



Sarance 46 (2021), publicación bianual, período junio - noviembre,
pp 34 - 66. ISSN: 1390-9207 ISSNE: e-2661-6718.
Fecha de recepción 11/01/2021; fecha de aceptación: 19/02/2021
DOI: 10.51306/ioasarance.046.02

Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quitense durante el Siglo de las Luces

*Mishuyashkapa shinallata mushuk runayashkapa pachakunapi
Achik patsakawatapi imashina warmikunapa churakuna kashka.*

*Between the criollo and the neoclassical: female clothing in
Quito during the Century of Enlightenment*

Santiago Paúl Yépez Suárez

sanyepsua@alum.us.es

ORCID: 000-0001-6855-9589

Universidad de Sevilla, (Sevilla-España).

Resumen

El presente artículo analiza las dimensiones políticas, simbólicas y sincréticas de la indumentaria femenina en la Real Audiencia y Presidencia de Quito, como elementos propios de la teatralidad barroca y los nuevos cánones de vestimenta del siglo XVIII. A través de un estudio iconológico sobre variadas fuentes artísticas, se profundiza sobre los espacios públicos e íntimos del vestido mujeril, cuestión que se contrapone a ciertas actitudes de censura por parte de la legislación indiana, plasmada en edictos y demás normativas. A la par, se discute sobre la notable influencia del traje y los usos neoincásicos en los territorios quitenses, cuyo germen identitario se había desarrollado desde el siglo XVII.

Palabras clave: Barroquismo; Indumentaria; Traje neoincásico; Audiencia de Quito; Arte virreinal.

Tukuysbuk

*Kayuchillakillkaypika Real Audienciapi, shinallata Quitota apaktukukunapipash
imasha warmikunapa churakuna kashkata rikushpa alli yuyarin. Chaypami, chay
pachamanta churakunakunapa kapaktukukamaykuna, unanchakuna, sincretismo*

yuyaykunata tantachin. Kay churakunaka aranwa barrocapapashmi kan. Shinallata, kaykunaka XVIII patsakwatapa musbuk churakunapashmi tikrarishka nin. Unancha yachaykunawan yachakushpami sumak ruray killkashkakunapi warmikunapa ukulla kanchalla churakunamanta yuyaykunata maskashkata willan. Shinami, kay churakunamanta yuyaykunata runakunapa imashinakana kamachinakuy yuyaykunata shayachishkamantapashmi willan. Shinallata, imashalla XVII patsakwatamantapacha Quitopi paktakchuranakunapash, runakunapa musbuk churakunakunapash churakuy kallarisbkamanta riman.

Sinchilla shimikuna: Barroquismo; churakuna; runakunapa musbuk paktachurana; Audiencia de Quito; virreinatomanta sumak ruray.

Abstract

This article analyzes the political, symbolic and syncretic dimensions of female clothing in the Real Audiencia and Presidency of Quito, as typical elements of baroque theatricality and the new clothing canons of the 18th century. Through an iconological study of various artistic sources, the article delves into the public and intimate spaces of women's clothing, an issue that is opposed to certain attitudes of censorship on the part of colonial legislation, embodied in edicts and other regulations. At the same time, the notable influence of suits and the neo-Inca uses in the Quito territories, whose identity beginnings had developed since the seventeenth century is discussed.

Keywords: Baroque; clothing; Neo-Inca suit; Audiencia de Quito; Art of the viceroyalty.

1. Introducción

El estudio sobre la moda en los territorios de la Real Audiencia y Presidencia de Quito ha sido escasamente frecuentado, siendo la moda, la vestimenta, el lujo y la vanidad, características inseparables del ser humano, y un reflejo evidente de los contextos políticos, sociales, económicos, culturales y especialmente artísticos. Los sucesos políticos condicionaban la moda, así como la relación de ésta con los diseños arquitectónicos como, por ejemplo, el *panier* francés que usaban las mujeres en el siglo XVIII se había ajustado a las nuevas formas arquitectónicas de los balcones en los palacios y casonas, haciéndolos más curvos para que las mujeres pudieran pasar con sus anchísimas faldas.

