

REVISTA INCLUSIONES

HOMENAJE A NOEMÍ LILIANA BRENTA

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales

Volumen 8 . Número Especial

Enero / Marzo

2021

ISSN 0719-4706

CUERPO DIRECTIVO

Director

Dr. Juan Guillermo Mansilla Sepúlveda
Universidad Católica de Temuco, Chile

Editor

Alex Véliz Burgos
Obu-Chile, Chile

Editor Científico

Dr. Luiz Alberto David Araujo
Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo, Brasil

Editor Europa del Este

Dr. Alekzandar Ivanov Katrandhiev
Universidad Suroeste "Neofit Rilski", Bulgaria

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Lic. Pauline Corthorn Escudero
Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Lic. Graciela Pantigoso de Los Santos
Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Carolina Aroca Toloza
Universidad de Chile, Chile

Dr. Jaime Bassa Mercado
Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto
Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dra. Nidia Burgos
Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Francisco José Francisco Carrera
Universidad de Valladolid, España

Mg. Keri González
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Pablo Guadarrama González
Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy
Universidad de La Serena, Chile

Mg. Cecilia Jofré Muñoz
Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya
Universidad Adventista de Chile, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach
Universidad de Potsdam, Alemania
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Mg. Rocío del Pilar Martínez Marín
Universidad de Santander, Colombia

Ph. D. Natalia Milanesio
Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero
Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Dra. Eleonora Pencheva
Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira
Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga
Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Andrés Saavedra Barahona
Universidad San Clemente de Ojrid de Sofía, Bulgaria

Dr. Efraín Sánchez Cabra
Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz
Universidad del Salvador, Argentina

Ph. D. Stefan Todorov Kapralov
South West University, Bulgaria

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Adolfo A. Abadía

Universidad ICESI, Colombia

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Martino Contu

Universidad de Sassari, Italia

Dr. Luiz Alberto David Araujo

Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil

Dra. Patricia Brogna

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Horacio Capel Sáez

Universidad de Barcelona, España

Dr. Javier Carreón Guillén

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Lancelot Cowie

Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar

Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Rodolfo Cruz Vadillo

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Miguel Ángel de Marco

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Emma de Ramón Acevedo

Universidad de Chile, Chile

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandía

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Antonio Hermosa Andújar

Universidad de Sevilla, España

Dra. Patricia Galeana

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Manuela Garau

Centro Studi Sea, Italia

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg

*Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia
Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos*

Dr. Francisco Luis Girardo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

José Manuel González Freire

Universidad de Colima, México

Dra. Antonia Heredia Herrera

Universidad Internacional de Andalucía, España

Dr. Eduardo Gomes Onofre

Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

Dr. Miguel León-Portilla

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", España

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros

Diálogos em MERCOSUR, Brasil

+ Dr. Álvaro Márquez-Fernández

Universidad del Zulia, Venezuela

Dr. Oscar Ortega Arango

Universidad Autónoma de Yucatán, México

Dr. Antonio-Carlos Pereira Menaut

Universidad Santiago de Compostela, España

Dr. José Sergio Puig Espinosa

Dilemas Contemporáneos, México

Dra. Francesca Randazzo

Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras

Dra. Yolando Ricardo

Universidad de La Habana, Cuba

Dr. Manuel Alves da Rocha

Universidade Católica de Angola Angola

Mg. Arnaldo Rodríguez Espinoza

Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica

Dr. Miguel Rojas Mix

*Coordinador la Cumbre de Rectores Universidades
Estatales América Latina y el Caribe*

Dr. Luis Alberto Romero

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Maura de la Caridad Salabarría Roig

Dilemas Contemporáneos, México

Dr. Adalberto Santana Hernández

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Saulo Cesar Paulino e Silva

Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso

Universidad de Salamanca, España

Dr. Josep Vives Rego

Universidad de Barcelona, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Blanca Estela Zardel Jacobo

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Comité Científico Internacional

Mg. Paola Aceituno

Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile

Ph. D. María José Aguilar Idañez

Universidad Castilla-La Mancha, España

Dra. Elian Araujo

Universidad de Mackenzie, Brasil

Mg. Romyana Atanasova Popova

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Dra. Ana Bénard da Costa

Instituto Universitario de Lisboa, Portugal

Centro de Estudios Africanos, Portugal

Dra. Alina Bestard Revilla

*Universidad de Ciencias de la Cultura Física y el Deporte,
Cuba*

Dra. Noemí Brenta

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca

Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik

Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Eric de Léséulec

INS HEA, Francia

Dr. Andrés Di Masso Tarditti

Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro

Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca

Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dra. Ada Gallegos Ruiz Conejo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Dra. Carmen González y González de Mesa

Universidad de Oviedo, España

Ph. D. Valentin Kitanov

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Mg. Luis Oporto Ordóñez

Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dr. Patricio Quiroga

Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Gino Ríos Patio

Universidad de San Martín de Porres, Perú

Dr. Carlos Manuel Rodríguez Arrechavaleta

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Dra. Vivian Romeu

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Dra. María Laura Salinas

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

**REVISTA
INCLUSIONES** M.R.
REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

Dr. Stefano Santasilia
Universidad della Calabria, Italia

Mg. Silvia Laura Vargas López
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Dra. Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Dr. Evandro Viera Ouriques
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. María Luisa Zagalaz Sánchez
Universidad de Jaén, España

Dra. Maja Zawierzeniec
Universidad Wszechnica Polska, Polonia

Indización, Repositorios y Bases de Datos Académicas

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:





REX



UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN



Universidad de Concepción

BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN



**EL TEJIDO BARROCO. ESTUDIO DE CASO:
LA CAPA DE SANTA TERESITA DE QUITO - SIGLO XVIII**

**THE BAROQUE FABRIC. CASE STUDY:
THE CAP OF SANTA TERESITA OF QUITO, 18TH CENTURY**

Drda. Celinda Annabella Ponce Pérez

Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

ORCID: 0000-0003-0953-0182

ca.ponce@uta.edu.ec

Drda. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa

Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

ORCID: 0000-0002-2181-9168

taniaeescobar@uta.edu.ec

Drda. Tatiana Alexandra Cabrera Silva

Universidad de Artes, Ciencia y Comunicación, Chile

ORCID: 0000-0003-2127-9824

tcabrerasilva@hotmail.com

Fecha de Recepción: 22 de enero de 2020 – **Fecha Revisión:** 21 de febrero de 2020

Fecha de Aceptación: 19 de marzo de 2020 – **Fecha de Publicación:** 01 de enero de 2021

Resumen

Los textiles se han convertido en referentes para el estudio cultural de los pueblos, pues además de tributar a la preservación de la memoria histórica, permiten identificar y comprender diversas relaciones sociales. El presente artículo construye una representación textil implícita en la capa de Santa Teresita, confeccionada en 1796 y ubicada en el Convento del Carmen Alto de Quito (Ecuador). Esta pieza permite reflexionar sobre el sentido del textil, por un lado, como fuente de narrativa histórica (a partir del sustrato de papel encontrado en el proceso de restauración) y –por otro– como objeto artístico que involucra la aplicación de las técnicas del bordado en hilo y de encajes sobre el brocado de seda. El diseño metodológico es narrativo y emplea sobre el tejido un análisis de la imagen a través de la función estética y la función simbólica del objeto. La función estética develó los aspectos formales y constructivos del tejido en brocado de seda y bordado con hilos de oro; y la función simbólica de la capa como un mecanismo de intercambio o transacción espiritual de fe y fuente de información de las construcciones sociales.

