lo largo de la región Andina en los mercados limeños y llegaban hasta la península desde Panamá. Además, este mercado se estructuró con base en la producción minera en Potosí.

Los textiles locales o la ropa de la tierra, están constituidos por telas de gran variedad, tamaño, color, textura y calidades. El algodón pasó a ser empleado en la fabricación de telas más finas como lienzos, tocuyos, rayadillos (tela hecha de tal manera que parecen trama de rayas), zaraza (telas delgadas). Igualmente se empleaban en la confección de pasamanería como filos, cordones, encajes. Su producción se hace exclusiva de los pequeños talleres artesanales (Sevilla Naranjo, 2023).

Tyrer (1988), indica que ya desde antes de mediados del siglo XVIII los precios de los paños se encontraban en caída en el mercado de Lima que afectan la rentabilidad de la producción textil de Quito. Cabe mencionar que diez años posteriores a 1690, la región también se vio afectada por las epidemias y altas tasas de mortalidad que provocaron escasez de mano de obra.

A partir del siglo XVIII hay un declive económico en Quito que impacta a la industria textil y se busca cambiarla hacia la producción agrícola sin éxito, debido a los altos costes de transporte e impedimentos ecológicos para la especialización. Los precios en Perú bajaron por la importación de textiles ingleses y franceses (Minchom, 2007). Tyrer (1988) menciona que la exportación de textiles había constituido casi la única fuente monetaria para participar en el comercio transatlántico.

Hay una reducción de pulperías y se fomentan los mercados domésticos, así el chagro que consistía en una tienda a pequeña escala dentro de casas privadas en los barrios de la ciudad, esto constituyó una nueva modalidad, aunque esta estaba basada en la producción doméstica. Esto se suma a los chorrillos y obrajuelos que eran otras foras de producción textil en pequeña escala, son los que continúan durante todo el periodo colonial (Minchom, 2007).

2.2. El Comercio internacional y la circulación de telas y vestidos dentro de la Real Audiencia de Quito.

A través del galeón de Manila, la corte española de los Asturias fue pionera al integrar objetos asiáticos a las colecciones reales, sin embargo, las actividades comerciales en el siglo XVII de las compañías holandesas y francesas de las Indias Orientales promovieron el intercambio cultural y material de los objetos asiáticos llegando a los interiores de las residencias de la élite. Estos objetos eran ejemplos palpables del lujo y refinamiento de las culturas foráneas que generan una pasión hacia el Oriente (Krane Noblett & Simal López, 2018).

El modo de vida de España, era sustentado por la plata de las minas de nueva España y Perú, tenían a su alcance varios objetos orientales o exóticos, que concedían un signo de status, prestigio y de poder, a través de la adquisición y exportación a otros territorios de bienes como textiles, las sedas, las cerámicas, la comida como las especias, y en especial técnicas y elementos decorativos eran aceptados por el gusto de las élites y aplicados en varios elementos decorativos ya sea suntuarios o de uso cotidiano (Palazuelos Rosenzweig, 2015).

Con el transcurrir de los años, se abre paso a un activo comercio del arte entre España, América y Oriente a partir del siglo XVII y XVIII. En Quito se produjo una confluencia de comercio donde se importaban cuadros, esculturas, prendas, brocados, orfebrería, entre otros (Navarro, 1985). Sevilla (2023), reflexiona que el éxito de los comerciantes y mercaderes quiteños estaba en vender productos de uso masivo y lujosos. Por lo tanto, los productos de uso masivo o necesidad alimenticios o indumentaria se producían en la Audiencia, sin embargo los productos de lujo solo podían llegar como parte del comercio internacional.

Este comercio intencionalidad se constituía por ciertos utensilios de hierro, ropa fina confeccionada, telas finas como linos, damascos, tafetanes, satines, terciopelo, lanas finas, pinturas, libros, papel, cristal, vidrio, objetos de pasamanería (cintas y trencillas), tintes, ceras, vajillas, cubiertos, sombreros y en algunos casos sedas ya que dependiendo de las épocas y regulaciones que podían venir desde España o México. El comercio con Oriente, como se mencionó anteriormente a través del Galeón de Manilla llegaban más rápido y eran más baratos que en España, así proporcionaba porcelanas, algodón, sedas, peines de marfil, botones, especias, entre otros (Sevilla, 2023).

A lo largo del período colonial los criollos propietarios de encomiendas, obrajes y haciendas combinaron sus actividades productivas asociándose con comerciantes. Esto se evidencia mediante los productos que se vendían en las tiendas y pulperías en la Audiencia, combinaban los productos importados, locales y alimenticios, se podían encontrar telas finas: tafetán, terciopelo, bayeta, telas de bretaña, sedas, gamuza, paño; telas comunes; medias (inglesas o locales como las de guano; sombreros; cintas y encajes; ropa confeccionada: calzones de gamuza y punto de aguja finos, polleras, ropa de castilla, fajas, gorros de algodón, entre otros (Sevilla, 2023).

Sevilla (2023), menciona que los estados europeos tenían una exclusiva relación comercial con sus colonias, desde el siglo XV hasta el XVIII, por lo que había un fuerte economía centralizada y direccionada, ya que se esperaba que los productos coloniales no compitieran con los de la metrópoli. En consecuencia, se produce un mercado ilegal en donde América desarrolló un comercio que compraba y vendía todo tipo de productos prohibidos.

El comercio de contrabando, era considerado como un sistema de monopolios mediante el cual todo el comercio entre la península y América hispánica se canalizaba por Panamá, y cada vez era más difícil de imponer. Así, las sedas chinas de las Filipinas, estaban restringidas al mercado mexicano por innumerables edictos reales y la limitación de los puertos, y a pesar de esto se seguían vendiendo ilegalmente a altos precios en el Perú y Quito (Phelan, 2005).

La presidencia de Quito estuvo bajo la subordinación jurídica inicial del Virreinato de Perú y más tarde por el siglo XVIII pasará a la de Santafé de Bogotá. Para el siglo XVIII la reorganización de la monarquía Borbónica estuvo sujeta a varias dificultades, reajustes económicos y presiones fiscales. Con respecto a la economía Minchom (2007) nos indica que las relaciones económicas se habían estabilizado en triangular, es decir Quito, las colonias españolas y la metrópolis, en el siglo XVIII, las cuales impulsan la economía a través de las exportaciones de tejidos a otras colonias españolas, sobre todo a Perú, a cambio de dinero.

Quito ejercía una amplia área que proveía a la ciudad y producía textiles y los productos agrícolas que determinaron el grado de vitalidad de la economía regional. Los tejidos deben verse como una actividad semirural, incluso cuando han sido fabricados dentro de la jurisdicción de la ciudad. Además, las importaciones de objetos de lujo y demás bienes mediante el comercio transatlántico. Esto sufre una ruptura progresiva a medida que la competencia con los textiles ingleses y franceses inundan el mercado

hispanoamericano. Los paños de Quito quedan en desventaja por los altos costos de transporte y competencia en el mercado. Este estancamiento económico de las ciudades y la sierra en el siglo XVIII durará más allá de la separación entre España y su colonia (Minchom, 2007).

El consumo de lujo, estaba en declive considerable en el siglo XVIII, los quiteños tenían la preferencia por bienes de lujo importados sobre los bienes hechos localmente, pero un declive en esta escala parece inequívoco, esto se debe a las probablemente también a que esta producción estaba relacionada con los obrajes. Aunque los obrajes autorizados no fueron nunca un buen índice de la escala de manufactura textil, el hecho de que sólo dos se encontraban funcionando durante los diez años posteriores a 1760, confirma el ocaso de esta industria en el siglo XVIII (Minchom, 2007)

Capítulo 3: Análisis y descripción de la connotación simbólica del atuendo femenino y masculino en las obras.

3.1. El sujeto femenino y el atuendo, distintas aproximaciones.

3.1.1. Vestido a la francesa



Figura 13:Muñeca vestida al estilo francés, autor no identificado, Primera mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Código: JC-EQ-104.

