

La indumentaria, un símbolo de estratificación social

Tania Escobar⁽¹⁾

Resumen: El artículo analiza los sistemas vestimentarios que la mujer quiteña usaba durante el siglo XIX y su relación con la clase social a la que pertenecía. Con ese fin, las fuentes documentales recabadas de fragmentos de cronistas, archivos documentales, y documentos históricos de la época contextualizan y describen el objeto de estudio. Luego, en una segunda instancia, se utilizan fuentes artísticas como pinturas costumbristas y archivos fotográficos con las cuales se representa de manera realista el traje. En suma, el presente trabajo propone una reflexión teórica acerca de la indumentaria como una forma de jerarquización simbólica del cuerpo y de la posición social de quien lo porta.

Palabras clave: Indumentaria - mujer quiteña - Quito siglo XIX - símbolo - estratificación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 28]

⁽¹⁾ Diseñadora (UTA) y Doctoranda en Diseño por la Universidad de Palermo (Buenos Aires). Docente investigadora. Autora de la primera Maestría en Diseño Desarrollo e Innovación de Indumentaria en el Ecuador ofertada por la Universidad Técnica de Ambato (UTA). Evaluadora de currículos relacionados con el sector textil.

1. Introducción

El presente artículo¹ es parte de una investigación más amplia en la cual se indaga la relación entre el indumento como una segunda piel social y la significación implícita en este. Las fuentes presentadas engloban los usos y las costumbres vestimentarias de la mujer quiteña durante el siglo XIX. Los objetivos generales propuestos para este trabajo han sido, por un lado, identificar las siluetas indumentarias de la mujer blanca, mestiza e indígena de Quito - Ecuador durante el siglo XIX. Y por otro, establecer las representaciones simbólicas que determinan su posición social. De esta manera, se busca dilucidar cómo los sistemas vestimentarios representaron una investidura inmaterial y a la vez, simbólica, pues como símbolo el vestido consagra y visibiliza separaciones jerárquicas (Perrot, 1994). El estudio de la indumentaria femenina de la mujer blanca, mestiza e indígena del Ecuador ha sido abordado desde disciplinas de carácter antropológico e histórico, con un enfoque

en la vestimenta indígena y/o en figuras icónicas como la Chola Cuencana y La Mama Negra (Weismantel, 2003). Son relativamente pocas las investigaciones que describen e ilustran la indumentaria femenina en el siglo XIX en el Ecuador (Poma, 2003); dejando que esta temática haya sido escasamente tratada desde la dimensión sociológica del diseño de indumentaria, interés y aporte de la presente investigación.

La investigación de Root (2014) titulada *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial* estudia la historia sociopolítica de la Argentina desde 1810 hasta fines del siglo XIX. Un recorrido que analiza la identidad social y política de la mujer argentina a través de la indumentaria. El aporte de esta investigación marca siluetas vestimentarias que simbolizaron la conciencia política de la Argentina tales como: el diviso punzó, el pañuelo blanco y las remeras estampadas. Y el accesorio emblemático, el peinetón, revelado como símbolo de estatus y poder político. Esta ha sido quizá una de las investigaciones más afines a la temática abordada. Así, en la primera parte del trabajo, se realiza un breve recorrido por la historia de Quito durante el siglo XIX, para contextualizar aspectos históricos y sociales influyentes en el traje. A modo introductorio se hace referencia, entre otros autores y autoras, al documento histórico y de recopilación de Eliezer Enríquez (1938). El mismo da cuenta de las diversas costumbres y descripciones de la población objeto de estudio, fundamentadas en obras de cronistas coloniales y republicanos que relatan de manera descriptiva siluetas y comportamientos vestimentarios. En el texto, se evidencia la influencia europea en el traje de “buena sociedad”, mientras que una prenda como el poncho² es de uso distintivo del pueblo (Enríquez, 1938:197). Como parte del contexto social, se sigue la línea teórica de Eduardo Kingman (2006), quien plantea un estudio de las relaciones de poder en Quito durante la primera mitad del siglo XIX. Éste denota códigos binarios que dividieron a los habitantes quiteños entre: “los blancos de los indios, la aristocracia de la plebe” (2006:19). Su estudio revela que Quito, a la cual denominó “ciudad señorial”, se construyó sobre relaciones jerárquicas dentro de un proceso de diferenciación social que condujo a una estratificación de clases.