En el mundo hispánico la moda tuvo su preocupación política hacia todas las esferas sociales. Por ejemplo, luego de la expulsión de los moros del Reino de Granada, y su bifurcación por el resto de la península, éstos no podían seguir vistiéndose a “la morisca”, una actitud paradójica respecto al atuendo que usaban las castellanas de los siglos XV y XVI, profundamente influenciado por la vestimenta morisca en los chapines, los turbantes, el manto y la saya. Esta moda había penetrado tempranamente en América con la colonización, nada más y nada menos que en Lima, siendo la saya y el manto una vestimenta que perduraría hasta el siglo XIX en las “tapadas” limeñas, y hasta en las quiteñas, tal como se evidencia en algunas acuarelas de aquel siglo.

Alguna vez vestirse a “la española” fue la moda que imperó en el mundo occidental durante casi dos siglos, con aquellos atuendos en que los hombres vestían de negro con la portentosa lechuguilla en el cuello, y las mujeres con poquísimas joyas, dando a los hispanos un aire de gravedad, profunda seriedad y magnificencia en los tiempos de Felipe II, época de la fundación de Quito. Si magnificencia imperial mostraba el atuendo español, el francés del siglo XVIII impuso, en cambio, la moda del señorío y la galantería.

Son los tiempos de los borbones, de Felipe V, nieto de Luis XIV, el rey sol. Para 1707 toda la corte de Madrid vestía igual que la corte de Versalles. Esta moda francesa había impregnado en todos los dominios hispánicos en América y Filipinas, en los más de 12.000 kilómetros de extensión de territorio. En efecto, para comprender la historia de la moda en las provincias y reinos indios del Antiguo Régimen, es preciso señalar que al siglo ilustrado se lo traduce como el siglo del “afrancesamiento”. La corona francesa no sólo había irradiado hacia América su influencia político-filosófica dentro de la literatura, sino en cuestiones tan cotidianas como la indumentaria. Un ejemplo temprano sobre este particular, es posible observarlo en el cuadro *La Familia de Felipe V*, autoría de Louis-Michel Van Loo. De esta manera, los habitantes de toda la monarquía hispánica, desde la península hasta los vastos territorios americanos y las Filipinas, empezaron a pensar y vestirse a la francesa.

Sin embargo, el siglo XVIII, furor del nuevo pensamiento ilustrado, heredero del humanismo, había provocado que el barroco y el rococó de la vestimenta de mexicanos, limeños o quiteños tenga más señorío, lujo y fastuosidad que en la propia España, e incluso que la ostentosa Francia. Es también el siglo del esplendor de los trajes nacionales, como veremos más adelante en los trajes de las quiteñas, cuyo atuendo empieza a tener rasgos propios de la tierra, con una notable influencia del traje neoincásico; tierras en la cuales un español vestido como indio ordinario era visto por la sociedad como un indio más, mientras que el descendiente de la nobleza inca, el cacique o el indio barbero, vestidos con traje de gala, opulento y mestizado, podían pasar en el imaginario social en calidad de españoles.

Algunas imágenes del presente estudio son inéditas, mientras que las ya conocidas no han sido investigadas en relación con el atuendo, a fin de evidenciar la moda femenina de la sociedad quiteña del siglo XVIII. Es necesario manifestar que, para entender históricamente a la moda de este período, relacionada con el mundo femenino en los territorios andinos, es preciso estudiar los siguientes elementos básicos de este fenómeno: La indumentaria reflejaba aquel aparato simbólico de representación social, la honra personal mediante “el buen vestir”, la barroquización del atuendo precolombino (neoincásico / neomexica), el espacio privado de la mujer y la censura que relacionaba a la vestimenta mujeril con el pecado y las catástrofes naturales.