Palabras Claves

Tejidos – Indumentaria religiosa – Siglo XVIII – Quito

Abstract

Textiles have become benchmarks for the cultural study of peoples, because in addition to paying tribute to the preservation of historical memory, they allow the identification and understanding of various social relationships. This article builds an implicit textile representation in the Santa Teresita layer, made in 1796 and located in the Carmen Alto Convent of Quito (Ecuador). This piece allows us to reflect on the sense of the textile, on the one hand, as a source of historical narrative (from the paper substrate found in the restoration process) and, on the other, as an artistic object that

El tejido barroco. Estudio de caso: la capa de Santa Teresita de Quito - Siglo XVIII pág. 278

involves the application of embroidery techniques in thread and lace over silk brocade. The methodological design is narrative and uses an image analysis on the tissue through the aesthetic function and the symbolic function of the object. The aesthetic function revealed the formal and constructive aspects of the fabric in silk brocade and embroidery with gold threads; and the symbolic function of the layer as a mechanism of exchange or spiritual transaction of faith and information source of social constructions.

Keywords

Textiles – Religious clothing – 18th century – Quito

Para Citar este Artículo:

Ponce Pérez, Calinda Annabella; Escobar Guanoluisa, Taña Elizabeth y Cabrera Silva, Tatiana Alexandra. El tejido barroco. Estudio de caso: la capa de Santa Teresita de Quito - Siglo XVIII. Revista Inclusiones Vol: 8 num Especial (2021): 277-298.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)

Licencia Internacional



Introducción

A la luz del humanismo, el siglo XVIII estuvo cargado de transformaciones en el campo de las prácticas y saberes tecnológicos. Los estudios que surgen en esta época dan cuenta de la aparición de variadas obras que se refieren a las artes decorativas y/o aplicadas. El interés en estas radica en que no tienen motivación teórica, su propósito es práctico y de aplicación. Dentro del campo de las artes decorativas se incorporan los textiles e indumentaria, los cuales transmiten información referente a las relaciones sociales y económicas de diferentes épocas. Además, se constituyen en un legado histórico y artístico.

Los textiles a lo largo del tiempo han sido sinónimo de civilización y progreso de distintas culturas, quizás porque el tejido, producto del proceso de manufactura, se ha encargado de demostrar el devenir de los pueblos. La carga simbólica y la acumulación de significados han convertido al tejido en uno de los rasgos antropológicos que más distingue a las sociedades¹.

Además, tanto las obras artísticas como los textiles se constituyen en objetos patrimoniales, lo que hace necesaria su puesta en valor, debido a que a través de ellos se pueden identificar formas y modos de uso. Gracias a las técnicas de elaboración tanto en su construcción como en su posterior uso y aplicación en la indumentaria, conllevan una importante carga histórica y artística, siendo testimonios de la cultura, de formas de pensar y hacer, de voluntades y relaciones sociales.

En consecuencia, su estudio permite rescatar las técnicas y soportes de elaboración, a la vez lleva a reflexionar acerca de las transformaciones estético-formales, mismas que responden a los cambios de las estructuras de poder y de las relaciones de producción y comercialización. Estas últimas, definen aspectos socioeconómicos en torno al vestido. Las telas son portadoras de los rasgos, carácter y cultura de las sociedades tanto en espacio y tiempo. Los movimientos sociales y artísticos han colaborado para el enriquecimiento de las texturas mediante la aplicación del diseño y la ornamentación de tejidos, sirviendo como relatos y testimonios permanentes de los sucesos de una sociedad, de sus costumbres, ritos y mitos, y de las diversas manifestaciones de la cultura popular. Todos estos elementos de la vida social se han ido adaptando, de tal forma que han aportado a la creación decorativa y al discurso material de la sociedad. Los modos y formas de uso de los textiles tributan a la carga simbólica, como es el caso de aquellos destinados a labores litúrgicas y religiosas. Un ejemplo más concreto de esto lo constituyen las imágenes de vestir del siglo XVIII, las cuales fueron ataviadas con textiles ostentosos que contribuyeron con el discurso visual y material de la Capilla de Cantuña, desde el siglo XVIII, así como para el adoctrinamiento de la fe.

Registro del tejido de culto en Quito

Las imágenes de vestir experimentaron un gran auge, será en el Barroco, con los cambios de gusto y los nuevos enfoques iconográficos, cuando alcancen gran espectacularidad expresiva en cuanto adorno y lujo².

¹ José Jorge Montava, Teoría del diseño de los tejidos de calada y ornamentales y artísticos (Madrid: Agrupación Empresarial Textil Alcoyana, 2001).

² Santiago Espada y León Arabella, "Arte textil barroco al servicio de las imágenes religiosas", Datatextil num 37 (2017): 1-8.

El análisis de los tejidos utilizados para vestir las imágenes de culto arroja resultados interesantes sobre diversas dinámicas de carácter cultural y económico, permitiendo interpretar la forma en que los pueblos configuran su identidad e inventan y reinventan aquellos aspectos culturales. Asimismo, los textiles dan cuenta de las relaciones sociales y los imaginarios construidos en torno a su contexto, como es el caso del siglo XVIII, en el que gran parte de los tejidos importados estuvieron al servicio de la Iglesia y de los estamentos más altos de la sociedad quiteña. En el siglo XVIII los textiles sobrepasaron su condición de objetos estéticos, dando indicios y amplias posibilidades de interpretación. En este sentido se trata de exceder lo establecido para lograr las aproximaciones a una forma del textil que extrema sus diversos alcances, permitiendo acceder a interpretaciones que ofrecen una inquietud especial en su construcción y que desarrollan un vínculo comunicacional innovador desde lo técnico, visual y crítico para el observador.

En el siglo referido, bajo el contexto de la Ilustración, fue muy importante que las actividades de confección, tejeduría, bordados de textiles, entre otras, fueran prácticas que las mujeres aprendían desde la niñez. En efecto, entre los oficios y saberes de la población urbana de Quito, las técnicas de bordado constituían un oficio destinado a las mujeres mestizas e indígenas. Además, era una práctica común de las monjas de clausura al interior de los conventos:

“En los monasterios quiteños se esconde la labor de decenas de mujeres artistas, sobre todo en aquellas artes más conocidas como «labores de mano» –escapularios, vestimenta eclesiástica, *collages*–, que merecen ser resaltados en trabajos posteriores, creaciones que al ser concebidas como menores no han sido aún objeto de estudio serio por parte de los investigadores de arte americano”³.

El arte del bordado estuvo plenamente expandido en todos los estratos sociales, sin embargo, era frecuente encargar su elaboración a las mujeres de clausura, considerando que en los conventos se tejían diversos tipos de bordados, ya sea para: prendas de vestir, las imágenes o para incorporar en la indumentaria litúrgica⁴. Por lo tanto, el espíritu místico que convoca la labor del bordado fue trasladado a las mercancías; su interpretación y posicionamiento en la sociedad evocaba pureza, provocando que los cronistas describieran a las piezas en un sentido más elevado y no como simples objetos de transacción. En la acuarela costumbrista de la imagen 1, se puede identificar a una monja realizando el encaje de bolillo. Si bien esta imagen corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, los viajeros dan cuenta de la actividad de los bordados en Quito desde la primera mitad del siglo XVIII, así mismo en la imagen 2 se observa a una mujer tejiendo el encaje de bolillo, cuya representación corresponde a finales del siglo XIX.

³ Alexandra Kennedy, “Mujeres en los claustros: artistas, mecenas, coleccionistas”, en *Arte en la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX*, editado por Alexandra Kennedy (Hondarribia: Nerea, 2002), 210.