En la segunda instancia del trabajo, se analizan fuentes históricas, documentales y artísticas que conducen a la construcción descriptiva y gráfica del indumento femenino llevado en aquella época. Los relatos de cronista e ilustres viajeros que visitaron y residieron en Quito tales como: Stevenson (1808), Osculati (1847), Holinski (1851), Hassaurek (1861) y Andre (1876). Ellos incorporaron en sus relatos descripciones trascendentales del indumento e hicieron referencia a un atuendo sobrio y distinguido “completamente de estilo inglés” de las señoras principales de Quito y al colorido atuendo de las mestizas que las diferenciaba de las blancas. La riqueza del anaco³ de las indígenas acomodadas contrastó con la sencillez del anaco de las indígenas pobres (Ferrairo, 1989). Luego, con la pintura costumbrista de Joaquín Pinto (Samaniego, 1977) y Juan Agustín Guerrero (Hallo, 1981), las inmemorables acuarelas quiteñas del siglo XIX (Ortiz, 2005) y fotografías de la época; se levantó un registro escrito y gráfico de los sistemas vestimentarios de la sociedad: blanca, mestiza e indígena. Las mismas permiten marcar distinciones de carácter social, otorgándole a la vestimenta un elemento distintivo de personaje y clase. Finalmente, en la tercera parte del trabajo, se analizan las siluetas vestimentarias de la mujer quiteña como símbolo de distinción social desde una perspectiva sociológica. Al respecto, la base del pensamiento sociológico hacia la moda y su relación implícita con la vestimenta tiene

soporte en la sociedad cortesana, así lo indica Elías (1988). Las élites aristocráticas eran dueñas de las formas de vestir y marcaron a través de las Leyes Suntuarias un conjunto de disposiciones legales que pretendían regular la diferenciación social mediante la indumentaria. Constituían así sociedades estratificadas, dentro de las cuales las posesiones de tierra y títulos de nobleza funcionaban como símbolos de poder. Más tarde, con la llegada del capitalismo emerge la sociedad de clases y las Leyes Suntuarias perdieron sentido para dar paso al fenómeno de imitación social. La moda cumplió la función social de unir y diferenciar a la sociedad capitalista que durante el siglo XIX sufrió una división de clases. Autores como Simmel (1938) y Veblen (1974) indican que, por medio del fenómeno de la imitación, las clases más bajas emulaban a las altas, a su vez estas, intentaban separarse mediante su vestidura (Zambrini, 2010).

En este sentido, el planteo general del artículo nos remite a la relación entre los sistemas vestimentarios de la mujer quiteña durante el siglo XIX y su correlato con determinados patrones estéticos y usos indumentarios que expresaban una visión simbólica del orden social. Es decir, determinando a la indumentaria como instrumento representativo de estéticas de una época, de contextos sociales e históricos pues los elementos estéticos de la apariencia se vuelven instrumentos de auto-expresión y de representación de individualidades.

La sociedad de Quito del siglo XIX

La época colonial –previa a la construcción del estado ecuatoriano– le heredó al país la colisión de dos sociedades. De un lado, la ciudadina España inmersa en la transición del orden feudal al capitalista; del otro, la indígena, cuya organización social se encontraba en crisis. Conforme avanzó el tiempo, se fue gestando el tercer grupo social: los mestizos originados entre las uniones de conquistadores y mujeres indígenas (Ayala, 2012). Fue descrito como una zona industrial de habitantes muy hábiles, aunque para mediados del siglo XIX la producción había decaído. Mientras, la ciudad de Quito producía tejidos de lana, algodón, bayetas, franelas, ponchos, medias, encajes, hilo, y cintas, a la vez, que requería de manufacturas europeas como: tejidos ingleses, casimires, franelas, percales, cotonías, muselinas, medias, terciopelos, linos irlandeses, linón de imitación francesa, rasos, sedas, y cintas (Stevenson, 1989). Osculati (1989) narra que luego de 1850, la producción se centró en el tejido al que denominó: “ordinario” tal como la bayeta y el tocuyo (Osculati, 1989:75). No obstante, el Quito de ese entonces, es presentado como residencia presidencial y episcopal, de calles y plazas principales muy concurridas (Hassaurek, 2015). Con relación a la población, se describió que el número de pobladores era de 75.000 divididos en tres partes iguales: blancos, mestizos e indios (sic) (Stevenson, 1989). El proceso de pos colonización y construcción de la nación del Ecuador influyó en la vestimenta y sus significaciones a través de códigos que definieron el estatus socio-económico, las relaciones de poder y el imaginario colectivo.