Influenciado de la corte de Versalles, en España es conocido como bata. Laver (2017) menciona dos clasificaciones de los vestidos durante este periodo que son los vestidos abiertos, como lo muestra la figura 13 y 17 eran los más característicos y

consistían en una abertura en la parte delantera de la falda en forma de V invertida que permitía que se pudiesen ver las enaguas de debajo que en ocasiones eran acolchadas e iban más lujosamente bordadas que la falda; en cambio vestidos cerrados como lo muestra la figura 18, consistía en un cuerpo y unas enaguas que en varias ocasiones formaban el traje completo sin ninguna abertura delantera en la falda.

El cuerpo se ataba por detrás y se armaba de ballenas, tenía una abertura delante que se rellenaba mediante una pieza del estómago moldeada como un escudo y endurecida con cartón o ballenas, a menudo se adornaban con una serie de lazos como se lo ve en la figura 17, los cuales iban disminuyendo de tamaño a medida que iban descendiendo hasta la base. Estaba de moda llevar a juego el encaje de las mangas, cofia o gorro y tucker (Laver, 2017).

Laver (2017), menciona que las mangas características del siglo XVIII acababan por encima o justo por debajo del codo y eran lo suficientemente anchas para permitir que la manga de la camisa saliese por debajo con sus volantes de encaje, estos volantes podían ser dobles o triples siendo los superiores ligeramente más cortos que los inferiores para su visualización.



Figura 17 : Madame de Pompadour, de François Boucher, en 1759, óleo sobre lienzo. Perteneciente a la colección del museo The Wallace Collection, en Londres, Inglaterra



Figura 18: Fiestas galantes, de Jean-Antoine Watteau, 1718-19, óleo sobre lienzo. Forma parte de la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo, Escocia.

3.1.2. Vestido volante

Estos son los vestidos llamados saco o sak, también eran conocidos como vestidos volante o flotante, como lo muestran en la figura 19, eran más sueltos y de líneas más vaporosas, tomando en cuenta la comodidad, poseían pequeños grupos de pliegues detrás de la espalda, cuando estos pliegues eran dobles o triples y caían desde el cuello uniéndose por debajo de los hombros con los pliegues del vestido se llamaba sackback o pliegue Watteau (Laver, 2016).



Figura 19: Lady Howard, por y publicado por John Smith, basado en Sir Godfrey Kneller, hacia 1710, aguafinta. Pertenece a la colección del museo National Portrait Gallery, en Londres, Inglaterra.

3.1.3. Accesorios

La modesta o el pañuelo era un cuadrado de lino, muselina o seda doblado y enrollado alrededor del cuello. El calzado de puntera aguda, elevado con tacón alto y decorado con hebilla u otros objetos preciosos. Hay una vuelta al miriñaque o más conocido como tontillo en España y panier en francés que significa cesta debido a que la estructura interior de la falda se asemeja a esa forma, estaba constituida de ballenas o varillas de mimbre, esto se que les proporciona anchura en las faldas ya que se extiende a los lados a veces hasta 15 pies, por lo que era incómodo que dos damas pasen por la misma puerta o se sentasen en la misma carruaje. Además, las mujeres en general no llevaban

pelucas pero se empolvaban el pelo, que fue una costumbre que se generalizó a partir de 1690, al cual añadían rizos postizos (Laver, 2016).

3.1.4. Vestido a la inglesa

Figura 14: Muñeca vestida al estilo inglés, autor no identificado, Segunda mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código: JC-EQ-067



Es a mediados de siglo XVIII, hacia 1760 y en los años sucesivos, que se empezaron a notar las primeras tentativas de un nuevo estilo, que encontró su mejor momento de expresión con la decadencia progresiva hasta la abolición del estilo de la corte y todos los privilegios de la aristocracia francesa, que tiene una gran repercusión en la indumentaria masculina y femenina que se dirige a la creciente influencia y adopción de los trajes de campo ingleses, que mantienen en una tendencia hacia lo práctico, y la simplicidad (Laver, 2017).

A comienzos de la década de los 70 se aprecia claramente un cambio en la línea del vestido femenino, que se podría resumir en una transición de los aros a una especie de polisón como se muestra en la figura 20. El cuerpo también empieza a ahuecarse, hasta adquirir un aspecto parecido al de una paloma buchona y empieza a ser en general bastante escotado, cubriéndose con un pañuelo. Muchas mujeres se ponen un chaleco de estilo masculino e incluso un sobretodo o una chaqueta de montar con solapas y un cuello triple en cascada (Laver, 2017).

Laver (2017), menciona que los vestidos de las mujeres en este periodo fueron menos extravagantes, pero mostraron un corte incluso más drástico con el pasado, se prescindió del miriñaque, corsé y los ricos tejidos con los que se hacían estos vestidos. En vez de esto, las mujeres llevaban un vestido-camisa o robe en chemise que parecía ropa interior, como se aprecia en la figura 14 y 21 ya que se trataba de una prenda de cintura muy alta, de muselina, batista o calicó que caía hasta los pies y a veces era tan transparente que era necesario llevar forros blancos o rosas por debajo. En algunas ocasiones el tejido del vestido estaba humedecido, de manera que se adhería al cuerpo imitando los pliegues de las estatuas clásicas.

3.1.5. Accesorios

El cabello peinado pegado a la cara desde la época del fontange, empezó a elevarse en los 60 y a alcanzar grandes alturas en la siguiente década. las horquillas dobles son lo que hoy llamaríamos horquillas de pelo empezaron a juntarse justo en esta época. El tocado se coronaba a veces con los objetos más fantásticos imaginables. Se podían cubrir también con un sombrero, que eran pequeños al principio de los 70, pero se fueron haciendo cada vez mayores. Algunos sombreros eran de un material suave, otros tenían la copa dura y las alas anchas adornadas con plumas (Laver, 2017).

Laver (2017), también menciona el uso del cojín, que consistía en una almohadilla rellena de estopa, lana o crin de caballo y como causaba muchos dolores de cabeza, fue más tarde reemplazada por un marco de alambre que se cubría con pelo natural al que se añadía después pelo falso. Todo esto se unía con pomatum- una pomada y se cubría de polvos blancos. Esta estructura que podía permanecer meses sin tocar se convierte en nido de parásitos y los pequeños puños de marfil con un largo bastón que los anticuarios llaman rascadores de espalda, fueron hechos en realidad para ser introducidos dentro del tocado en un intento de aliviar el insoportable picor.

El peinado se simplificó y se arreglaba hacia los lados y se ensortijado en vez de peinarse hacia arriba con rizos más suaves, a veces se cubría con una cofia que sustituye al sombrero. Cabe mencionar que durante este período hay muy poca diferencia entre un vestido de la mañana y de la tarde, con excepción en la calidad de los materiales. Una extrema fragilidad de los vestidos de mujer es que los bolsillos acabaron siendo inservibles, y de ahí la aparición de un pequeño bolso de mano conocido como reticule o ridículo que las damas llevaban consigo a todas partes. En cambio los los zapatos

usaban sandalias sin tacones que contribuyen a dar el efecto de las esculturas clásicas (Laver, 2017).



Figura 20: Sr. y Sra. Andrews (Detalle), de Thomas Gainsborough, alrededor de 1750, óleo sobre lienzo. Pertenece a la colección del museo National Portrait Gallery, en Londres, Inglaterra.

Figura 21: Punto de encuentro, de Louis Léopold Boilly, hacia 1801, Colección privada francesa.



3.1.6. Análisis Iconográfico e iconológico



Figura 22: Marqueses de Miraflores con San José y Cristo niño (Retrato de Antonio Flores de Vergara y María Margarita Carrión), autor no identificado, (Segunda mitad del Siglo XVIII, alrededor de 1742, óleo sobre lienzo, Colección Iván Cruz Cevallos, en Quito.