⁴ Los cronistas Juan de Ulloa y Jorge Juan (1736) manifiestan que otro talento que se encuentra en la ciudad es la habilidad de las mujeres y monjas para el bordado: “En verdad los bordados de éstos últimos tiempos habían llegado a la perfección de los europeos es indecible la inclinación que tienen por los bordados. Aún con solo el hilo blanco hacen maravillosos en el borde de los pañuelos blancos, en los utensilios sacros tales como las albas, amitos, manteles del altar, birretes bordados tan delicadamente con caprichosos trenzados de flores, angelitos, arabescos que habrán sido comprados en doscientos escudos, ya no hay necesidad de adquirir los de Europa, puesto que lo hacen con la misma belleza, finura y perfección que los europeos más diestros en el arte”. Ximena Romero, *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración* (Quito: Editorial Abya Yala, 2000).



Imagen 1

Monja de la Orden Dominica del monasterio quiteño de Santa Catalina Siena, 1855, anónimo. Tomado de: *El Tejido Quiteño una tradición barroca*, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2014



Imagen 2

Trabajadora de encajes, anónimo (1879), colección privada. Tomado de *El Tejido Quiteño una tradición barroca*, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2014.

Es importante resaltar que tanto los tejidos como los encajes y el bordado seleccionados para la capa evidencian una labor de mucho esmero, más aun tomando en cuenta que esos textiles no eran de fácil adquisición. Por otra parte, se debe recalcar que los textiles de tierra fueron relegados en importancia por aquellos que llegaron de tierras extranjeras (los de Castilla y los de mar), además, los bordados cobraron importancia, ya que estos permitían insertar los gustos estéticos influenciados por el contexto. En la imagen 3 se observa a un indígena bordando, la actividad de los tejidos y bordados se desarrollaron en todos los niveles sociales durante la colonia

La intencionalidad de los mismos se enfoca en la ostentación que transmite como resultado de la cultura barroca en la que se inserta el pueblo de Quito. “El valor material de las mercancías se intensifica con base en los embellecimientos estéticos, pues éstos implican un esfuerzo adicional y el uso de destrezas poco comunes”⁵.



Imagen 3

Yindio de Cotacachi que hace encajes,
 Juan Agustín Guerrero, 1857 tomado de Hallo, Wilson, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Juan Agustín- Guerrero
 Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A. 1981

En ese sentido, la prenda constituye un efecto de ofrenda, por lo cual existe un supuesto implícito: la capa, entendida desde los aspectos constructivos del tejido (brocado de seda, bordado con hilos de oro) es un mecanismo de intercambio o transacción de la fe. Así, la prenda en cuestión trasciende su función de cubrir para convertirse en un símbolo de fe por parte del donante. Si bien esta acción no tiene una función de adoctrinamiento expresa, los tejidos seleccionados para su construcción son los que forman parte del valor de transacción espiritual.

⁵ Arjun Appadurai, “La vida social de las cosas”. Perspectiva cultural de las mercancías (México DF: Grijalvo, 1991), 136.

Cabe anotar que el enfoque de este estudio no pretende analizar las lógicas de construcción o las técnicas de tejeduría, sino más bien estudiar la representación de los textiles a través de la imaginería, destacando la función del textil como fuente de información de las construcciones sociales.

Para este estudio se ha seleccionado la capa de Santa Teresita, misma que –según el manuscrito interno encontrado durante el proceso de restauración de la pieza⁶– data del año 1796.



Imagen 4
Capa de Santa Teresita



Imagen 5
Reverso de la capa

Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio 2012

Metodología

El diseño metodológico empleado es de tipo narrativo⁷, pues se contextualiza una época de estudio y un lugar –Siglo XVIII, Quito-, con la finalidad de entretener los hechos y armar una narrativa en general. El estudio se centró en un caso cultural –o tópico- pues consideró como unidad de análisis al tejido de la capa de Santa Teresita. El primer paso para establecer el archivo material de este estudio fue ubicar la capa –prenda- en el Convento del Carmen Alto de Quito – Ecuador, e indagar en las particularidades de producción que datan de 1796. Luego, en un segundo momento se procedió a completar el archivo material de la investigación con pinturas, fotografías y textos religiosos.

Como tercer paso, se llega al análisis de la capa como prenda vestimentaria, la misma que orienta la mirada desde la disciplina del diseño hacia las funciones del objeto⁸ vestimentario desde la concepción de Fernández⁹, teoría que deriva hacia las dos

⁶ Un especial agradecimiento a los funcionarios del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, quienes nos facilitaron la información de los textiles conservados y restaurados del siglo XVIII para continuar con la investigación de la tesis doctoral *Artistas Tejedores* de la investigadora Annabella Ponce. Asimismo, a las funcionarias del Museo del Carmen Alto, quienes contribuyeron para la realización de este trabajo aportando con las imágenes que forman parte de la colección del museo.

⁷ Roberto Hernández, *Metodología de la investigación* (México: McGraw Hill Education, 2014).

⁸ Bernd Lobäch. *Diseño Industrial. Bases para la configuración de los productos industriales* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1981).

⁹ Adopción enunciada de Claudia Fernández. *La profundidad de la apariencia. Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario* (Medellín: UPB, 2015).

funciones principales del vestido: 1) función primaria o práctica relacionada con los criterios fisiológicos de uso como la utilidad y la protección, y 2) función secundaria o comunicativa, aquella que combina los atributos estéticos o físicos de la prenda y los atributos simbólicos determinados por los aspectos espirituales, psíquicos y sociales de uso¹⁰. Es de interés del presente estudio la función secundaria pues a continuación se analizan los atributos estéticos y simbólicos- del tejido de la capa de Santa Teresita de Quito del siglo XVIII. Finalmente se develan las significaciones construidas a través del análisis de la imagen.

La capa de Santa Teresita y sus atributos estéticos

La capa está construida en brocado de seda, un tejido que llegaba a Quito a través de los barcos que atracaban en el Puerto de Cartagena, o en los puertos de Guayaquil o de Callao. En los documentos históricos se les denominaba *tejidos de Castilla*. “Las ropas de Castilla se vendían en todas las ciudades de la colonia, en tiendas en las que también se comercializaba ropa de tierra. Por vías diferentes venían los géneros y efectos de Europa, especialmente los tan apetecidos textiles finos (cáñamo, gante, coleta, listón, crea, brocados, entre otros)”¹¹.

La capa lleva en el borde un ribete de encaje elaborado con hilos de oro y plata. Data del siglo XVIII y sus dimensiones corresponden a 1,20 metros de largo por 3,42 metros de ancho (Imagen 4). El reverso (imagen 5) da cuenta que fue construida con un tejido de algodón. La prenda fue destinada a vestir la imagen de culto de Santa Teresita ubicada en el Monasterio de Clausura del Carmen Alto de Quito, mismo que abrió sus puertas en esta ciudad desde 1645 y que es regentado por la Congregación de las Carmelitas Descalzas.



Imagen 6

Ficha de imagen número 1. Encaje metálico de la capa

Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio, 2012, y elaboración propia

De acuerdo a los estudios sobre los encajes en la época colonial y a las características que se presentan en la prenda, el encaje fue realizado con la denominada *técnica a la aguja*¹², un procedimiento muy fino y costoso, pero que consigue mostrar gran realce y un acabado distinguido. En la imagen 6 se muestra un tejido con formas de hojas y botones de flor, acompañado de líneas rectas que separan la parte interior y exterior del

¹⁰ Sue Jones, *Diseño de Moda* (Barcelona: Blume, 2005).

¹¹ Christiana Borchard y Segundo Moreno, “Las Reformas Borbónicas en la Audiencia de Quito”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, num 22 (1995): 36. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/33761>.