La indumentaria vista a través de cronistas, viajeros y representaciones pictóricas

Las crónicas de ilustres viajeros, descripciones literarias y representaciones pictóricas desempeñan un papel fundamental en la recreación de un imaginario colectivo, pues fueron definiendo una “idea de país” (Kingman, 2006: 76). La pintura costumbrista de Joaquín Pinto (Samaniego, 1977) y Juan Agustín Guerrero (Hallo, 1981), sumada a las inmemorables acuarelas quiteñas del siglo XIX (Ortiz, 2005), nos aproximan hacia una mejor visualización del indumento. A ello se añaden las fotografías, que datan a partir de 1870, y que grafican explícitamente los sistemas vestimentarios de la sociedad: blanca, mestiza e indígena. Las mismas permiten marcar distinciones de carácter social, otorgándole a la vestimenta un elemento distintivo de personaje y de clase social. Los sistemas vestimentarios tuvieron espacio en estas crónicas. Así, de manera generalizada Pedro Fermín Cevallos (1861) relata:

Hay días que esta plaza presenta a la vista de los extranjeros la caprichosa unión de muchos hombres de costumbres y vestidos diferentes, pues, se ven cruzando y confundidos aquí y allí al pasar ver vestidos a la parisiense, al campesino o chagra con zamarros o chaquicaras, al indio de la cercanía con cuzma o capisayo, a las bolsiconas con zapatos de raso y en pernetas o con pie descalzo (Cevallos, 1861:162).

La sociedad de los blancos que incluía a los criollos tenía privilegios que representaban su “orgullo aristocrático” o “capital simbólico”. Es decir, accedían a tratos diferenciados, lazos matrimoniales con miembros de su misma clase, posición jerárquica y mejor condición cultural. Hacían uso de las tertulias⁴ como medio de socialización. En ese sentido, la propiedad de la tierra era un factor de “distinción” (Kingman, 2006:150). Su estilo de vida sumado al capital cultural heredado les otorgaba esa distinción. Para las “mujeres virtuosas” que formaban parte de esta extirpe la elegancia del traje, éste firmaba parte de su superioridad social (Bourdieu, 1991). Desde la perspectiva de Kingman (2006), se muestra que la sociedad ecuatoriana ingresó en un complejo sistema de estratificación impulsado por factores económicos, sociales, étnicos y de género. Este sistema condujo a que los indios (sic) y las mujeres fuesen invisibilizadas. La base del sistema era el patriarcado, en el cual la influencia de la mujer blanca en la vida social era decisiva pero indirecta (Londoño, 1997). Es decir, cumplía las funciones de madre, esposa y administradora del hogar y representaba un objeto de intercambio simbólico. Las mujeres de esta clase social eran conocidas por ser educadas, instruidas en “labores de aguja en sus distintas ramas, cuidado del hogar, lectura y escritura”, además se resalta la destreza para tocar guitarra y salterio (Stevenson, 1989:224). Para Stevenson (1989), los blancos en sociedad eran locuaces, de semblante vivo, estatura regular y acuerpada. Los mestizos eran de talla mediana, robustos, agradables de aspecto, de virtudes similares a los blancos, pero con gustos por las diversiones; trabajaban como mayordomos o se dedican a la pintura y escultura, artes manuales como lapidarios, joyeros y plateros. Mientras que los indios, hombres y mujeres eran de baja estatura, proporcionados y fuertes:

Su indumentaria y costumbres se asemejan en general a la de los indios peruanos³; trabajan de sirvientes y son reconocidos por ser sumisos y muy útiles. Las indias (sic) se dedican a transportar productos para la venta en el mercado de Quito (Stevenson, 1989:226).

La quiteña de alta sociedad y sus sistemas vestimentarios

Las mujeres quiteñas de las altas élites eran recordadas por ser corteses, hospitalarias y demás bondadosas con los extranjeros. La mujer quiteña blanca era esbozada como algo guapa y muy sociable. Uno de los atributos más destacados era su amabilidad y alegría, gustaba de la música, el canto y el baile (Osculati, 1989). Según el relato de Stevenson (1989), el vestido de la aristocracia femenina quiteña era recargado. Las mujeres quiteñas de las altas esferas portaban como siluetas indumentarias: un faldellín ancho de terciopelo de varios pliegues, camisa o mantón de franela inglesa, un jubón de encajes, saco o basquiña⁵. Llevaban como accesorio el pañolón rebozo manteleta de bayeta⁶ de encaje que sustituía a la mantilla española. El color negro era el más utilizado y empleaban para la confección “Telas de Oro y Plata”, paños, seda y lana muy finos. Las mujeres preferían un atuendo inglés para ir a ceremonias y fiestas y un atuendo español para ir a misa y estar en casa. Ulloa (1736) describe el peinado trenzado que lo enrolla en la parte posterior de la cabeza al cual le añaden un tocado de cinta denominada balaca. “Esta cinta está frecuentemente adornada de diamantes y de flores que dan un bellissimo efecto. Alguna vez toman la manta para ir a la iglesia, y la basquiña o saco redondo; pero generalmente vánse con manteleta” (Ferrairo, 1989:526). En este tipo de traje, Stevenson (1989) indicó que la ornamentación jugaba un papel indispensable:

Las damas utilizan mucho las joyas, de las cuales poseen un buen surtido en especial pendientes, collares, rosarios, amuletos y brazaletes de diamantes, esmeraldas, topacios u otras gemas preciosas, en juegos completos, pues la mezcla es signo de pobreza. No es raro ver en ciertas ocasiones a una señora adornada con tales joyas hasta por un valor de 20 ó 30 pesos (Stevenson, 1989: 227).