EL retrato de los marqueses de Miraflores los cuales están en un primer plano, ambos de edad adulta se encuentran de pie, de plano medio o medio cuerpo que se corta un poco más abajo de las caderas. Sus cuerpos ligeramente torneados hacia el centro, sus rostros se vuelven a ver en un momento íntimo. Sus manos tocan sus pechos y con la otra mano sujetan unos corazones en llamas, haciendo alusión al amor y pasión de la pareja.

En un segundo plano en la parte superior del cuadro la figura de San José y Cristo niño, que marcan el fin del fondo neutro gris- café en una especie de nubes las cuales dan paso a un cielo despejado de color celeste, alrededor de esta figuras estan presentes querubines y en el lado inferior izquierdo un angel sujeta el cielo a modo de cortina. Están presentes colores vibrantes cálidos como el rojo, carmesí, amarillo, café y los encarnes; los colores fríos son el celeste, azul, blanco y gris.

En cuanto a María Margarita Carrión, cuyo encarnado blanquecino destacan sus labios rojos y el rubor en sus mejillas, muestran que está maquillada. Martínez (2020), reflexiona que es posible que esté maquillada con carmín, sus cejas delineadas posiblemente con una navaja de rasurar son los elementos que distinguen como una mujer criolla. Lleva el peinado recogido en trenza que cae a sus espaldas, el cual se lo relaciona con el pudor femenino, no presenta ningún tocado por lo que deja en evidencia su frente.

Martínez (2020) menciona que el rostro y las manos se definen a través de las joyas las cuales suman sentidos de belleza, seducción, pureza, fidelidad y riqueza. Se aprecia unos preciosos zarcillos o aretes de media luna de oro y diamantes con tres colgantes en forma de gotas posiblemente perlas, estas joyas servían como respaldo económico y como un elemento para mostrar su riqueza. Además, una gargantilla posiblemente de seda negra con bordaduras decorativas de plata y oro, de donde cuelga un complejo collar de oro y brillantes. Cabe mencionar que las gargantillas se las asociaba con la vida, alma o belleza.

Viste un vestido a la francesa cerrado, sin ninguna abertura delantera en la falda o saya. El cuerpo del vestido presenta un escote redondo el cual sobresale el tucker o pechera con delicados bordados los cuales hacen juego con las delicadas mangas dobles que terminan justo en el codo. Es posible que la pechera y las mangas están conectadas con la camisa interior o que la pechera se la haya agregado a parte. No tiene el petillo o la pieza del estómago como se lo aprecia en la figura 17, pero la prenda se ciñe al cuerpo presenta un rojo carmesí con motivos decorativos florales de una tonalidad más oscura de rojo, en la parte frontal se puede apreciar un encarrujado que da la impresión de rectángulos que marcan el centro y bordean a la prenda en su escote y cintura.

Sus mangas están anteriores a los pliegues, están decoradas con rodetes. En la parte de la falda o saya, es de color carmesí y se puede apreciar una rica ornamentación de bordados con motivos vegetales de hojas y flores de colores más oscuros. Martínez (2020), menciona que es posible que la prenda de mayor coste y calidad sea la saya. El empleo de la saya en Quito era común y se asociaba con la riqueza, posiblemente sea de tafetán o seda teñida con cochinilla, carmín u otro colorante; debido a que la manufactura de las prendas de lujo implicaba un proceso de circulación de materiales tintóreos.

Otro punto importante, es que es posible que el vestido despegaba a sus espaldas unos pliegues que se prolongan hasta el borde inferior a modo de cola, muy típico del vestido a la francesa.



Figura 23: Yapanga de Quito con traje que usa esta clase de mugeres que tratan de agradar, Vicente Albán, Siglo XVIII alrededor de 1783, óleo sobre lienzo, Museo de América, en Madrid, España.

En primer plano tenemos en la esquina inferior derecha una mesa donde destaca un óvalo con la inscripción⁴⁰ de las frutas y árboles para su identificación. Y encima de esta mesa está una canasta como bodegón cargada de frutas. En segundo plano en la parte central está la Yapanga, se muestra de cuerpo entero, sus pies y caderas se dirigen a la mesa con la fruta, mientras que su cintura se voltea hacia el espectador. Su rostro está en tres cuartos y mira hacia el frente. Su mano derecha sujeta una rama de capulíes, mientras que la izquierda descansa sobre la saya, se encuentra descalza.

Detrás de la yapanga se encuentran varios árboles y arbustos frutales, el fondo está conformado por un cielo con nubes. Minchom (2007), menciona que el término

⁴⁰ TEXTO: Yapanga de Quito con el traje que usa clase de Mugerres que tratan de agradar. b. Arbol de Capulic, que es muy robusto y frondoso. c. Fruta de Capulic. d. Chirimoyas enteras y abiertas, es fruta muy deliciosa. e. El arbol que produce las chirimoyas. f. Caymitos enteros y abiertos. g. Arbolito que produce las frutillas y son una especie de fresas como las de España, pero mucho más gruesas y dulces.

llapango o descalzo era usado a principios del siglo XIX para los meztizos, aunque en el periodo anterior era usado el término cholo para nombrar a los indígenas aculturados y que será asimilado al mestizo.

... Las mujeres visten a menudo una amplia falda circular y una enagua chillona hecha de franela inglesa, roja, rosada, amarilla o azul pálido, ornamentada con cintas abundantes, encajes, flequillos y lentejuelas, forjados en una especie de arabescos alrededor de media yarda de profundidad, cerca a la parte inferior del abrigo, debajo de lo cual cuelga un amplio encaje blanco, pegado a una prenda interior. El corpiño está hecho generalmente de brocado o tejido, o satén bordado, atado muy ajustado alrededor de la cintura; el pecho y las mangas se encuentran ornamentadas con encaje blanco, cintas y lentejuelas; un delgado chal de franela inglesa que corresponde con el color de las enaguas es arrojado sobre los hombros; la cabeza se encuentra descubierta pero adornada con una banda para el pelo, cintas y flores, y el pelo cuelga en pequeños bucles espalda abajo. Como los hombres las mujeres rara vez usan zapatos o medias, y el tener pies blancos y pequeños, y talones rojos, es considerado un rasgo de belleza, para procura de lo cual los cosméticos y el colorete son llamados a menudo a prestarles asistencia: la práctica es muy común entre ciertas mujeres. (Stevenson, 1825; como se citó en Minchom, 2007, pág. 195)

Es a partir del cuerpo simbólico como menciona Belting que la Yapanga se muestra con un traje totalmente aculturado y estilizado, provisto de zarcillos y collares que enriquecen su indumentaria. El uso del sombrero como reflexiona Yépez (2021) se convierte en otro indicador social del estatus económico y la calidad de quien lo portaba.

3.2. El sujeto masculino y el atuendo, distintas aproximaciones.

3.2.1. Vestido a la francesa

Laver (2017), menciona que hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XVIII no hubo ningún cambio esencial en la moda masculina en relación a lo establecido a mediados del reinado de Luis XIV. El traje como se aprecia en las figuras 15 y 24, estaba compuesto por casaca, chaleco y calzones. La casaca era ajustada en la cintura, desde la que bajaban los faldones de longitud variable, estos tenían tres aberturas: una

en la espalda y dos en los laterales que formaban pliegues. Cuando la casaca tenía cuello consistía en una estrecha tira, llevaba una fila de botones que iban de arriba abajo en la parte delantera, la mayoría de los cuales se debaja sin abrochar.

Debajo de la casaca llevaban el chaleco o chupa, que era de distinto tejido e iba a veces profundamente bordado. A partir de mediados del siglo el bordado se extendió también a la casaca. ya desde principios del siglo el chaleco era casi tan largo como la casaca y al igual que esta iba adornado con una hilera de botones, los de la parte inferior nunca se abrochaban. El chaleco se ajustaba a la cintura y luego se abría en faldones con aberturas plegadas, a menudo endurecidas con bucarán, la espalda se hacía con un tejido más barato (Laver, 2017).