¹² Natividad Villoldo, “Noticias para la Historia del Encaje”, *Revista de Folklore*. Tomo 7ª num 75 (1987): 81-85.

encaje –conjugado con formas curvas en su acabado externo–. Este tipo de bordado y materiales de hilos metálicos y seda fueron utilizados en la creación de trajes de personas de alta distinción y para las vestiduras de culto.

La cromática también permite demostrar esta categorización dentro de la indumentaria de la aristocracia, ya que el oro representa la riqueza y el lujo; la plata, la elegancia y la sofisticación, mientras el beige tiene la cualidad de ser conservador y flexible, lo que permite a los colores metálicos resaltar sobre los tejidos.

Además, la capa se encuentra forrada con tafetán de algodón y, según la ficha técnica de restauración, no presenta intervenciones anteriores. El borde de la capa se ornamenta con un ribete de encaje metálico, mismo que sí presenta una intervención anterior¹³.



Imagen 7

Encaje metálico

Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio, 2012

El interior de la capa está compuesto por un tejido de tafetán de fibras de lino y papel. El sustrato interno guarda un manuscrito que data de 1796, suscrito por la familia Donoso y Chiriboga.

¹³ Información proporcionada en la ficha técnica de restauración de la prenda. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2012.

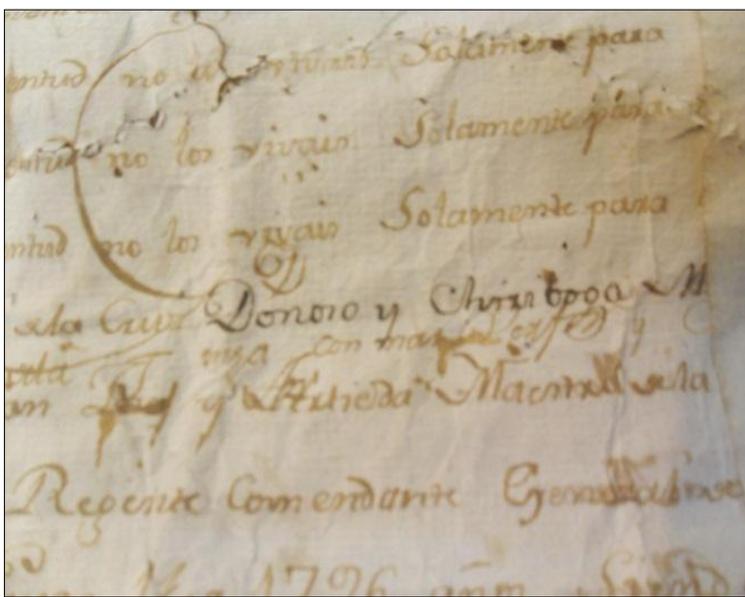


Imagen 8
 Sustrato interno de la capa
 Autor: Museo del Convento del Carmen Alto, (14/05/2019).

Imagen textil	Síntesis de la forma	Rasgos de escritura
		<p>Es una letra de características redondeadas, las líneas más gruesas se dibujan al inicio del trazo mientras que las más finas en las terminaciones. Existen letras separadas por lo que se denota que no es una escritura con continuidad, que tiene instancias de pausa durante el trazado con pluma y tinta.</p>

Imagen 9
 Ficha de Imagen número 2. Sustrato interno de la capa
 Autor: Museo del Convento del Carmen Alto (14/05/2019)

Para los historiadores la escritura no es un sistema de signos o trazos abstractos. Por el contrario, en los estudios que se desarrollaron durante la época en cuestión permitieron conocer, entre otros aspectos, la habilidad, las esferas sociales e incluso las jerarquías de las personas que eran capaces de leer y escribir, cumpliendo de esta manera funciones concretas dentro de las sociedades. Debe preguntarse sobre la particularidad de las formas de escribir, que son producto de la técnica y de las maneras o gestos –en el sentido antropológico del término–, que rigen el acto físico de la representación gráfica en un momento determinado¹⁴.

¹⁴ Kenya Bello, “El arte de la caligrafía en el siglo XVIII. “Aproximaciones a la historia social de la escritura en el mundo hispánico (España y Nueva España)”, *Trashumante: Revista Americana de Historial Social* num 7 (2016): 8-27.

Se estima que en el siglo XVIII eran pocas las personas que sabían leer. La falta de acceso a este conocimiento hacía aún mucho menos probable que la gente supiera escribir. A partir de este hecho, en varias ocasiones se aplicaba la *escritura dirigida*, es decir, se buscaba a los calígrafos para posteriormente realizar los dictados. El calígrafo, por su parte, se empeñaba en realizar una fuente o tipografía lo más precisa, elegante y con terminaciones de detalle, lo que realzaba el valor del manuscrito.

La escritura itálica, implementada a raíz del Renacimiento, se hizo muy difundida a través de los manuscritos. Se le denominó *bastardilla* y con el tiempo alcanzó tal popularidad que desplazó a la gótica, la cortesana y la procesal¹⁵. En las conceptualizaciones del diseño es más fácil leer textos extensos con tipografías manuscritas, itálicas o con serif, debido a que sus rasgos tienden a unir las letras y a definir de mejor manera las palabras.

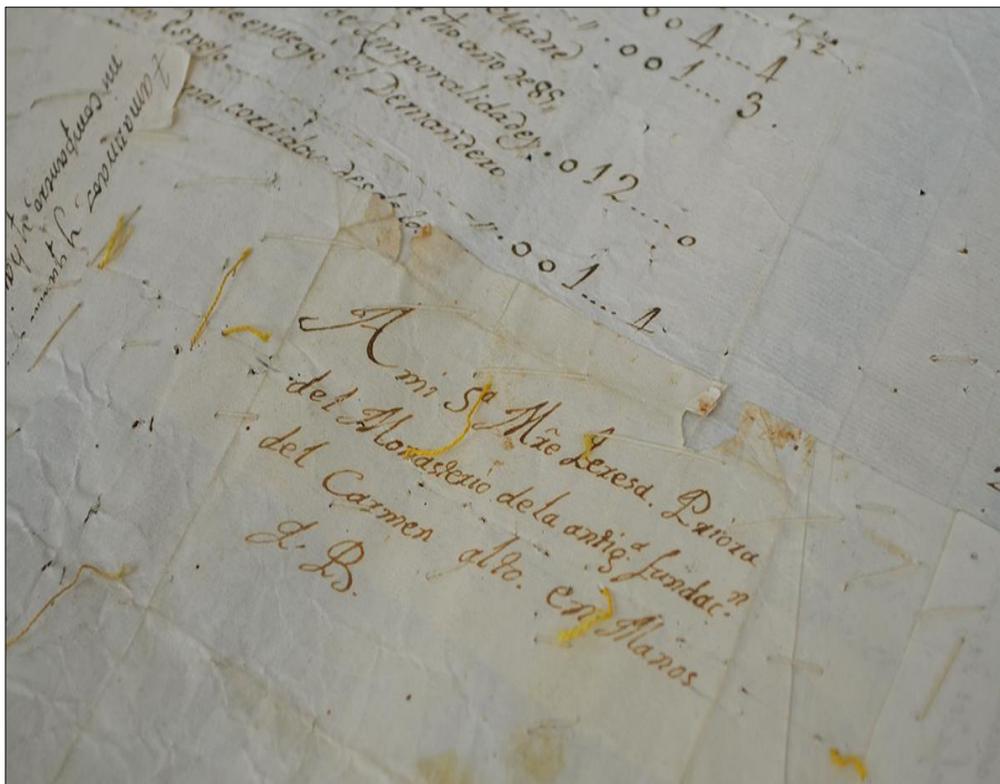


Imagen 10

Detalle del manuscrito.