Las señoras distinguidas invertían ornamentando su apariencia en finos encajes, franjas de oro y plata de sus vestiduras, telas costosas, joyas y guarniciones⁷ como bellísimas cintas que complementaban su vestido (Ferrairo, 1989).

La quiteña mestiza y sus sistemas vestimentarios

En el vestuario femenino de caracterización popular de la clase mestiza aparecen las bolsiconas o modistillas. Holinski (1989) se refería a ellas como alegres y seductoras mujeres, de dientes blancos, alineados y dueñas de exuberante y larga cabellera. Además, como

mujeres habilidosas para la costura y/o bordado. “El nombre español de bolsiconas viene de bolsa, a causa de los bolsillos que estas señoritas o señoras llevan en sus faldas” (Holinski, 1989: 330). También eran conocidas como llapangas que significa descalzas, ya que no usaban medias ni zapatos, sus pies pequeños de talones rubicundos marcan un rasgo de belleza. Por tal razón, la bolsicona pone un particular cuidado en frotarlos todos los días con arena fina y aceites. El vestido de la mestiza muestra una apariencia similar al de la quiteña de clase, diferenciada por la amalgama de color, calidad del textil y la ausencia del calzado. La silueta vestimentaria de la mestiza constituía un: “gran miriñaque con saya de color llamativo hecho con franela inglesa, roja, rosada, amarilla, azul pálido, adornada de muchas cintas, encajes, flecos y lentejuelas” (Stevenson, 1989: 228). Revestido por debajo con ropa interior de encajes blancos, el corpiño de brocado o raso bordado, mangas adornadas con randa, cintas y lentejuelas, complementaban su atuendo con un chal de franela inglesa colocado en sus hombros. Otra descripción lo define así:

Sobre una falda de tela fuerte, un largo chal de seda o de algodón que cubre la camisa sin tajarla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamado rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo y las circunstancias lo exigen. La variada viveza de sus colores da originalidad a este traje. Así por ejemplo sobre una falda de tela azul está terciado un chal rojo, y el rebozo será amarillo para contraste. Los papagayos en asamblea deliberante, no podrán presentar un plumaje más alegre de su abigarramiento que un grupo de bolsiconas cuando siguen una procesión o asisten a una fiesta. Su afluencia en todas partes da vida a una ciudad que parecería muerta sin ellas, y le imprime un sello de originalidad (Holinski, 1989:330).

Además, con el advenimiento de la sociedad burguesa se desarrollaron los oficios que eran ejecutados por las mestizas. Así, nació el traje destinado para los oficios de hilandería, carnicerías, vendedoras de frutas, cajoneras, entre otras; cuyas siluetas vestimentarias eran falda amplia de color azul claro, blusa de mangas amplias hasta la altura del codo, escote en forma de V bordado y un chal colocado sobre la cabeza. Por su característica de traje de trabajo, éste era menos adornado. A su vez, estaban las mujeres portadoras de un extraño vestido llamado el aro, cuyos colores no se diferencian de aquellos de las españolas (Osculati, 2000:48).

La mujer indígena y sus sistemas vestimentarios

Durante el período poscolonial, además de las ciudades de fundación española, se conservaron asentamientos indígenas, aspecto que dio continuidad a la sociedad indígena. La “Legislación de Indias” mantuvo una división entre la República de blancos, que agrupaba a los colonos y la *República de indios (sic), que mantenía sus estamentos constitutivos gobernando* (Ayala, 2012). Este aspecto contribuyó a que dentro de la sociedad indígena existieran dos clases delimitadas: las indígenas de mejor condición social, es decir, las esposas de los prin-

cipales indios (sic) y las indígenas pobres dentro de las cuales incluso una leve diferencia distanciaba a aquellas que actuaban como criadas de una buena familia y las indígenas “ordinarias” (sic) (Ferrairo, 1989). Stevenson (1989) y Ferrairo (1989) describen las siluetas vestimentarias para la indígena distinguida como: “un debajero blanco llamado anaco” de ancho encaje en la parte inferior, un chaupi, sobre el cual ponían en lugar del anaco una túnica negra dicha acso, que caía desde el cuello hacia abajo; era abierta de un lado, doblada de arriba abajo y ceñida sobre las caderas por un cordoncito, una faja llamada chumpi que ajustaba el anaco a la cintura y un chal de color negro llamado ichlla grande, que descendía desde el cuello hasta el faldellín asegurado sobre el pecho con un grueso agujón de oro y plata denominado tupu. Llevaban el cabello recogido por detrás lleno de cintas generalmente de color rojo y usaban por adorno un pañuelo blanco denominado collas. La colla cumplía la finalidad de distinguir las de las otras; pero demostraban todo su señorío al llevar zapatos.