Las fuentes que son necesarias para historiar el fenómeno de la moda, relacionado con los elementos anteriormente señalados, son las relaciones de viajeros, los protocolos notariales documentados en testamentos, cartas, partes judiciales, facturas y cartas de dote y, no menos importante, aquellas fuentes visuales reflejadas en obras de arte como grabados, pinturas, esculturas, muebles y demás elementos de la cultura material. Efectivamente, dentro del presente artículo se han estudiado algunas imágenes en donde se evidencia la moda femenina de la sociedad quiteña del siglo XVIII, las cuales han sido relacionadas con las fuentes documentales y legislativas que a continuación presentamos.

2. Barroquización del atuendo

En el siglo XVIII, el regocijo por los atuendos finísimos, costosos y opulentos, reproducían el barroquismo como actitud mental dominante, exteriorizando el esplendor del barroco y, posteriormente, el rococó en todas sus manifestaciones artísticas. No en vano los magníficos artesonados

quiteños de varios templos como San Francisco o San Agustín, demuestran un cromatismo más potente y atractivo que la simpleza de algunas iglesias andaluzas, así como la rica ornamentación ensalzada de oro y plata al interior de los templos hispanoandinos. La moda era, precisamente, la encarnación de la arquitectura en la segunda piel de los súbditos. Y en no pocas ocasiones, desde las primeras décadas de vida de las nuevas ciudades hispánicas, existió aquella actitud psíquica por sobrepasar y superar la magnificencia de la península ibérica y todo el Viejo Mundo en las artes, el lujo y la vestimenta.

El criollismo fue el comportamiento mental durante el Siglo de las Luces en todos los territorios hispanoamericanos. Éste se había reflejado a través de la literatura, las ciencias y las artes, fomentando un interés por lo propio y un cierto orgullo de pertenencia por la tierra de nacimiento; respuesta implícita contra los agravios de los europeos, cuyos textos hacían alarde de no pocos estereotipos hacia los grupos sociales indios, y como una actitud en un oscilante rechazo del criollo hacia los chapetones o gachupines (Gerbi, 1982:196-358). La pintura de castas y las series de tipos son una excelente muestra artística de este nuevo sentimiento identitario.

Dentro del barroquismo, la exteriorización del poder, el honor y la riqueza, el juego de apariencias fue la estrategia más recurrida para llevar a cabo tal cometido. En este sentido, aun cuando el lujo indiano haya prevalecido desde las primeras décadas de conquista y colonización, y en todos los estratos sociales, el siglo XVIII representó el desarrollo de una conciencia criollista que no sólo se expresaba a través de las consignas políticas, sino en el buen gusto por todos los atributos propios de su tierra, el creciente orgullo por lo propio que les diferenciaba tanto de la península, los demás reinos americanos y todo el orbe circundante. Uno de estos atributos, tan representado asiduamente por los pintores del XVIII, fue el atuendo castizo, el origen de los trajes locales (Laver, 2017: 288).

Al contrario de lo que determinados autores afirman, que el cabello recogido y el uso del sombrero simbolizaban la subordinación de la mujer hacia el marido desde el punto de vista de la “domesticación” (Moreyra, 2010: 399), es pertinente subrayar que aquel artículo era usado tanto por hombres como mujeres y más bien se trataba de un código propio del ideario de desnudez en el afán de cubrir sus partes. En este sentido, y con el auge de la moda rococó que había proliferado en la segunda mitad del siglo XVIII, el uso del sombrero se convierte en otro indicador social del estatus económico y la calidad de quien lo portaba.

Dentro del imaginario de belleza, la higiene ocupa un lugar secundario y muy distinto a los usos de limpieza corporal que conocemos ahora. La

higiene no estaba regida al baño corporal, sino a mudarse, de vez en cuando, de las prendas, especialmente de las íntimas. Cambiarse de ropa era una manifestación de higiene (óp. cit.: 405-406).