La casaca era sencilla, los bordados se reservaban para la prenda de debajo, el ancho cuello caído desapareció como vemos en la figura 6 ya que era poco adecuado y en su lugar se usó una corbata llamada cravat de encaje o muselina. Para finales finales del siglo XVII la corbata se había hecho más estrecha y larga ya no era de encaje, sino de batista o muselina y solía ir anudada a veces se ponía un lazo debajo de la corbata. La Corbata a la steinkirk⁴¹ se volvió popular en 1692, esta corbata se convirtió en la moda imperante en toda europa por muchos años (Laver, 2017).

Los calzones hasta la rodilla fueron los más comunes durante todo el siglo, iban un poco sueltos y se ajustaban encima de las caderas sin necesidad de un cinturón o tirantes, se cerraban por encima de las rodillas con tres o cuatro botones y al principio el borde de las medias se colocaba encima de ellos. Sin embargo, desde 1735 aproximadamente los calzones se cerraban con una hebilla decorada y se llevaban por encima de las medias (Laver, 2017).

Los cuellos no fueron objeto de mucha variación, siguiendo la tradición de finales del siglo XVII, con la corbata o steinkirk. Las mangas tenían mucha importancia y a menudo es posible fechar los trajes por su gradual disminución del tamaño de los puños a medida que el siglo avanzaba ya que al principio eran enormemente anchos y se doblaban y abotonaban también justo por debajo del codo. Debajo del codo a continuación del puño aparecían los volantes de encaje de la camisa, que hacían juego con el encaje de la pechera (Laver, 2017).

⁴¹ Se volvió popular en 1692 por la batalla del mismo nombre, los soldados franceses al ser sorprendidos no tuvieron tiempo para anudarse la corbata y se la colocaron apresuradamente pasándola por un ojal (Laver, 2017).



Figura 15: Joven vestido al estilo francés, autor no identificado, Primera mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código:JC-EQ-088.

Figura 24: Felipe de Borbón y Farnesio, infante de España, duque de Parma, de Louis-Michel van Loo, alrededor de 1739-1742, óleo sobre lienzo. Forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado, en Madrid, España.



Figura: 25: Los cinco tipos de pelucas, de William Hogarth, noviembre de 1761, grabado. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos

3.2.2. Accesorios

El uso de pelucas, que se vuelven popular dentro de las cortes de Luis XIV y Carlos II las cuales eran usadas por los monarcas para ocultar su calvicie y que luego pasarían a ser una parte esencial en el traje masculino. Las pelucas se volvieron importantes en los primeros años del siglo XVIII y perdurará hasta la revolución francesa. Para usar pelucas era necesario cortarse el cabello muy corto o afeitarse. Las pelucas masculinas, a criniere o in-folio que eran ostentosas y caras, consistían en una masa de rizos que enmarcaban la cara y caían por debajo de los hombros, en casa se colocaban gorros bordados y los literatos y filósofos de la época a aparecen con la cabeza sin tapar y el pelo corto (Laver, 2017).

Las pelucas de cabello humano eran las más caras, también habían de crin de caballo o fibras vegetales. Los militares para facilitar el movimiento usaban una peluca de campaña, peluca tye, baf. El sombrero, también forma parte de la indumentaria característica masculina de este periodo, el sombrero de tres picos o tricornio como se aprecia en la figura 20, fue de uso común a lo largo de todo el siglo, aunque la gente de campo y estudiantes llevaban a veces sombreros sin picos (Laver, 2017).

Laver (2017), menciona que lo más habitual era doblar el ala del sombrero hacia arriba y sujetarlo a la parte más baja de la copa, formando un triángulo. El ala acababa normalmente en una trencilla y se solía poner a veces un botón o una joya en el pico izquierdo. El color más corriente para los sombreros era el negro y el material utilizado solía ser piel de castor, aunque había una variedad más barata hecha de piel de conejo.

3.2.3. Vestido a la inglesa

Según Laver (2017), las casacas eran sencillas, y al simplificarse empiezan a recibir el nombre de chaquetas. Estas tenían puños más estrechos y los faldones a veces desaparecían en la parte delantera para permitir una mayor comodidad al montar a caballo. Los trajes ingleses como se aprecia en las figuras 16 y 20, eliminaron todo tipo de bordados de sus casacas y las hicieron de tela corriente, prescindieron de los volantes de encaje de los puños y del cuello, dejaron a un lado las medias blancas de seda y se pusieron en las piernas unas botas fuertes. Además, sustituyeron el sombrero de tres picos por una forma rudimentaria de chistera.

Así, gustaba llevar una exagerada versión de los trajes de campo ingleses como la figura 21, donde La chaqueta de caza de los ingleses o hunting coat, tenía unas largas colas extravagantes, los zapatos se reemplazaron por unas botas de enorme tamaño, los chalecos se hicieron cortísimos, los cuellos adquirieron una gran altura por detrás de la cabeza y los pañuelos se volvieron tan voluminosos que a veces subían por encima de la barbilla e incluso tapaba la boca (Laver, 2017).

Figura 16: Joven vestido al estilo inglés, autor no identificado, Segunda mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código: JC-EQ-107.



3.2.4. Accesorios

Laver (2017) menciona que las pelucas cayeron en desuso y el cabello ya sin polvos se llevaba como una mata de pelo desordenada, a veces peinado por encima de la frente. Incluso el sombrero de tres picos o tricornio de uso generalizado empezó a ser reemplazado, al menos para las actividades de caza, por un sombrero de ala estrecha y copa alta que usaba a modo de casco rudimentario y en el que ya se puede ver la línea que caracteriza al sombrero de copa del siglo XIX.

3.2.5. Análisis Iconográfico e iconológico



Figura 26: Retrato de Ignacio Flores y Jiménez, autor no identificado, Siglo XVIII alrededor de 1775 -1785, óleo sobre lienzo, Colección Privada

Ignacio Flores y Jimenez era hijo del primer marqués de Miraflores Antonio Flores y Vergara. Sirvió como capitán de caballería en la armada real y después fue nombrado presidente de la Real Audiencia de Caracas, en la actual Bolivia, fue parte de la represión de la rebelión del movimiento andino durante las últimas décadas del siglo XVIII que terminará en 1782 con la matanza de sus líderes. En 1785 fue nombrado caballero de la Orden de Alcántara durante el reinado de Carlos III cuando la admisión a la orden era limitada (Stratton et al., 2012).

Como en otros retratos del período, esta pintura muestra a Flores de Jiménez en primer plano de edad adulta de pie de plano medio o medio cuerpo que se corta un poco más abajo de las caderas. Su rostro está de tres cuartos mirando hacia el espectador, tiene una expresión neutral cuyas mejillas presentan un rubor que es más acentuado en el costado que queda a la sombra y sobresale de su encarné blanquecino, no posee vello facial. Su cabello es blanco grisáceo y está recogido mediante una coleta posiblemente de seda negra.

Se encuentra apoyado con su mano izquierda sobre su bastón de mando, que es el de un comandante y su mano derecha se encuentra se encuentra semiescondida en el pecho también sobresale una medalla de insignia azul colocada en el lado izquierdo del pecho. Luce un preciosa casaca azul de cuello recto con ribetes dorados donde están presenta los botones o decoraciones circulares forrados de dorado ricamente decorados, se pueden visualizar unos bolsillos de carteras rectangulares de color dorado dentro de la casaca por el costado bajo, además de presentar un bocamangas cerrado posiblemente remangado que deja ver el color interno rojo de la casaca y el ribete dorado donde sobresale la camisa interna de una calidad blanca transparente.

Dentro de la casaca esta la chupa que llega hasta los muslos y es de color roja con ribetes dorados donde se pueden apreciar los botones forrados entreabierto hasta la mitad donde coloca su mano derecha, deja ver su camisa interior un cuello de tirilla que deja ver la guirindola como una cascada de encaje delicado que se abre en el pecho. El conjunto se complementa de calzon que posiblemente haya sido de color azul y unas medias de lana o seda que terminan el los zapatos con tacón.