Autor: Museo del Convento del Carmen Alto, 14/05/2019

¹⁵ Kenya Bello, "El arte de la caligrafía en el siglo XVIII. "Aproximaciones... DRDA. CELINDA ANNABELLA PONCE PÉREZ / DRDA. TAÑA ELIZABETH GUANOLUISA DRDA. TATIANA ALEXANDRA CABRERA SILVA



Imagen 11

Desmontaje de la capa. Se puede apreciar la separación de las piezas y el manuscrito interno, que tiene la función de alma de la prenda

Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio, 2012

Gracias al proceso de restauración, esta pieza textil permite entrever varios significados de las dinámicas sociales en torno a las creencias de la época. El texto del manuscrito interno evidencia el valor histórico para entender las relaciones de poder que se tejían en torno a la advocación de una imagen. Además, las características de la capa y el bordado dan cuenta de las relaciones comerciales de Quito en el siglo XVIII. Por otra parte, la capa se utilizaba desde la Edad Media y se denominaba *capa pluvial*. No estaba limitada únicamente para el uso litúrgico, la podían llevar seglares y personas civiles. “La capa pluvial tiene su origen en una prenda romana evolucionada en el siglo XI a un modelo similar a la capa actual, pero con capucha. Esta capucha desaparecería al perder su función cuando comenzó a decorarse la pieza con suntuosos bordados”¹⁶. La influencia de la moda española y la participación de la Iglesia en las fiestas populares, procesiones y eventos de fe, influyó para que las representaciones de santos, vírgenes y distintas advocaciones también incorporaran las prendas de vestir que se llevaban en la época. Por lo tanto, el uso de telas finas marca una gran diferenciación entre las ropas que vestían en el pueblo y aquellas que utilizaban los estratos más altos de la sociedad. “El término moda sugiere gran velocidad, rápida rotación, ilusión de acceso total y alta convertibilidad, y presuposición de una democracia de consumidores y de objetos de consumo”¹⁷.

¹⁶ Alejandro Cañestro e Inmaculada Vidal, *Arte y Semana Santa* (Alicante: Hermandad de Cristo, 2014), 436.

¹⁷ Arjun Appadurai, “La vida social de las cosas”. *Perspectiva cultural de las mercancías* (México DF: Grijalvo, 1991), 50.

En ese sentido se pueden identificar algunos factores económicos en torno al uso de la capa como prenda de vestir: por una parte, la utilización del brocado de seda y el tafetán de algodón, textiles que se comercializaban de forma limitada en Quito debido a los costos de transporte desde Castilla. Por otro lado, la ya comentada y aguda diferenciación socioeconómica. Vale subrayar aquí que los textiles son portadores de símbolos relativos al estatus, conllevan una carga mística que transfiere el espíritu del tejedor al usuario, en ese sentido, y aunque de esto no siempre sean conscientes las sociedades, tiene lógica el hecho que —en diferentes contextos y tiempos— los objetos que llegan desde el exterior sean preferidos en detrimento de la producción local. “A lo largo del siglo XVIII América se convirtió en un gran escaparate en el que se exhibían todo tipo de tejidos importados, y lo más irónico de todo es que a medida que la calidad de sus propios productos mejoraba, muchas veces se les etiquetaba como si fueran productos importados a fin de asegurar una buena venta”¹⁸. Este último criterio se evidencia especialmente en la etapa colonial, debido a las políticas económicas y a las prácticas sociales que privilegiaban la adquisición de los productos ibéricos, influyendo con esto en la percepción del estatus social. Las actividades creativas se orientan a contemplar no los elementos del mundo en sí, sino las interrelaciones dinámicas entre las cosas, las posibilidades de nuevas asociaciones y de cambios radicales de perspectiva. Aquí el pensamiento reflexivo es más importante que el pensamiento analítico¹⁹. Por otra parte, cabe destacar que a lo largo del siglo XVIII Quito experimentó una crisis económica y escases de circulante debido a la denominada *crisis de los textiles*²⁰. Esto incidió para que los bienes suntuarios, entre ellos las telas, fueran exclusivos de los estamentos más altos de la sociedad.

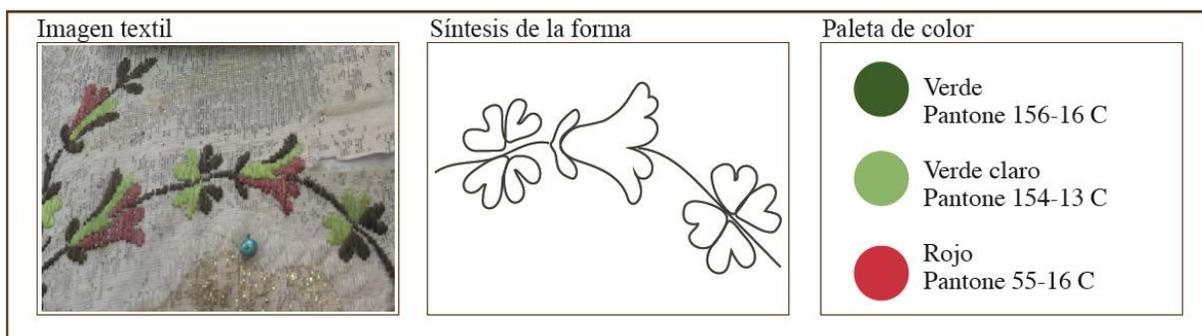


Imagen 12

Ficha de imagen número 3. Detalle del bordado.

Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio, 2012

Un elemento que se destaca es la aplicación del bordado sobre el tejido de brocado, mismo que por ese tiempo se entretejía con hilos de oro y plata. Con estos hilos se destacaban diversas formas. En el caso del textil en estudio, se evidencian las formas de las flores y sobre ellas se resaltan las figuras con el bordado de hilos de varios colores (Imagen 12).

¹⁸ Madelei Ginsburg, *La historia de los textiles* (Madrid: Libsa 1993), 56.

¹⁹ Denise Arnold, “Del hilo al laberinto: Replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura”. *Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, num 29 (2015): 39-64.

²⁰ La crisis de los textiles fue consecuencia de las llamadas reformas borbónicas, las mismas que impidieron el normal desarrollo de los obrajes y que a su vez prohibieron las exportaciones de textiles a España, en tanto, que las colonias importaban las nuevas telas, producto del desarrollo industrial que experimentaba. Por lo tanto, los brocados, tafetanes, damascos, terciopelos, sedas, entre otros, denominado tejidos de Castilla, se comercializaban a lo largo de América.

A partir del siglo XVII y con gran auge en el XVIII, las imágenes de plantas y flores obtenidas en los libros sirvieron de inspiración para bordadores, tejedores y artistas, sobre todo en este último siglo, en el cual la visión acerca de la naturaleza se intensificó con la llegada del romanticismo y sus implicaciones dentro de la moda –visibles desde los trajes que salían de los talleres de Lyon–. Entonces, formas con mayor curvatura y de carácter orgánico se llevaban el protagonismo en los bordados.

Las flores que se pueden observar en la capa de Santa Teresita refieren a una variedad encontrada en el siglo XVIII “desde Carchi hasta las provincias centrales de los Andes”, denominada *brachyotum ledifolium* y también conocida como *arete del Inca* o *zarcillos del Inca*. Esta especie aún puede apreciarse en las cercas ornamentales y casas de Quito²¹.