3. El traje neoincásico

Desde la conquista existió el interés por los europeos de representar al habitante americano -el indio- en lo que respecta a sus costumbres y su indumentaria. Los códices y crónicas del siglo XVI, por ejemplo, son una fuente imprescindible, verdaderos diccionarios y enciclopedias de la vestimenta de los indios. En el caso inca, por ejemplo, el *Códex Murúa* de 1590 exhibe a la nobleza incásica con su vestimenta de ambos sexos (figura 1).

Figura 1
Fiesta del inga



Fuente: Fray Martín de Murúa. (1590). *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú de sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno* [manuscrito].

En el códice las mujeres incas lucen la ñaña o cintillo en la frente, cabello largo, el *acsu* o túnica igualmente embellecido con complicados *tocapus* geométricos, fajas con *tocapus*, y la *lliclla* con el tupu o prendedor de oro o plata, atributos propios del atavío nobiliario y la textilera incásica. En el Archivo General de Indias se conserva un dibujo en pergamino del escudo de armas concedido por Carlos V a los descendientes de los incas Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupa Inga Yupanqui, cuyo personaje central muestra a un joven inca ataviado de forma muy similar a los dibujos del Códice Murua, imagen fiel a los relatos de los primeros cronistas sobre el traje incásico.¹

Del mismo talante, la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala de 1615, mediante el recurso de la imagen se refleja una denuncia política de la conquista al Imperio Inca. En sus ilustraciones podemos evidenciar la simetría de los trajes incásicos, aunque sin el mismo lujo de detalles y el rico cromatismo que presenta el Códex Murua. En ambas obras, priman las imágenes del poder de la nobleza incásica (Martínez, 2013: 1-2), bien de una jerarquía exótica a través de la indumentaria, bien de una jerarquía sometida, asimilada y reconfigurada por el proceso de conquista. En cualquier caso, los usos, costumbres y cánones de moda y belleza de las culturas precolombinas, empezaron a despertar una curiosa y creciente atención en los europeos, aquella “representación del otro”, la cual se difuminaría a través del imaginario europeo, y que perdurará hasta bien entrado el siglo XVIII, particularmente en los libros de *Costumes* del mundo, de la mano autores españoles y franceses.

Hacia 1783 varias pinturas conocidas en el ámbito de la historia del arte como “serie de tipos”, autoría del artista quiteño Vicente Albán, fueron encargadas por el célebre ilustrado andaluz José Celestino Mutis, tratándose de encargos oficiales para mostrar la riqueza en flora y fauna de la América del Sur, aunque también de las múltiples mezclas castas de los habitantes, tal y como se refleja en el conjunto de la obra. Justamente, durante la época de Mutis existió en América un profundo deseo por investigar su naturaleza, realzarla sobre la europea, la fiebre ilustrada que acaloraba todos los rincones indios de la mano de las expediciones científicas y, por supuesto, de los artistas como Albán (Estebanarz, 2007: 295-311). La dos únicas series de tipos de América del Sur son los *Cuadros de Castas del Perú*, atribuido a Cristóbal Lozano, encargo del virrey Manuel Amat y Junient hacia 1776, y la obra de Vicente Albán, la más importante del arte quiteño en cuanto a esta categoría, ambas conservadas actualmente en España.

1 Escudo de armas concedido por el emperador Carlos V a los descendientes de los incas Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupa Inga Yupanqui, hijos de Huayna Capac y nietos de Tupa Inga Yupanqui. MP-ESCU-DOS,78. Archivo General de Indias.

En la serie de Albán consta el cuadro *India en traje de gala*, muy similar al grabado de *Los habitantes de Quito* de la Relación de Juan y Ulloa, en las cuales la india cacica o palla exhibe un riquísimo atuendo neoincásico (figura 2). Para entender esta imagen debemos remitirnos al cuadro de autor anónimo cusqueño *Retrato de coya con paisaje* (figura 3). La coya data de las primeras décadas del siglo XVIII, manteniendo la tradición iconológica de las ilustraciones, grabados y pinturas que representaban a las ñustas desde el siglo XVI. Su vestimenta exhibe todas aquellas prendas del traje neoincásico, como la sukkupa o ñañaica encima de su cabeza, la lliclla adornada con franjas de tocapus o motivos geométricos, y el acsu sujetado con el chumpi, una especie de faja de la que nos referiremos más adelante. La lliclla va prendida con el tupu o alfiler de plata, mientras que sus pies llevan las usutas, una suerte de sandalias (Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999: 143-310).