En segundo plano de lado derecho se encuentra una mesa donde aparece un tricornio negro con bordes dorados que son propios de los oficiales de la armada española y también un documento que atestigua su carrera militar y política. La inscripción⁴² ideada como una carta para Ignacio Flores y Jiménez ofrece al artista una oportunidad de incluir su largo título, donde la última palabra Plata hace referencia al igualmente largo nombre de la región de la que fue nombrado presidente : Audiencia y Cancillería Real de La Plata de los Charcas (Stratton et al., 2012). El fondo es de color gris neutral y el conjunto del retrato está enmarcado por un cortinaje rojo y en la zona superior izquierda aparece el escudo de armas de su familia.

Se puede distinguir como menciona Hans Belting en su texto de la antropología de la imágen la presencia de tres cuerpos que dan lugar al medio o cuadro. El primer cuerpo de la persona natural retratada de Ignacio Flores y Jiménez que lleva en su fisonomía, es un retrato del recuerdo inmortalizado de un portador vivo. Este retrato expresa una mirada que acorta la distancia con el espectador al mirarlo de frente y participar en su dualidad interior y exterior de su imagen representada.

⁴² Inscripción: Al M. Ilt.e S.or D.n Ygnacio Florez/ Coronel de Caballería de los R.s Exercitos. Gobernador / Militar. Comandante Gral. de las Provinc.s Sublevados del distri/to de la R.I Aud.a de Charcas y Presidente en ella por Su Magd./Plata (ARCA, 2023).

La vestimenta evidencia el segundo cuerpo encarnado que muestra el ideal del ser humano como cultura, donde a través de ella modifica su imagen y lo coloca en un ideal de modelos a seguir para desempeñar el papel asignado. Es decir a través de la apariencia la imagen de sus elementos indumentarios es el medio por el cual escenifica el poder y prestigio con las calidades y suntuosidad de sus ropajes evidencian y legitiman su posición y papel que desempeña dentro de la sociedad

El escudo de armas corresponde al tercer cuerpo de rango, en donde es el medio que le potencia a extender su presencia en donde hace referencia al privilegio genealógico de su linaje noble además de su rango en cuanto a servicio militar que legitiman sus derechos.

CONSIDERACIONES FINALES

- ❖ La moda en la Real Audiencia de Quito a finales del siglo XVIII refleja la influencia directa de las tendencias europeas en la vestimenta para las élites criollas y en ciertos casos y con ciertas prendas, los mestizos. Esta conexión con la moda europea no solo denota un deseo de seguir los estándares de la época, sino que también revela la integración de la sociedad quiteña en un contexto global más amplio.
- ❖ La vestimenta en la sociedad colonial de Quito no era simplemente una cuestión estética, sino que servía como una expresión cultural y social. Los diferentes estilos de vestir y los accesorios utilizados por hombres y mujeres se convirtieron en símbolos de estatus, identidad y posición en la jerarquía social, como se evidencia en los retratos de criollas, es posible que los cuadros de Alban, no represente verdaderamente la indumentaria, ya que buscan embellecer y ennoblecer el estatus del estamento social representado.
- ❖ La materia prima local fue fundamental en la producción textil de la Real Audiencia de Quito. Los obrajes, batanes y talleres de tejedoras no solo abastecen las necesidades locales, sino que también contribuyeron a la economía y al comercio interno de la región.
- ❖ El comercio internacional desempeñó un papel crucial en la circulación de telas y vestimenta en Quito. La llegada de telas de Europa y otras partes del mundo no sólo enriqueció la oferta local, sino que también influyó la moda y el gusto de la sociedad colonial.

- ❖ El atuendo femenino, desde el vestido a la francesa hasta los accesorios específicos, actuaba como una representación visual de estatus y feminidad. Cada detalle, desde los pliegues de los vestidos hasta los complementos, transmitía mensajes sobre la posición social y el gusto de la mujer en la sociedad colonial quiteña.
- ❖ La vestimenta masculina también era significativa en la Real Audiencia de Quito. Desde el vestido a la francesa hasta los accesorios utilizados por los hombres, cada aspecto contribuía a la representación de masculinidad y posición social.
- ❖ El estudio iconográfico e iconológico de la indumentaria revela capas más profundas de significado en la sociedad colonial. Cada elección de vestimenta y accesorio tiene un significado simbólico más allá de lo estético, ofreciendo una ventana hacia las creencias, valores y jerarquías sociales de esa época en Quito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeda Molina, E. (2016). *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 [Tesis Doctoral]*. Universidad de Granada. Departamento de Lengua Española. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/40876>
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (A. Castillo Cano, Trans.; 1st ed.). Editorial Grijalbo S.A. de C.V. Recuperado de: <https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf>
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trans.; 1st ed.). Katz.
- Covarrubias Horozco, S. d. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Iberoamericana.
- Díaz Soto, D. (2009). David Díaz Soto Formalismo y Materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick. *BAJO PALABRA: Revista de Filosofía*

- II Época*, (4), págs. 173-180. Recuperado de:
<https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3512/3735>
- Diccionario histórico de la lengua española. (n.d.). *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Real Academia Española. Retrieved October 27, 2023, from
<https://apps2.rae.es/DA.html>
- Escobar, T. (2020, noviembre 18). La indumentaria como símbolo de distinción social de la mujer criolla, mestiza, e indígena en la Real Audiencia de Quito. Período 1520 a 1830. *Actas de Diseño*, (32), págs.113-119. Recuperado de:
<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/2055>
- Escudero-Albornoz, X. (1992). *América y España en la escultura colonial quiteña : historia de un sincretismo*. Banco de los Andes.
- Fernández Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad son las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers: revista de sociología*, 98(1), págs. 33-60. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4580915>
- Galak, E. (2010). Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía?. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología*, págs. 1-16. Recuperado de:
<https://www.aacademica.org/000-027/653>
- Guzmán, M. V., & Ponce, C. G. (2021). ¿Habitus del vestir? una exploración teórica desde el cuerpo y las emociones. *Tla-melaua: revista de ciencias sociales*, (1). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8051238>
- Krahe Noblett, C., & Simal López, M. (2018). Ornato y menaje «de la China del Japón» en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766) (Universidad de Salamanca, Ed.). *Cuadernos dieciochistas*, 19, págs. 9-51. Recuperado de:
<https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/cuadieci201718951/19694>
- Laver, J. (2017). *Breve historia del traje y la moda* (E. Albizua Huarte, Trans.; 13th ed.). Cátedra.
- Magañas, R. L. (2018). Los orígenes del diálogo entre la moda y el arte. *Communiars: Revista de imagen, artes y educación crítica y social*, (1), págs. 78-97. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6265885>

- Martínez Borrero, J. (2020, agosto 2). Objetos de prestigio en retratos de mujeres criollas. Audiencia de Quito, período borbónico tardío. *Procesos: Revista ecuatoriana de historia.*, (52), págs. 39-70. Recuperado de:
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8092>
- Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile. (n.d.). *Jorge Juan y Antonio de Ulloa: Noticias secretas de América (1735-1826)*. Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile. Retrieved Septiembre 17, 2023, from
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-759.html>
- Minchom, M. (2007). *El pueblo de Quito, 1690-1810: demografía, dinámica sociorracial y protesta popular* (1st ed., Vol. 13, Series Biblioteca Básica de Quito). FONSAAL.
- Montero, A. S. (2012). Los usos del ethos. Abordajes discursivos, sociológicos y políticos. *Rétor*, 2(2), págs. 223-242. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4751486>
- Moreno, M. R. (2013, junio). Hans Belting, Antropología de la imagen (Título original Bild-Anthropologie). *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, 15(1), págs. 110-113. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5718847>
- Naranjo Cano, M. I. (2012, julio-diciembre). La función del arte en la sociedad colonial de nuevo reino de Granada (Institución Universitaria Salazar y Herrera, Ed.). *QUID: Investigación, Ciencia y Tecnología*, (19), págs. 35-44. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5235897>
- Navarro, J. G. (1985). *Artes plásticas ecuatorianas* (2nd ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Palazuelos Rosenzweig, B. (2015). *La nao de China: el galeón de Manila y el comercio marítimo en el siglo XVII*. Editorial Trillas.
- Paniagua Pérez, J. (2001). El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII. In *Barroco actas do II Congresso Internacional: Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca* (págs. 259-268). Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=853913>
- Paniagua Pérez, J. (2014). Riqueza suntuaria en Quito algunas consideraciones sobre las joyas con piedras preciosas y perlas en el periodo colonial. In *Áurea quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana : siglos XVI-XIX* (págs. 301-324). Universidade Católica Portuguesa; Universidad de León; CONACULTA:

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569053>
- Peña Ceballos, S. (2021). *La moda: una aproximación estética y sociológica [Tesis de grado]*. Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de:
https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/52457/TFG_F_2021_197.pdf?sequence=1
- Phelan, J. L. (2005). *El Reino de Quito en el siglo XVII : la política burocrática en el imperio español* (2nd ed.). Banco Central del Ecuador.
- Real Academia de Historia. (n.d.). *Mario María Cicala*. Rah.es. Retrieved Septiembre 17, 2023, from <https://dbe.rah.es/biografias/41271/mario-maria-cicala>
- Real Academia Española. (n.d.). *Diccionario de la lengua española*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 23 e.d, [versión 23.6 en línea]. Retrieved September 13, 2023, from <https://dle.rae.es/>
- Rey Somoza, N., & Martín Hernández, R. (2020, julio 1). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Index: Revista de Arte Contemporáneo, carrera de Artes Visuales de la FADA, PUCE*, (9), págs. 110-120. Recuperado de:
<https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/322>
- Rico Rios, B. V. (2020, septiembre 30). El habitus que conformó a Bourdieu entre capitales y campos de poder. *Religación: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 5(25), págs. 146-155. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8274362>
- Riello, G. (2016). *Breve Historia de la Moda: Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Editorial Gustavo Gili.
- Romero, X. (2003). *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración* (Colección Tierra Incógnita N°. 28, 2 ed.). Abya-Yala. Recuperado de:
https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1392&context=abya_yala
- Sevilla Naranjo, A. (2023). *Historia de la moda y el vestido en la Colonia* (1st ed.). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Tyrer Brines, R. (1988). *Historia demográfica y económica de la Audiencia de Quito* (Banco Central del Ecuador ed., Vol. 1). Biblioteca de Historia Económica.

Universidad Nacional Autónoma de México. (n.d.). *El método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky - LIEC - Lee, Investiga, Escribe y Comunica*. UNAM, LIEC. Retrieved October 27, 2023, from <https://liec.dgb.unam.mx/index.php/lee/la-lectura-de-imagenes/el-metodo-iconografico-e-iconologico-de-erwin-panofsky>

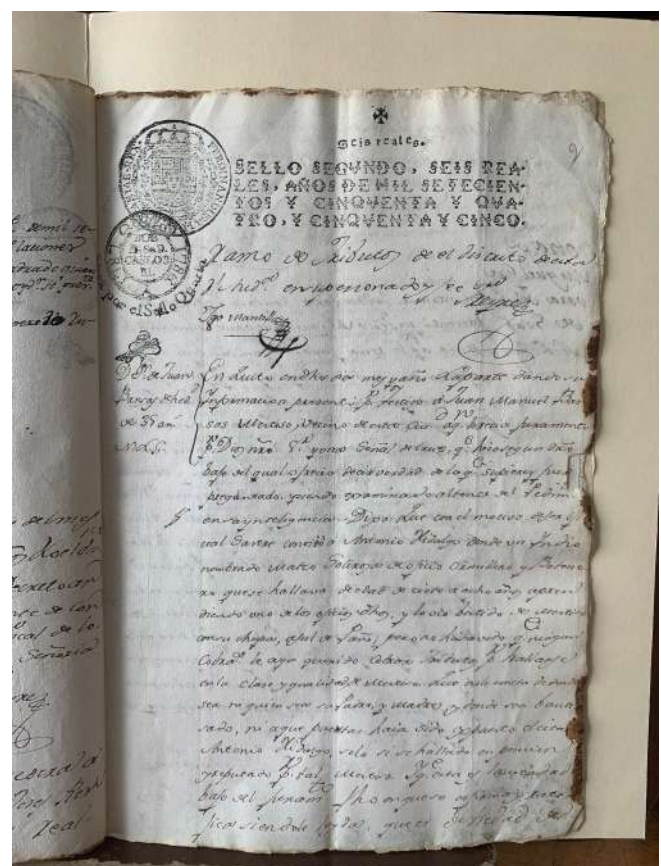
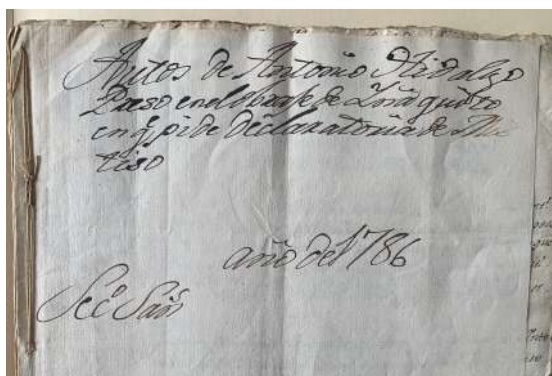
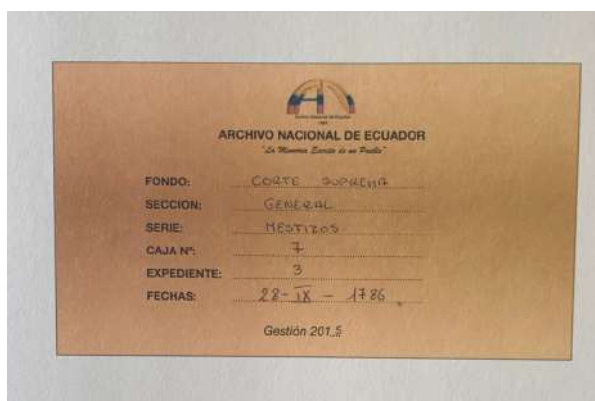
Vargas, J. M. (1957). *La economía política del Ecuador durante la colonia*. Editorial Universal.

Yépez Suárez, S. P. (2021, junio 14). Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quitense durante el Siglo de las Luces. *Revista Sarance*, (46), págs. 34-66. Recuperado de: <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/852>

Zambrini, L. (2009). Modos de vestir e identidades de género. Reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires.*, págs. 1-13. Recuperado de: <https://cdsa.academica.org/000-062/428>

Fuentes del Archivo Nacional del Ecuador:

ANH/Q, Fondo de la Corte Suprema, Sección General, Serie Mestizos, caja 7, Expediente 3, (28-IX-1786), (7 hojas) fol. 2.