Imagen 13

Representación gráfica de la especie floral autóctona de Quito, *brachyotum ledifolium*, también conocida como *arete del Inca* o *zarcillos del Inca*

Fuente: Fundación Botánica de los Andes

El bordado en tonalidades verde oscuro, verde claro y rojo denotan una armonización cromática y una combinación luminosa que genera un contraste con los hilos metálicos. El verde simboliza la esperanza y el dinero, y está asociado por excelencia a la fortuna y la buena suerte.

La capa de Santa Teresita y sus atributos simbólicos

La capa en mención fue elaborada dentro del contexto de la cultura barroca. En ese sentido, el Barroco como concepto de época se extiende a todas las manifestaciones que integran una sociedad, sobre todo en lo referente a las manifestaciones masivas²².

²¹ “*Brachyotum ledifolium*”, Plantas Nativas de la Hoya de Quito, consultada el 15 de mayo de 2019 en <http://plantasnativas.visitavirtualjbq.com/index.php/epoca/xviii-joseph-de-jussieu/17-brachyotum-ledifolium>)

²² José Antonio Marravall, La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica (Barcelona: Editora Ariel, 1975).

La estructura social reclama ante todo la diferenciación a través de signos externos que distinguen a los individuos de los diferentes estamentos sociales. La forma de vestir, las actividades sociales y oficios son signos de identidad y condición social. Por su parte, la Iglesia también contribuyó a esta diferenciación social con un claro apoyo a la sociedad nobiliaria. En el ámbito religioso su significado teológico se refiere a la esperanza y al resurgir de una nueva vida. El rojo es el color de la aristocracia, se relaciona con la nobleza, simbolizando poder y riqueza, es un color que denota distinción, así como también fuerza, vida y amor. En la liturgia, su significado está relacionado al don del Espíritu Santo, la sangre y el fuego.

Al respecto cabe anotar que “en la sociedad barroca el hecho de parecer blanco o noble era casi tan importante como serlo en realidad. Hombres y mujeres dedicaban sus mejores esfuerzos a engalanar sus casas y personas, de modo que pudieran exhibir aspectos que los identificaran como partícipes de un grupo privilegiado”²³. Así, los signos externos de distinción adornaban sus viviendas y ataviaban su aspecto personal, a la vez que acompañaban sus creencias.

“El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Un arte dominado por el hecho singular e impotente de que la nueva cultura americana se encontraba capturada entre el mundo indígena destruido y un universo, tanto europeo como americano”²⁴.

El arte en todas sus manifestaciones también opera como un mecanismo de comunicación y/o relación, constituyéndose en una técnica de persuasión al público. El Barroco conmueve e impresiona pretendiendo ser eficaz en el objetivo de despertar y mover los afectos. Lo aquí planteado no opera a nivel cognoscitivo, por el contrario, el individuo se afecta de tal forma que lo ejerce a nivel emocional. Se trabaja sobre la voluntad con el único objetivo de formar opiniones unánimes en favor de una u otra posición.

Un ejemplo de lo anterior es el ajuar de las esculturas religiosas: el bordado de la capa, los materiales ostentosos, bordados, encajes de hilos de oro y plata, contribuyen a generar emociones en el observador. Los vestidos de las esculturas religiosas manifiestan la grandeza divina, además de ser símbolos de lujo y distinción. Estos símbolos se emplean tanto en el culto como en la fiesta popular, tienen como finalidad reproducir el orden social establecido y, a su vez, reestructurar la percepción del contexto, ya que es en la fiesta popular donde se borran los límites de clase.

“La aristocracia en una humillación festiva se hace plebeyista pasando a ofrecer ritualmente gestos, símbolos, signos, estilos y modos que imitan al castizo”²⁵. Desde esta perspectiva, el acto de vestir a las imágenes de culto cobra importancia porque permite suprimir los espacios o brechas entre los distintos niveles sociales. La fiesta popular, transformada en fiestas religiosas y en peregrinaciones de culto, convoca a todos los

²³ Pilar Gonzalbo, De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII. Revista de Indias, Vol: 56 num 206 (1996): 49-75. Disponible en <<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/817>>. Fecha de acceso: 28 June 2019 doi:<http://dx.doi.org/10.3989/revindias.1996.i206.817>.

²⁴ Carlos Fuentes, El espejo enterrado (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992), 6.

²⁵ José Carlos Arias, Si los desnudos hablaran. Libros, ideas e imágenes prohibidos en la Historia del Ecuador (Quito: Academia Nacional de Historia, 2016), 211.

habitantes de la ciudad e incluso concita la participación de los gremios y cofradías, dando vida a un nuevo orden social, tan efímero como la fiesta en sí, pero que se constituye como el único espacio de participación que no limita la condición de clase, color de piel u oficio.

Vale señalar aquí que los gremios se organizaban en torno a una cofradía con el fin de rendir culto católico a Dios o determinados santos. Generalmente organizaban la fiesta religiosa una vez al año, lo que permitía que los integrantes participaran en ella haciendo gala y ostentación a través de la ornamentación y los atavíos a las imágenes religiosas. Asimismo, el uso de textiles y joyas rentadas posibilitaba el reconocimiento social, sobre todo en aquellos gremios que eran integrados por indígenas y mestizos.

Como ya se ha dicho, la preocupación exacerbada por el cultivo de las apariencias fue una característica generalizada de los individuos en la época colonial, quienes buscaban diferenciarse a través de la ornamentación. Esta característica es una constante en todas las actividades artísticas, por esta razón se engalanan los textiles, el indumento, la escultura, la pintura y arquitectura.

Además, en el contexto de la fiesta, la cultura popular es producida como una categoría culta destinada a descubrir unas producciones y unas conductas situadas más allá de la cultura letrada, constituyendo un sistema simbólico coherente y autónomo donde se remarca la existencia de las relaciones de dominación que surgen del mundo social.

Por último, es indispensable mencionar el uso del papel como parte de la construcción interna de la capa, la cual contribuye a resaltar el bordado y a conseguir una textura en el tejido. En el caso de la capa de Santa Teresita de Quito, el brocado ha sido bordado siguiendo las líneas de diseño, mientras las puntadas consiguen una gran perfección, al punto que se mimetizan con las tramas del tejido.

Si bien el encaje existía desde épocas anteriores al bordado, es precisamente en el Barroco –y en su teatralidad– cuando se lo lleva a su máximo esplendor. En este sentido se podría decir que tanto el encaje como los bordados son las técnicas que reflejan de mejor forma el pensamiento de la cultura barroca.

Cabe anotar que, a partir del siglo XVIII, tanto los textiles como la indumentaria tuvieron un desarrollo en cuanto al uso de fibras, técnicas de tejeduría, técnicas de estampación y acabados. Es precisamente en esta época cuando los textiles comienzan a ornamentarse convirtiéndose en un espejo de todas las expresiones artísticas de su tiempo. “(...) Nada podía convenirle más, en lo indumentario, que el bordado con sus distintos puntos y grosores que parecen ‘florecer’ sobre la superficie de los paños y telas, intentando remedar o imitar a la misma desbordante naturaleza”²⁶. De esta forma, la cultura se consigna en la historia. Es en ella donde se pueden inscribir los actos y las actitudes y las formas sociales de relación que dan vida a la memoria. Es allí donde se activan los recuerdos. En la actualidad, las prendas que son destinadas a vestir a las imágenes de culto aún llevan cargadas en sí mismas esa exacerbación de ornamentos. El uso de lentejuelas de colores, terciopelo y bordados son herencia de la tradición y del todo el simbolismo inmerso en la cultura barroca.

²⁶ Carlos Bembibre, *Del Barroco al Rococó, indumentaria, encajes y bordados* (Buenos Aires: Nobuko, 2005), 5.