Figura 2
Los habitantes de Quito
[India palla, detalle]

Fuente: Jorge Juan y Antonio de Ulloa. (1748). Relación Histórica del Viaje a la América Meridional. Imprenta Antonio Marín, Madrid. [Tomo I, Vista 433, página XIII, Grabado de Carlos de Vargas].





Figura 3
Retrato de coya con paisaje

Fuente: Anónimo, inicios del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Inka, UNSAAC, Cuzco.

El traje de la india cacica de Quito es similar, al llevar el tupu de plata, la lliclla, el chumpi con tocapus, sumándose a estas características la vestimenta barroquizada en los zarcillos de perlas de lágrimas, los collares de oro y perlas, el jubón de encajes, las pulseras de coral con varias vueltas y la pollera de bayetas con cintas de encajes. Merece un especial interés el hecho de que la india de traje de gala tenga una similitud extraordinaria con el *Retrato de Manuela Tupa Amaro* (figuras 4 y 5). Estos atributos de la vestimenta neoincásica en los territorios quitenses o cusqueños, son posibles detectarlos en los relatos de Juan y Ulloa sobre la *India palla*:

Las Cacicas, Mujeres de los Alcaldes Mayores, Gobernadores, u otras, que se distinguen de las Indias Ordinarias. Esta es compuesta de las dos antecedentes; y se reduce a unas Polleras de Bayeta, guarnecidas por el ruedo con Cintas de Seda: sobre ellas ponen en lugar de Anaco otro Ropaje negro, que llaman Acscu; el cual cae desde el Pescuezo; está abierto por el un Costado, plegado de arriba abajo, y ceñido con una Faja en la Cintura; de modo que cruza como el Faldellín: en lugar de la Lliclla, pequeña, que llevan pendiente de los Hombros las Indias Ordinarias, se ponen otra mucho más grande, toda plegada, que les cuelga desde el Pescuezo hasta cuasi el ruedo de las Polleras. Esta la aseguran en el Pecho con un Punzón grande de Plata, llamado también Tupu, como los del Anaco...²

² Juan, Jorge y Ulloa, Antonio de. (1748). *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional*. Tomo I. Madrid: Imprenta Antonio Marín. Vestimenta de los habitantes de Quito.

Figura 4
India en traje de gala [detalle]

Fuente: [Serie de tipos] Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, Escuela Quiteña. Colección Museo de América de Madrid. Crédito fotográfico: Santiago Yépez.



Figura 5
Retrato de Manuela Tupa Amaro

Fuente: Anónimo cuzqueño, ca. 1777, óleo sobre tela. Colección del Museo de Arte de Lima (MALI). Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini. Crédito fotográfico: Museo de Arte de Lima.

El *Indio Barbero*, grabado de autoría de Carlos de Bargas sobre Los habitantes de Quito, presente en la *Relación histórica del viaje a la América Meridional* de los científicos peninsulares, similar al de la serie de tipos de Albán a quien lo ha llamado *Indio Principal de Quito en traje de gala*, exhiben su elevada condición dentro de las calidades sociales al ir calzados, a diferencia de los indios ordinarios. Ir calzado era parte de las apariencias del honor manifestado en público (Ferradas, 2009: 39-40). Además, el mostrarse descalzo forma parte de un aparato simbólico que reflejaba las actividades laborales de los grupos menos favorecidos (Moreyra, 2010: 407). En América, nadie quería quedarse por detrás en el buen vestir, signo camuflado del buen nombre (figura 6).