Las siluetas vestimentarias de la indígena pobre eran muy escasas: un anaco con faja en la cintura, prendido con un tupu, en los hombros llevaban una tela de color negro llamado ichlla. Esto constituyó generalmente todo su guardarropa y el único lecho del que disponían. Ferrairo (1989), indica que las indígenas criadas en buena familia eran vestidas con una especie de saco muy corto y una manteleta de bayeta.

A continuación, se presenta el resultado de la matriz análoga que permitió contrastar, el indumento de las tres clases sociales y denotar el espacio formal y el espacio simbólico del indumento:

REGISTRO ANÁLOGO DE ACUARELAS COSTUMBRISTAS		
		
<p>Gráfico 1: mujer de clase alta Fuente: (hallo, 1981)</p>	<p>Gráfico 2: Bolsicona Metiza Fuente: (Samaniego, 1977)</p>	<p>Gráfico 3: Indijena Esposa Del Casique Fuente: (Samaniego, 1977)</p>
<p>Clase social: mujer blanca</p>	<p>Clase social: mujer mestiza</p>	<p>Clase social: mujer indígena</p>

IDENTIFICACIÓN		
Tipología: Acuarela Costumbrista Registro: Réplica impresa Soporte y paleta: Couché / Color Artista: Juan Agustín Guerrero Año de la pintura: 1818 - 1880	Tipología: Acuarela Costumbrista Registro: Réplica impresa Soporte y paleta: Couché/ Color Artista: Joaquín Pinto Año de la pintura: Quito, 1894	Tipología: Acuarela Costumbrista Registro: Réplica impresa Soporte y paleta: Couché / Color Artista: Agustín Guerrero Año de la pintura: Quito, 1894
PERSONAJE Y ESPACIO		
Personaje: Mujer blanca Situación: De camino a casa.	Personaje: Bolsicona cocinera Situación: Comprando para la cocina.	Personaje: Indígena esposa de un cacique Situación: Esperando su marido.
ESPACIOS FORMALES		
Ocasión de uso: Ir a la iglesia, visita social Siluetas vestimentarias: Faldellín ancho, camisa o manto, jubón o saco, pañolón Textil: Terciopelo, franela inglesa, encaje, basquiña, paños, lana y seda finos Color: Negro y sobrios Peinado: Elaborados Accesorios: Balaca, joyas y calzado.	Ocasión de uso: Desempeñar oficios, ir a la plaza Siluetas vestimentarias: Miriñaque, corpiño con mangas adornadas y chal Textil: Franela inglesa, brocado, raso bordado, randa Color: Rojo, amarillo, azul Peinado: Trenzados y extensos Accesorios: cintas, encajes, flecos, sin o con calzado de satín.	Ocasión de uso: Diaria Siluetas vestimentarias: Anaco, chaupi anaco, asco, ichlla grande Textil: Bayeta Color: Negro Accesorios: Faja chumpi, cordoncillo, tupu, collas y zapatos.
ESPACIOS SIMBÓLICOS		
Símbolos indumentarios: Siluetas sobredimensionadas Textiles finos - exportados Colores sobrios - negro Peinados elaborados Utilización de joyas en juego Utilización de calzado	Símbolos indumentarios: Siluetas amplias Textiles de menor calidad Colores primarios y fuertes Peinados trenzados No utilización de calzado o utilización de calzado de satín	Símbolos indumentarios: Siluetas rectangulares Textiles ordinarios bayeta Color negro y blanco Utilización de tupu Lleva calzado.
OBSERVACIONES:		

Gráfico 4. Registro análogo de acuarelas. Fuente: Investigadora, 2016.