ANEXOS

LISTA DE ILUSTRACIONES

- ❖ Figura 1: Venus de Lespugue, período aurifiaciense hacia el 25.000 a.C, talla de marfil de mamut. Forma parte de la colección de Arte Paleolítico del Musée de L'Homme, en París, Francia. pág (22).
Imagen obtenida de: <https://lasesculturas.com/escultura/venus-de-lespugue/>
- ❖ Figura 2: La Galería del Palacio de Justicia, grabado por Abraham Bosse, 1638. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos. pág (23)
Imagen obtenida de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365317>
- ❖ Figura 3: El rey francés en la corte, autor desconocido, alrededor de 1460-1470, manuscrito ilustrado con colores al temple con pan de oro, pintura dorada y tinta, lugar de creación en Francia. Forma parte de la colección de manuscritos del museo J. Paul Getty, en Los Ángeles, Estados Unidos. pág (25).
Imagen obtenida de:
<https://www.getty.edu/art/collection/object/108HXF#full-artwork-details>
- ❖ Figura 4: Página del calendario de julio, siega, león (Detalle); creado dentro del taller del maestro Bedford (francés activo en la primera mitad del siglo XV), alrededor de 1440-1450; manuscrito ilustrado dentro de un libro de Horas, con colores al temple, pan de oro, pintura dorada y tinta, lugar de creación en Francia. Forma parte de la colección de manuscritos del museo J. Paul Getty, en Los Ángeles, Estados Unidos. pág (25). Imágen obtenida de:
<https://www.getty.edu/art/collection/object/105VH9#full-artwork-details>
- ❖ Figura 5: Retrato del matrimonio Arnolfini, Giovanni Arnolfini y su esposa , de Jan van Eyck ,1434, óleo sobre roble. Forma parte de la colección del museo The National Gallery, Londres, Inglaterra. pág (26). Imagen obtenida de:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait#VideoPlayer95520>
- ❖ Figura 6: Rubens y su mujer Isabella Brant, sentados madre selva, de Rubens, 1609-10, óleo sobre lienzo transferido a madera. Perteneciente a la colección del museo Alte pinakothek, en Munich, Alemania. pág (26). Imagen obtenida de:
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/o5xrMEr47X>

- ❖ Figura 7: Las damas Waldegrave, por Sir Joshua Reynolds, 1780, óleo sobre lienzo. Forma parte de la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo, Escocia. pág (26). Imagen obtenida de:
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5360>
- ❖ Figura 8: Corpiño francés, 1790, tejido de seda y lino. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos. pág (29). Imagen obtenida de:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/85427>
- ❖ Figura 9: Cotilla o corsé de mujer, Francia, 1730-1740, tejido liso de seda con patrón adicional de flotación de trama. Forma parte de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles [LACMA]. pág (29). Imagen obtenida de:
<https://collections.lacma.org/node/233907>
- ❖ Figura 10: La modista [La marchande des modes], de François Boucher, alrededor de 1746, óleo sobre lienzo. Pertenece a la colección del museo The Wallace Collection, en Londres, Inglaterra. pág (30). Imagen obtenida de:
<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=1&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=2&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=0>
- ❖ Figura 11: The Lady's Magazine, 1770, publicación periódica, editor Robinson & Roberts. Forma parte de la colección de la Escuela de Economía y Ciencia Política de Londres [LSE], en Londres, Inglaterra. Esta era una publicación diseñada para el entretenimiento y mejora de las mujeres. pág. (31). Imagen Obtenida de:
<https://artsandculture.google.com/asset/the-lady-s-magazine/LgEWoN87ehu2vA>
- ❖ Figura 12: Vestidos de moda en las salas en Weymouth (Detalle), grabado impreso para The Lady's Magazine, 1774, publicación periódica, editor Robinson & Roberts. Forma parte de la colección del museo de Victoria y Alberto, en Londres, Inglaterra. pág (31). Imagen obtenida de:
https://artsandculture.google.com/asset/fashionable-dresses-in-the-rooms-in-weymouth-1774-unknown/fwHjL_gCyipQfw
- ❖ Figura 13: Muñeca vestida al estilo francés, autor no identificado, Primera mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del

Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Código: JC-EQ-104. pág (43)

- ❖ Figura 14: Muñeca vestida al estilo inglés, autor no identificado, Segunda mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código: JC-EQ-067. pág. (46)
- ❖ Figura 15: Joven vestido al estilo francés, autor no identificado, Primera mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada con ojos de vidrio. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código: JC-EQ-088. pág (54)
- ❖ Figura 16: Joven vestido al estilo inglés, autor no identificado, Segunda mitad del siglo XVIII, Madera tallada y policromada. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, código: JC-EQ-107. pág (56)
- ❖ Figura 17 : Madame de Pompadour, de François Boucher, en 1759, óleo sobre lienzo. Pertenece a la colección del museo The Wallace Collection, en Londres, Inglaterra. pág (44). Imagen obtenida de:
<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65352&viewType=detailView>
- ❖ Figura 18: Fiestas galantes, de Jean-Antoine Watteau, 1718-19, óleo sobre lienzo. Forma parte de la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo, Escocia. pág (44). Imagen obtenida de:
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5560>
- ❖ Figura 19: Lady Howard, por y publicado por John Smith, basado en Sir Godfrey Kneller, hacia 1710, aguatinta. Pertenece a la colección del museo National Portrait Gallery, en Londres, Inglaterra. pág (45). Imagen obtenida de:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw60182/Anabella-ne-Dyve-Lady-Howard?>
- ❖ Figura 20: Sr. y Sra. Andrews (Detalle), de Thomas Gainsborough, alrededor de 1750, óleo sobre lienzo. Pertenece a la colección del museo National Portrait Gallery, en Londres, Inglaterra. pág (48). Imagen obtenida de:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews>

- ❖ Figura 21: Figura 21: Punto de encuentro, de Louis Léopold Boilly, hacia 1801, Colección privada francesa. pág. (48). Imagen obtenida de:
<https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Boilly-Point-de-Convention-ca1797.jpg>
- ❖ Figura 22: Marqueses de Miraflores con San José y Cristo niño (Retrato de Antonio Flores de Vergara y María Margarita Carrión), autor no identificado, (Segunda mitad del Siglo XVIII, alrededor de 1742, óleo sobre lienzo, Colección Iván Cruz Cevallos, en Quito. pág (49)
- ❖ Figura 23: Yapanga de Quito con traje que usa esta clase de mujeres que tratan de agradar, Vicente Albán, Siglo XVIII alrededor de 1783, óleo sobre lienzo, Museo de América, en Madrid, España. pág (51)
- ❖ Figura 24: Felipe de Borbón y Farnesio, infante de España, duque de Parma, de Louis-Michel van Loo, alrededor de 1739-1742, óleo sobre lienzo. Forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado, en Madrid, España. pág (54). Imagen obtenida de:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-de-borbon-y-farnesio-infante-de-espaa/457fbd60-498d-4dea-8201-8481af772564?searchid=56743a73-43d0-19f5-87f9-36bbfa05d9d7>
- ❖ Figura: 25: Los cinco tipos de pelucas, de William Hogarth, noviembre de 1761, grabado. Forma parte de la colección del museo Metropolitano de Arte [The MET], en Nueva York, Estados Unidos. pág (54). Imagen obtenida de:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392605>
- ❖ Figura 26: Retrato de Ignacio Flores y Jiménez, autor no identificado, Siglo XVIII alrededor de 1775 -1785, óleo sobre lienzo, Colección Privada. pág (57)

DICCIONARIO DE TÉRMINOS

❖ Tipos y materiales de tejidos

- Algodón: Planta vivaz de la familia de las malváceas, con tallos verdes al principio y rojos al tiempo de florecer, hojas alternas casi acorazonadas y de cinco lóbulos, flores amarillas con manchas encarnadas, y cuyo fruto es una cápsula que contiene de 15 a 20 semillas, envueltas en una borra muy larga y blanca, que se desenrolla y sale al abrirse la cápsula (Real Academia Española, s.f).