Figura 6
Indio Barbero [detalle]

Fuente: Jorge Juan y Antonio de Ulloa. (1748). *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional*. Imprenta Antonio Marín, Madrid. [Tomo I, Vista 433, página XIII, Grabado de Carlos de Bargas].



Aquellas fuentes visuales guardan una directa relación con el atuendo incásico de los códices y crónicas anteriormente descritos, cuya representación conserva el variado atuendo y ornamentación del traje nobiliario de los incas. Lo mismo se puede decir en cuanto a las pinturas de autor anónimo de el *Niño Jesús Inca*, el *Niño Jesús Huanca* y el *Salvator Mundi* de la Escuela cuzqueña del siglo XVIII, y del retrato de *Marcos Chiguan Topa*, herencia pictórica de los imponentes lienzos de la *Serie de la procesión del Corpus Christi en el*

Cuzco encargados por Manuel de Mollinedo en el último cuarto del siglo XVII. Allí aparecen los indios nobles con traje neoincásico e hispánico, por separado o mezclando su atuendo con el de Alféreces reales, mientras que, en las mujeres y los donantes, merece una especial atención el *chullo* o gorro andino.

Si bien es cierto que en las mujeres novohispanas y las andinas se observa el mestizaje indumentario, en el caso de los hombres podemos observar el frecuente y popularizado uso del poncho durante el siglo XVIII en el Reino de Chile.³ Las prohibiciones de llevar tal o cual atuendo correspondieron a una hegemonía político-legislativa variada y en oscilante configuración; ya sea por causas religiosas, morales, estéticas, económicas o políticas. Sin embargo, la prohibición no bastó sola para negar el uso de determinado atuendo, ni tampoco detuvo su conservación, cuestión que nos conlleva a sostener que entre la nobleza incásica no se mantuvo su identidad señorial y étnica a través del traje de la élite, sino que, más bien, ésta se trasmutó en una nueva, la mestiza, con mayor o menor grado de asimilación de una u otra cultura, a pesar del predominio de los modelos vitales, culturales y políticos de la vena hispánica.

No sólo el adoctrinamiento religioso fue una estratégica crucial a partir de la conquista, sino también la creciente atención por la vestimenta del indio, el *buen vestir* del indio (Martínez, 2013: 6-7), necesidad que había conllevado algunos importantes debates por parte de los proyectos de los ilustrados hasta la primera década del XIX, por pretender inculcar en los indios el uso del traje español -así como la lengua-, en un afán por redimir al indio de su barbarismo natural, y por el interés de consumo de los géneros nacionales que provenían de la península hacia los reinos y provincias indianas.⁴

A través de la conquista y el largo proceso colonizador de varios siglos, el mestizaje, no como un hecho políticamente establecido, pero tampoco negado en el mundo hispanoamericano en todas sus manifestaciones simbólicas como la lengua, el dialecto, las artes, el sincretismo religioso, y el traje, determinó que en los territorios indianos se construya una nueva identidad, ni europea, ni precolombina siempre, por supuesto, bajo los estándares políticos de jerarquías y calidades de la corona hispánica.

3 Las investigaciones conducentes al origen y evolución del poncho andino serán expuestas en otro artículo por el autor.

4 Las disposiciones referentes al incentivo del consumo de los géneros españoles en América y la sugerencia para que los indios "vistan a la castellana", están presentes en las obras de ilustrados proyectistas como Manuel Antonio de la Gándara (1762) *Apuntes sobre el bien y el mal de España*; José Moñino y Redondo (1787) *Instrucción reservada*; José del Campillo (1789) *Nuevo sistema de gobierno económico para la América*.