REGISTRO ANÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS		
		
Gráfico 5: Leonor y Josefina Pérez Fuente: Fondo Audiovisual Biblioteca Banco Central	Gráfico 6: Dos mujeres anónimas. Fuente: Fondo Audiovisual Biblioteca Banco Central	Gráfico 7: Indígena anónima. Fuente: Fondo Audiovisual Biblioteca Banco Central
Clase social: mujer blanca	Clase social: mujer mestiza	Clase social: mujer indígena
IDENTIFICACIÓN		
Tipología: Fotografía Registro: 80. F0000.0425 Soporte y paleta: Acetato B/N Fotógrafo: S/N Fecha y lugar de toma: Quito, 1894	Tipología: Fotografía Registro: 80. F0000.0364 Soporte y paleta: Acetato B/N Fotógrafo: S/N Fecha y lugar de toma: Quito, 19--	Tipología: Fotografía Registro: 80. F0000.0548 Soporte y paleta: Acetato B/N Fotógrafo: S/N Fecha y lugar de toma: Quito, 1990
PERSONAJE Y ESPACIO		
Personaje: Leonor y Josefina Pérez Espacio: Estudio Fotográfico Situación: Posando para fotografía	Personaje: Dos mujeres anónimas Espacio: Parque Situación: Posando en un parque	Personaje: Indígena anónima Espacio: Calle Situación: Hilando por la calle

ESPACIOS FORMALES		
<p>Ocasión de uso: Ir a la iglesia, visita social</p> <p>Siluetas vestimentarias: Faldellín ancho, camisa o manto, jubón o saco, pañolón</p> <p>Textil: Terciopelo, franela inglesa, encaje, basquiña, paños, lana y seda finos</p> <p>Color: Negro y sobrios</p> <p>Peinado: Elaborados</p> <p>Accesorios: Balaca, joyas y calzado.</p>	<p>Ocasión de uso: Desempeñar oficios, ir a la plaza</p> <p>Siluetas vestimentarias: Miriñaque, corpiño con mangas adornadas y chal</p> <p>Textil: Franela inglesa, brocado, raso bordado, randa</p> <p>Color: Rojo, rosado, amarillo, azul</p> <p>Peinado: Trenzados y extensos</p> <p>Accesorios: cintas, encajes, flecos, sin calzado o calzado de satín.</p>	<p>Ocasión de uso: Diaria</p> <p>Siluetas vestimentarias: Anaco, faja o chumbi, ichlla</p> <p>Textil: Bayeta</p> <p>Color: Negro</p> <p>Accesorios: Tupu, sin calzado</p>
ESPACIOS SIMBÓLICOS		
<p>Símbolos indumentarios: Siluetas sobredimensionadas Textiles finos – exportados Colores sobrios – negro Peinados elaborados Utilización de joyas en juego Utilización de calzado</p>	<p>Símbolos indumentarios: Siluetas amplias Textiles de menor calidad Colores primarios y fuertes Peinados trenzados No utilización de calzado o utilización de calzado de satín</p>	<p>Símbolos indumentarios: Siluetas rectangulares Textiles ordinarios bayeta Color negro y blanco Utilización de tupu Sin calzado</p>
OBSERVACIONES:		

Gráfico 8. Registro análogo de fotografías. Fuente: Investigadora, 2016.

La indumentaria como símbolo de estratificación social

Nada hay más social que el vestido pues: “*Vestirse constituye esencialmente un acto de significación*” (Perrot, 1994:163). Y pese a que la practicidad del indumento radica en la protección del cuerpo frente al clima, desde un punto de vista simbólico es una marca cultural de tipo jerárquico y distintivo (Zambrini, 2010). La sociedad cortesana implantó un régimen jerarquizado que controlaba mediante las leyes suntuarias la significación de los signos vestimentarios. De esta manera, el vestido aristocrático significó suntuosidad y ostentación. El sistema vestimentario cortesano se investía dentro de una función sociopolítica clasista de dominio para unos y subordinación para otros. Durante el siglo XIX, el establecimiento de la sociedad burguesa, el sistema de la moda y su discurso revelaron la función distintiva y simbólica de la posición social (Elías, 1988; Perrot, 1994; Zambrini, 2010). La sociedad cortesana y burguesa consiguieron las formas esenciales que subyacían

en las siluetas indumentarias de la mujer blanca, mestiza e indígena de Quito durante el siglo XIX. El análisis de la tipología de los trajes determinó elementos que los distinguió y por ende, los diferenciaba. La burguesía del siglo XIX expresó el aspecto significativo del indumento relacionándolo con el sentido social hasta en sus capas más despojadas.