El tejido como documento social

El lenguaje gráfico de los textiles, específicamente de los bordados, se manifiesta bajo una apariencia de simplicidad. Sin embargo, en ellos se esconde una gran variedad de matices y significados. De acuerdo con las características del bordado y el manuscrito interno, la capa podría haber sido bordada y confeccionada dentro del Convento del Carmen Bajo por las mujeres de clausura. Evidentemente la capa corresponde a una ofrenda para vestir la imagen de Santa Teresa para la fiesta de procesión de cada año. Si bien no es posible corroborar esta información, de acuerdo con los documentos históricos y la tradición de la fiesta popular y religiosa de Quito, las imágenes se engalanaban con sus mejores trajes para recorrer las calles y sumar fieles.

La fiesta del Barroco, fiel a su época, representaba un exceso de la cultura material. La teatralidad sumaba en estas ocasiones diferentes actores, más aún cuando estas tenían un carácter religioso. Es por esto que la construcción de altares y de carrozas para las procesiones fueron elementos indispensables en la fiesta. A ello se sumaban suntuosos bailes, danzas y desfiles que reflejaban la construcción social en torno a las jerarquías sociales.

Desde la óptica de las relaciones sociales, la fiesta fue un mecanismo de sumisión ejercido por parte del poder central y apoyado por la Iglesia.

“Nos referimos en especial a la utilización de la fiesta como uno de los mecanismos más sutiles utilizados para dominar y subyugar el ánimo colectivo de protesta durante el Antiguo Régimen. Este recurso no se entiende por el simple despliegue de ornamentos y fastos deslumbrantes destinados a captar la atención del público, sino que guardan estrecha relación con los contextos particulares por los que atraviesa la sociedad”²⁷.

La capa y todos sus componentes textiles y de ornamentación dan cuenta de las ideas y concepciones estéticas de la época. En las fiestas de religiosidad popular, el barroco hace gala de textiles lujosos, vestidos y ornamentos, los que se constituyen en un mecanismo de persuasión, así como el lujo y la ostentación derrochada por los grupos de poder apoyados por la Iglesia remarcan la estratificación social y el lugar que ocupa cada asistente en el contexto de época.

Por otra parte, cabe mencionar que la aproximación que se realiza a la imagen es parcial. Este análisis se realiza desde la perspectiva de lo simbólico –tanto de los textiles como del bordado–, con lo que la concepción del orden simbólico y la representación de lo castizo y lo blanco emergen en todos los elementos que constituyen la prenda de análisis.

Los aspectos contextuales se convierten en referentes imprescindibles para interpretar las fuentes documentales, debido a que cada práctica está directamente relacionada con los imaginarios de la época. La finalidad de esta prenda y el ordenamiento simbólico que le otorga la sociedad quiteña colonial, permite decodificar su significado y aquello que motivó la ornamentación de los tejidos, mismos que, no está demás volver a señalarlo, ya tenían el diseño al interior de las tramas.

²⁷ Justo Cuño, “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”, *Revista de Indias*, Vol: 73 num 259 (2013): 1257.

Es evidente que el vestir a las imágenes de culto perseguía al menos dos finalidades: por una parte, demostrar el derroche de lujo y ostentación de quienes ofrecían esta capa; por otra, y con el apoyo que la Iglesia le brindaba a los grupos dominantes, transformarse en un símbolo de dominación de los estratos altos de la sociedad quiteña.

Esta prenda y todos sus componentes se encuentran circunscritos dentro del periodo del barroco, por lo tanto, la ornamentación –tanto en uso del textil como en el bordado– es la manifestación de la cultura artística y material del pueblo de Quito, representada desde una concepción de la belleza. A partir de la observación de la capa es posible distinguir el sentido de estética, la cual se encuentra implícita en los sentidos del gusto, la forma, la armonía y la composición, así como su significación y el valor que se le concede en el espacio religioso cultural.

En última instancia, la interpretación de la capa se vincula con las relaciones poder que se desarrollaban en la ciudad. En consecuencia, su análisis también implica la interpretación de los significados que los destinatarios le atribuyen a la indumentaria de culto.

Para poder llegar a dichos significados es preciso mencionar a las otras prendas e indumentarias de la época, las cuales tienen características similares en su construcción y ornamentación: el uso de textiles lujosos y la incorporación de encajes, bordados e insumos para lograr su objetivo de persuasión.

A través del análisis de la capa de Santa Teresita, en particular, se tejen diferentes relaciones de autoridad y desigualdad; las formas y usos de la prenda en la época en cuestión, así como los medios de reproducción y sus usos políticos.

Conclusiones

Si bien la indumentaria puede ser útil para afianzar y consolidar el patrimonio como fuente de vínculos de herencia artesanal, en su carácter histórico estas fuentes han sido exclusivamente vistas como objetos estéticos, por lo general asociados a las clases sociales altas. En este sentido, de acuerdo a los resultados del estudio, uno de los pocos ámbitos en los que este tipo de indumentaria deja de ser exclusivo de las élites es en la fiesta popular, en la cual confluyen todos los estratos y estamentos sociales.

Otra problemática es la que surge en torno a las modas que florecen en determinadas épocas, las cuales son un reflejo y en cierto modo están determinadas por los patrones de comportamiento de las élites de poder. La moda que se difunde no es una cuestión de todas las capas sociales, es por ello que la historia de la indumentaria no puede entenderse desde un sentido globalizador, se debe comprender que en ciertos casos corresponde únicamente a la moda del momento. Por otra parte, la taxonomía de la indumentaria está ligada a particularidades dentro de cada territorio, y en muchas ocasiones las generalizaciones pueden establecerse en territorios diferentes. La indumentaria de las clases altas tiende a recrear modelos estandarizados, mientras que en las clases bajas hay una gran diversidad regional, debido, sobre todo, a la disponibilidad de materiales, en ese sentido se podría establecer que se presentan determinadas modas para el uso de los niveles altos y, otras para las capas sociales inferiores.

Se denota la influencia de la construcción social del Barroco y su estilo artístico, mismo que se muestra en la iglesia a través de los templos, esculturas, pinturas y textil con una muestra profusa de elementos con base de plata y oro, el objetivo de estas majestuosidades era que la fe Católica impacte y atraiga creyentes.

“El barroco se caracterizó por su fuerza y monumentalidad, su movimiento compositivo, su dinamismo, su expresividad y el tratamiento de la ropa en las esculturas que participan también de esta agitación y se arrugan en pliegues que revolotean como sacudidos por el viento. Las figuras se muestran en acciones violentas y en actitudes de esfuerzo y tensión. Gusta de la expresión de estados de ánimo emotivos: éxtasis, miedo, ansiedad, etc., que se traducen en los rostros de los personajes²⁸”

Los objetos vestimentarios sean de carácter religioso o civil, contienen elementos basados en el concepto de belleza, por lo tanto, su estudio implica conocer las ideas estéticas de la época, ahí radican los rasgos característicos del vestir y sus accesorios, como en el caso de estudio, la capa de Santa Teresita, es una muestra del sentido estético del siglo XVIII, la ardua labor de ornamentación sobre el brocado, el encaje de hilos, la tipografía del manuscrito interior expresan la importancia de las artes decorativas en el imaginario popular. Como bien lo indicaría Fernández²⁹, el vestido debe mirarse con toda la profundidad de la apariencia, abordajes que contemplen las funciones primarias, secundarias e incluso la función técnico-productiva que establecería la autora, ratifica que el vestido es un objeto capaz de generar diversas significaciones por lo cual es digno de ser estudiado.