- **Batista:** La batista conocida también como hilo de lino, es una tela fina de lino o tela de algodón que se obtiene tras un proceso de calandrado y que cuenta con una superficie satinada ligeramente. Es un tejido ligero, transparente y suave (Carmen Borja, 2017).
- **Bayeta:** Tela de lana mui floxa y rala, de ancho de dos varas lo mas regular, que sirve para vestidos largos de Eclesiásticos, mantillas de mugéres, y otros usos. Háilas de todas colóres, blancas, verdes, negras (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
Tela de lana, floja y poco tupida (Real Academia Española, s.f).
- **Bordado:** Labor de relieve ejecutada en tela o piel con aguja y diversas clases de hilo (Real Academia Española, s.f).
- **Bucarán:** Cierta tela grossera de lino, ò cáñamo, mui engomada, ò encolada, que sirve para armar, y fortalecer los vestidos y casácas, por donde se hacen los ojáles (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- **Brocado:** Tela texida con seda, oro, ò plata, ò con uno y otro, de que hai vários géneros: y el de mayor preço y estimación es el que se llama de tres altos, porque sobre el fondo se realza el hilo de la plata, oro, ò seda escarchado, ò brizcado en flores, y dibújos (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- **Calicó:** Tela delgada de algodón (Real Academia Española, s.f).
- **Encaje:** Tejido de mallas, lazadas o calados, con flores, figuras u otras labores, que se hace con bolillos, aguja de coser o de gancho, etc., o bien a máquina (Real Academia Española, n.d).
- **Lino:** Materia textil que se saca del tallo del lino (Real Academia Española, s.f).
- **Muselina:** Tela de algodón, seda, lana, etc., fina y poco tupida (Real Academia Española, s.f).
- **Paño:** Tela de lana muy tupida y con pelo tanto más corto cuanto más fino es el tejido (Real Academia Española, s.f).
- **Sarga:**Tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales (Real Academia Española, s.f).

- Seda: Hilo formado con hebras muy finas, que se utiliza para coser o tejer. Tejido confeccionado con los hilos del capullo que forma el gusano de seda (Real Academia Española, s.f).
- Tafetán: Tela delgada de seda, muy tupida (Real Academia Española, s.f).
- Terciopelo: Tela de seda velluda y tupida, formada por dos urdimbres y una trama, o la de aspecto muy semejante (Real Academia Española, s.f).

❖ Componentes de la indumentaria y vestidos

- Ballena: Se llama también el ajustador que traen las mujeres, que por otro nombre se llama Cotilla. Dicese Balléna, porque se compone y hace de las barbas de este pescado (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Calzón: El vestido que sirve para cubrir el cuerpo, desde la cintura, hasta las corvas. Covarr. dice, que antiguamente se tomaba esta voz por las Poláinas. Viene del nombre Calza, y se usa regularmente en plural. (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Casaca: Cierta género de ropa con mangas, que no llegan a la muñeca, y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre el demás vestido. Trahenlas también las mujeres, y se han variado las modas conforme los tiempos: y según la describe Covarr. parece que en el suyo era hueca como el capotillo de dos faldas (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Cofia: Cierta género de cobertura para la cabeza hecha de red u lienzo, de que se sirven los hombres y mujeres para recoger el cabello (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Corpiño: Almilla o jubón sin mangas (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Cotilla: Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el qual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo (Diccionario histórico de la lengua española, s.f).
- Corsé: la palabra proviene de un galicismo, que terminará por desplazar a cotilla en el siglo xix, en consonancia con el declive que sufre esta prenda, que pasa de ser emballada, alta y rígida. A convertirse en una

prenda que ciñe el cuerpo desde debajo del pecho a las caderas y que se elabora con materiales más flexibles (Real Academia Española, 2020).

- Chistera: coloquial sombrero de copa (Real Academia Española, s.f.).
- Chupa: Vestidúra ajustada al cuerpo, larga hasta cerca de las rodillas, que abraza las demás vestidúras interiores, encima de la qual no hai más ropa que la casáca. Es voz moderna tomada del Francés (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Enaguas: Género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baxa en redondo hasta los tovillos, y se ata por la cintúra, de que usan las mugeres, y le trahen ordinariamente debaxo de los demás vestidos. (Diccionario histórico de la lengua española, n.d.)
- Gorguera o Golilla: Cierta adorno hecho de cartón, aforrado en tafetán o otra tela, que circunda y rodea el cuello, al qual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debaxo de la barba, y tiene esquinas a los dos lados, sobre el qual se pone una valona de gasa engomada o almidonada. Es moda introducida de cien años a esta parte, con poca diferencia, para el uso de los hombres, y oy solo la conservan los Ministros Togados, Abogados y Alguaciles, y alguna gente particular. Es formado del nombre Gola (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Pechera o tucker: Parte de la camisa y otras prendas de vestir, que cubre el pecho (Real Academia Española, s.f.).
- Petillo: Dimin. Peto pequeño. Regularmente se llama así un pedazo de tela cortado en triángulo, que las mugeres usa por adorno delante del pecho: y así suelen llamar también la joya hecha en la misma figura (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Ribete: La guarnición que se echa a la extremidad de la ropa o vestido. Llámase así por estar a la orilla, derivado de la voz Latina Ripa (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Sayo: Casaca hueca, larga, y sin botones, que regularmente suele usar la gente del campo, ù de las Aldeas (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Tontillo o miriñaque: Una especie de faldellín, ò guardapiés, que usan las mugeres, con aros de vallena, ù de otra materia, puestos à trechos, para

que ahueque la demas ropa. Llamabase en lo antiguo Guardainfante (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).

Faldellín con aros de ballena o de otra materia que usaron las mujeres para ahuecar las faldas (Real Academia Española, 2020).

- Jubón: Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.)

❖ Descripción de telas

- Almidonado: La cosa que está aderezada con almidón (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Abombado: Curvado, convexo, que tiene forma esférica (Real Academia Española, s.f.)
- Ceñido: Apretado, ajustado (Real Academia Española, s.f.)
- Costura: la unión de dos piezas que están cosidas. Latín. Assumentum. Sutura. LAZAR (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Doblado: Usado como sustantivo, llaman las costureras una especie de borde, que se hace a la ropa blanca por la parte que está cortada, para que no se salga la hebra, quando no se ha de unir con otra. Díxose así, porque se hace doblando un poco el lienzo hácia adentro dos veces, y cosido después forma un borde (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).
- Drapeado: Colocar o plegar los paños de la vestidura, y, más especialmente, darles la caída conveniente (Real Academia Española, s.f.).
- Encarrujado: Especie de labor de arrugas menudas que se usaba en algunos tejidos de seda, como terciopelos (Real Academia Española, s.f.).
- Ensanchado: Extender, dilatar, aumentar la anchura de algo (Real Academia Española, s.f.).
- Escote: Cortadura ajustada a proporción en el vestido, jubón o sayo, especialmente en la parte que pertenece al pescuezo y a los hombros, para que se pueda vestir (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.).

- Flecos: Adorno compuesto de una serie de hilos o cordoncillos colgantes de una tira de tela o de pasamanería (Real Academia Española, s.f.).
- Fruncida: Recoger el paño u otras telas, haciendo en ellas arrugas pequeñas (Real Academia Española, s.f.)
- Manga: La parte de la vestidura que cubre los brazos hasta la muñeca (Diccionario histórico de la lengua española, s.f.)
- Volantes: Guarnición rizada, plegada o fruncida con que se adornan prendas de vestir o de tapicería. (Real Academia Española, n.d.)

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Fecha	Actividades
30 de agosto	<ul style="list-style-type: none"> ● Reunión grupal con la docente Adriana Pacheco para organizar las actividades y documentos a realizar y entregar para el primer parcial.
14 de septiembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Reunión con Adriana Pacheco sobre los avances de la investigación, recibir retroalimentación de la profesora y compañeros.
18 de septiembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Entrega de avances de investigación correspondientes al primer parcial, en el aula virtual.
4 de octubre	<ul style="list-style-type: none"> ● Reunión con Adriana Pacheco y adelantar trabajo en clase como parte de la nota del segundo parcial.
8 de octubre	<ul style="list-style-type: none"> ● Entrega del trabajo en clase (mapa conceptual, lectura y imagen de análisis)
27 de octubre	<ul style="list-style-type: none"> ● Entrega de avances de investigación correspondientes al segundo parcial, en el aula virtual.
10 de noviembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Reunión con Adriana Pacheco, rectificar avances del segundo parcial
22 de noviembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Reunión con Adriana Pacheco, con el fin de informar el proceso de titulación y las fechas tentativas para la entrega del tercer parcial junto con las presentaciones orales.
30 de noviembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Entrega del tercer parcial o el trabajo final de Integración Curricular.
11-15 de diciembre	<ul style="list-style-type: none"> ● Prueba Oral final.