El indumento comunicaba tales diferencias en calidad de: tipologías vestimentarias, tejidos, colores, guarniciones, encajes e incluso número de prendas llevadas. Así, poseer mayor número de trajes o llevar mayor número de prendas era signo de una elevada clase social. El que una mujer tuviese en su ropero varios trajes era símbolo de una mujer pudiente. Por el contrario, la mujer de clase humilde tenía apenas dos atuendos. Es decir, complementos tales como: guarniciones botonaduras, sombreros, zapatos, cinturones, anchura de las franjas bordadas, adornos, y joyas han contribuido a señalar la jerarquía dentro de un grupo. El indumento, además, era un símbolo de ostentación pues cada traje incluía elementos simbólicos de riqueza. El número de anacos sobrepuestos, o el aumento del largo y ancho de las prendas, la cantidad y calidad en las joyas le otorgaba a su portador lugares preferentes; cuando la mujer lo portaba gracias a él podía ubicarse en lugares exclusivos como: primeras filas en la iglesia, balcones para presenciar actos sociales. Para las élites aristocráticas constituía un símbolo de distinción vestir con materiales preciosos y colores vivos; mientras que era un símbolo diferenciador de la burguesía vestir con telas más sencillas y tintes más sombríos. De esta manera, el indumento era una garantía simbólica de una clase que produjo y reprodujo un material distintivo. En aquel tiempo, mediante el indumento se manifestó simbólicamente una casta, un linaje, una posición y una pertenencia social.

Conclusiones

Hasta este apartado se ha intentado argumentar que el indumento constituyó un medio de jerarquización y diferenciación de las clases sociales en Quito. Dentro del colectivo de la mujer quiteña se ha identificado varios estratos sociales: la mujer aristocrática, la mujer quiteña mestiza, y la mujer indígena; incluso dentro de estos surgieron códigos vestimentarios que las estratificaron internamente. En este contexto, el traje jerarquizó a grupos sociales y mediante él, se han manifestado relaciones de dominación de la clase más poderosa sobre la menos afortunada. Durante el siglo XIX, la indumentaria femenina en Quito se restringió a la influencia española, el indumento tomó las formas del traje europeo adaptándolas a una idiosincrasia local. Ésta evidenció una serie de implicaciones socioculturales entre ellas: el status social al que pertenecía la mujer.

Este siglo marcó la fuerte influencia de Europa sobre la vestimenta, incluso en la vestimenta indígena como agente de dominación y estratificación social, aunque como lo indica Ferrairo (1989), el traje de los indígenas era similar a la usada por los Incas. Las clases sociales bajas copiaban a las altas y las prendas eran similares con diferencias de volúmenes. Bajo la línea teórica propuesta por Veblen (1974), se ha incorporado la noción de imitación para explicar esta determinación en el vestir. Por lo tanto, se concluye que cada sistema vestimentario mantiene su simbología. Para la mujer quiteña de la alta sociedad, las siluetas vestimentarias como el faldellín, la camisa o manto, el jubón y el pañolón

eran piezas sobredimensionadas y recargadas así como los textiles que portaban eran de calidad y generalmente importados como la franela inglesa, encaje, basquiña, paños, lana y seda finos. La utilización de los colores sobrios, en los que predominaba el negro, le otorgaba mucha distinción. El peinado elaborado y la ornamentación en joyas de oro y plata la hacían portadora de señorío y la diferenciaba. Los sistemas vestimentarios de la mestiza eran muy similares a las siluetas de la mujer de clase alta. Sin embargo, el miriñaque, el corpiño de mangas y chal mantenían un menor grado de amplitud y recargo. El textil se convirtió en un símbolo de diferenciación pues era de menor calidad. Como un símbolo completamente contrario a la sobriedad, la paleta de color que gustaba la mestiza era cálida y explosiva. La ornamentación recargada de la mestiza fue un símbolo diferenciador así como su pie bien formado, pequeño y rosado. También lo rectangular de los sistemas vestimentarios simbolizaba, en el caso de la indígena ordinaria la pobreza de su condición. El empleo de la bayeta era considerado un tejido ordinario, pobre y la no utilización de calzado, marginaban su condición e incluso la diferenciaban de la indígena acomodada que, muy por el contrario, portaba una silueta similar pero con mayor decoro.

Desde luego, el proceso de colonización y poscolonización influyeron a través de la vestimenta en la formación de un sistema de códigos sutiles que definieron el estatus socio-económico, las relaciones de poder y modificó el imaginario de la mujer quiteña. La indumentaria reafirmaba constantemente la inclusión o no, de los individuos en los grupos sociales. Bourdieu (2010) clasificó las elecciones estéticas, lo que él llamó “los gustos”, como un marcador privilegiado de “clase”; en tal virtud, lo construido por una historia social, como el colonialismo o la construcción de la nación del Ecuador, influyeron en el estatus social, así como las indumentarias sirvieron, en la mayoría de los casos, como evidencia de expresión de lucha de clases, disputas y jerarquías.