Por otra parte, la selección de la cromática para la construcción del bordado se constituye en otro carácter fundamental de la representación, estos no son seleccionados aleatoriamente, se eligen en función de los elementos figurativos florales y son representativos de la escala social; por lo tanto, la forma en que se atavían las imágenes de culto, son un reflejo del poder político y económico de los actores del contexto social.

El papel de los textiles tributa a la construcción de un relato histórico. Lo que se pretende comprender corresponde esencialmente a su significación en el contexto social; a partir de esto es posible reflexionar sobre la posibilidad que otorga la vestimenta, la moda y los textiles para construir una historia cultural.

Finalmente, cabe destacar que detrás de la belleza del bordado, la indumentaria, los encajes y los textiles, existían verdaderos artistas que permanecen en el anonimato, a pesar de que sus obras tributan a la majestuosidad de la historia del arte de la Escuela Quiteña, estos se constituyen en evidencias del aporte trascendental de la mano de obra nativa.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. “La vida social de las cosas”. Perspectiva cultural de las mercancías. México DF: Grijalvo. 1991.

²⁸ Rex Sosa, Análisis comparativo entre las escuelas del arte colonial de Quito, Lima y Cuzco (Quito: Universidad de especialidades turísticas, RICIT UCT., 2014), 53.

²⁹ Claudia Fernández, La profundidad de la apariencia. Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2015).

Arias, José Carlos. Si los desnudos hablaran. Libros, ideas e imágenes prohibidos en la Historia del Ecuador. Quito: Academia Nacional de Historia. 2016.

Arnold, Denisse. “Del hilo al laberinto: Replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura”. Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro, num 29 (2015): 39-64.

Baeza, Analía y Schvartz, Federico. “Aproximación a la formación del campo de las artes decorativas”. Memoria del 4° Encuentro de Investigación en Arte y Diseño – ENIAD 2003. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, 9, 10 y 11 de octubre de 2003. 49-51.

Batista dos Santos, Antonio. “Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. 2009.

Bello, Kenya. “El arte de la caligrafía en el siglo XVIII. Aproximaciones a la historia social de la escritura en el mundo hispánico (España y Nueva España)”. Trashumante: Revista Americana de Historial Social num 7 (2016): 8-27.

Bembibre, Carlos. Del Barroco al Rococó: indumentaria, encajes, bordados. Buenos Aires: Nobuko. 2005.

Borchart de Moreno, Cristhiana y Moreno Yanéz, Samuel. “Las Reformas Borbónicas en la Audiencia de Quito”. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, num 22 (1995): 35-57.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/33761> (Consultado el 28 de mayo del 2019)

Büschges, Cristhian. Familia, honor y poder: La nobleza de la ciudad de Quito en la época colonial tardía (1765-1822). Quito: Fondo del Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL). 2007.

Cañestro Alejandro, Vidal Berbabé. Arte y Semana Santa. Alicante: Hermandad de Cristo. 2014.

Cereceda, Verónica. “Demonios Barrocos y diseños Textiles. Entre cielos e infiernos”. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2011. 259-270.

Cuño, Justo. “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”. Revista de Indias Vol: 73 num 259 (2013): 663-692, Doi: 10.3989/revindias. 2013.

Estebaranz, Ángel Justo. “El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco”. Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio 1 num 31. 2013.

Espada, Santiago, y Arabella, León. “Arte textil barroco al servicio de las imágenes religiosas”. Datatextil num 37 (2017): 1-8.
<https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/329294/419880>. (Consultado el 1 de junio del 2019)

Fernández, Claudia. La profundidad de la apariencia. Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. 2015.

Fuentes, Carlos. El espejo enterrado. México DF: Fondo de Cultura Económica. 1992.

Grández Haydee. "Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: el Monasterio de Nuestra Señora del Prado". Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015.

Gonzalbo, Pilar. "De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII". Revista de Indias, [S.I.], Vol: 56 num 206 (1996): 49-75
<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/817>.
(Consultado del 20 junio de 2019).

Hallo, Wilson. Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero. España: Ediciones Espasa Calpe S. A. 1981.

Ingold, Tim. "The textility of making". Cambridge Journal of Economics Vol: 34 num 1 (2005): 91-102.

Jervis, Simon. The Penguin dictionary of design and designers. Markham: Penguin Books. 1984.

Kennedy, Alexandra. "Arte y artistas de exportación". En Arte quiteño más allá de Quito, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos. Quito: FONSAL. 2010.

Kennedy, Alexandra. Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Quito: Editorial Nerea. 2002.

Kennedy, Alexandra. La esquivada presencia indígena en el Arte Colonial Quiteño. Quito: Debates. 1993.

Lobäch, Bernd. Diseño Industrial. Bases para la configuración de los productos industriales. Barcelona: Gustavo Gilli. 1981.

Lizárraga Ibáñez, M. A. "Para no olvidar: huacas disfrazadas. La apariencia europeizante de las divinidades andinas en los queros coloniales de madera policromados (siglos XVI D.C. al XVIII D.C.). Diálogo Andino, num 49 (2016): 341-355.
<https://search.proquest.com/docview/1813096872?accountid=36797>. (Consultado el 20 de mayo del 2019)

Marravall, José Antonio. La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica. Barcelona: Editora Ariel. 1975.

Martínez, Aída. "Más allá de la palabra. Experiencias y reflexiones sobre el uso de fuentes no escritas para el conocimiento de la vida material". Historia crítica, num 29 (2005): 63-72. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit29.2005.03>. (Consultado el 20 de mayo del 2019)

Mildred, Davison. "The Textile Arts of Spain". Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951) Vol: 39 num 6 (1945): 82-86. <http://www.jstor.org/stable/4112427>. (Consultado el 15 de mayo del 2019)

Minchon, Martín. El pueblo de Quito, 1690-1810. Demografía, Dinámica Socio racial y Protesta Popular. Quito: FONSAL. 2007.

Montava, José Jorge. Teoría del diseño de los tejidos de calada y ornamentales y artísticos. Madrid: Agrupación Empresarial Textil Alcoyana. 2001.

Pajuelo, Jonathan. Aproximación al arte de la Audiencia de Quito desde la perspectiva de su autonomía artística. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2012.

Rex Sosa, Análisis comparativo entre las escuelas del arte colonial de Quito, Lima y Cuzco, Universidad de especialidades turísticas, RICIT UCT. Quito. 2014.

Rivera, Natalie. "Circulación de efectos de Castilla en el Virreinato de la Nueva Granada a finales del siglo XVIII". Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana 18 num 1 (2013).

Romero, Ximena. Quito en los ojos de los viajeros: El siglo de la ilustración. Colección tierra incógnita No. 28. Editorial Abya Yala. 2003.

Ruiz Gutiérrez, Ana. El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815). Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. 2005.

Sapena, Torregrosa, y Alicia Lucía. "Diseño de Una Colección de Tejidos de Calada Jacquard para su aplicación en Tapicería y Decoración. 2018. <http://hdl.handle.net/10251/109329>. (Consultado el 20 3 de mayo del 2019)

Tyrer, Robert. The demographic and economic history of the Audiencia of Quito: Indian population and the textile industry, 1600-1800. Berkeley: University of California. 1976.

Zúñiga, Pilar Cruz. "La fiesta barroca: poder, jerarquía y representación social en Quito, 1766". Procesos, Revista ecuatoriana de historia 1 num 17 (2001).

REVISTA
INCLUSIONES M.R.
REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.

DRDA. CELINDA ANNABELLA PONCE PÉREZ / DRDA. TAÑA ELIZABETH GUANOLUISA
DRDA. TATIANA ALEXANDRA CABRERA SILVA