Notas

1. El presente artículo forma parte de mi tesis doctoral dentro del Programa de Doctorado en Diseño por la Universidad de Palermo.
2. Poncho, es una prenda de abrigo. Similar a una manta rectangular con una abertura para el ingreso de la cabeza. Fabricada por pueblos originarios, es de lana, oveja, alpaca, vicuña. (Española, 2014).
3. Del quechua anacu constituye una prensa rectangular que a modo de falda se ciñe a la cintura. Prenda propia de pueblos originarios (Española, 2014).
4. Reunión de personas que se junta de manera habitual (Española, 2014).
5. Es la saya que usaban mujeres sobre la ropa, para salir de calle y que actualmente utilizan como complemento de trajes regionales (Española, 2014).
6. Bayeta, se utilizaba el término para denotar una tela floja, poca tupida y de carácter ordinario (Española, 2014).
7. Es un adorno que se pone en los vestidos, ropas o colgaduras (Española, 2014).

Referencias Bibliográficas

- Ayala, E. (2012). *Resumen de la historia del Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Cevallos, P. F. (1941). Cuadros Descriptivos del Ecuador. En E. Enríquez, *Quito a través de los siglos* (pág. 162). Quito: Imprenta Municipal.
- Elías, N. (1988). *La sociedad cortesana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Enríquez, E. (1938). *Quito a través de los siglos recopilación y notas bio - bibliográficas*. Quito: Imprenta Municipal.
- Española, R. A. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Ferrairo, J. (1989). Las costumbres Antiguas y Modernas de todos los pueblos. América Meridional. Descripción detallada de Quito. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 515 - 546). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.
- González, M. (1994). *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*. Madrid: Consejo social de la Universidad Complutense de Madrid.
- Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador. Juan Agustín Guerrero 1818 - 1880*. Madrid: Espasa - Calpe.
- Hands, B. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Hassaurek, F. (2015). *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito: Abya Yala.
- Holinski, A. (1989). Quito y sus mujeres. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 328 - 322). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.
- Kennedy, T. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas Quiteñas del siglo XIX*. Fonsal.
- Kingman, E. (2006). *La ciudad y los otros Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Londoño, J. (1997). *Entre la sumisión y la resistencia. Las mujeres en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Abya Yala.
- Ortiz, A. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuareles quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSALE.
- Ortiz, A. (2005). *Imágenes de identidad: Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Municipio de Quito.
- Osculati, C. (1989). Quito en 1847. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX* (págs. 299 - 311). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.
- Osculati, G. (2000). *Exploraciones de las regiones ecuatoriales a través del Napo y de los ríos de la amazonía. Fragmento de un viaje por las dos Américas en los años 1846 - 1848*. Quito: Abya Yala.
- Perrot, P. (1994). *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Poma, I. (2003). El traje femenino usado en Quito durante el Siglo XIX. *Revista Digital Patrimonium*, Volúmen 4.
- Root, R. (2014). *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina Poscolonial*. Buenos Aires: Edhasa.
- Samaniego, F. (1977). *Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Agustín Pinto Seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar*. Barcelona: Salvat Editores S.A.
- Simmel, G. (2008). *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo.

- Stevenson, W. B. (1989). Cómo era Quito cuando se declaró libre. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros* (págs. 227 - 230). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.
- Toscano, H. (1989). *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Vallverdú, J. (2014). *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: UOC Publishing.
- Veblen, T. (1974). *Teoría de la clase osciosa*. México: FCE.
- Weismantel, M. (2003). Mothers of the Patria: La chola cuencana and La Mama Negra. En N. Whitten, *Millennial Ecuador: Critical Essays Cultural Transformations* (págs. 325 - 354). Iowa City: University of Iowa Press.
- Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales del cuerpo. *Revista de Estudios de Género Nomadías*. Nro. 11, 130 - 149.

Abstract: The article intends to analyze the vestimentary systems that Quito woman used to wear during the XIX century and its relationship with the social class which she belonged to, with this purpose, the documentary sources collected from travelers fragments, documentary files and historical documents at that time contextualize and describe the study object, then, in other instance, it's useful artistic sources such as manner paintings and photographic files which the costume realistically is represented. The objective of this work proposes a theoretical reflection about dress as a hierarchizing body and who wears it and symbolizing the social position about who wears it.

Keyword: Dress - Quito 's woman - Quito XIX Century - symbol - stratification

Resumo: O artigo pretende analisar os sistemas vestimentários que a mulher de Quito usou durante o século XIX e sua relação com a classe social a que ela pertencia. Para esse fim, as fontes documentais coletadas dos fragmentos de viajantes, arquivos documentais e documentos históricos do tempo contextualizam e descrevem o objeto de estudo. Então, em segunda instância, são usadas fontes artísticas, como pinturas costumbristas e arquivos fotográficos, com os quais o traje é realistamente representado. O objetivo deste trabalho propõe uma reflexão teórica sobre vestuário como uma forma de hierarquizar o corpo que o transporta e simboliza a posição social da pessoa que o usa.

Palavras-chave: Vestuário - mulher Quito - Quito século XIX - símbolo - estratificação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