Durante la época virreinal, la política indiana condujo a la nobleza incásica a reestructurar su estatus de poder y privilegios. El traje incásico, emblema y seña de aquella condición, se había conservado en aquel grupo social, hasta el punto de establecer, conforme avanzaba el proceso de mestizaje, un atuendo más bien *neoincásico*, provisto de elementos materiales propios de la moda hispánica. Sin embargo, la necesidad de exteriorizar el poder y el estatus social de la nobleza inca –tal como sus antepasados lo hicieron– fue satisfecha mediante el uso del traje neoincásico, ya hibridado, pero que coincidía y se asimilaba plenamente al imaginario del *buen vestir*, como un medio seguro para exteriorizar el poder y las debidas honras a través del lujo, el derroche y la ostentación en el vestido.

De acuerdo al análisis de la pintura *Matrimonio de Martín García Óñez de Loyola con la princesa inca Beatriz*, la indumentaria de la nobleza incásica ya empezó a mostrar determinadas modificaciones hacia los inicios del siglo XVII, desapareciendo algunos elementos de su moda originaria y añadiendo prendas como el manto español (Decoster, 2005: 166). Sin embargo, hasta el primer cuarto del siglo XVIII, las indias sirvientas del Cuzco solicitaban que se les otorgue prendas incásicas, situación similar a la presencia de esta indumentaria entre las indias nobles, pero modificadas con la incorporación de elementos del traje europeo en prendas como el acsu y la lliclla, de acuerdo al análisis de documentos testamentarios (óp. cit.: 166-167).

Otra de las prendas de origen incásico, y que su uso había sido reconfigurado y mantenido en las poblaciones indígenas de los espacios del Virreinato del Perú, era el chumpi, faja o especie de cinturón ceñido encima de la cintura para ajustar y engalanar el acso. De nuevo, entre los ejemplos ilustrativos más antiguos, el *Códice Murúa* refleja en algunas de sus estampas a las mujeres incas ceñidas con un ancho chumpi adornado de tocapus.

En La Plata y Potosí fue muy recurrente el uso del chumpi como un emblema de categoría social dentro de la nobleza neoincásica, como una prenda individual y que a veces formaba parte del acso, y como un artículo para guardar y envolver a los guaguas (Vega y Guerra, 2015: 206-214). Merece una atención especial los chumpis para guaguas puesto que, por ejemplo, de acuerdo a la narrativa visual que nos ofrecen las esculturas de la Escuela quiteña, hay escenas en que los bebés aparecen envueltos con una especie de manta y luego ceñidos con el chumpi provisto de motivos geométricos.

Este registro visual a través del arte se representa asimismo en escenas religiosas de esculturas de los belenes quiteños, así como en la pintura *la Virgen de la leche*, en donde el niño Jesús está ajustado con el chumpi angosto y de distintos colores, dentro de un mantón o envoltura textil azulgrana

bellamente provista de borlas, rosario, y bordados de cruces. Una *Virgen* similar muestra una postura de lactar al Niño Jesús provisto de una envoltura blanca y ajustado con un chumpi de franja roja (figuras 7 y 8).

Figura 7

Virgen de la leche [detalle]

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, Colección del Museo Nacional del Ecuador (MUNA). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

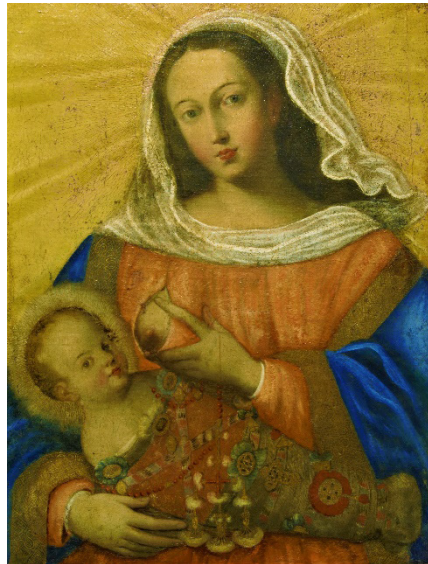


Figura 8

Virgen de la leche [detalle]

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo/madera, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

El hecho de envolver al niño y ajustarlo con los chumpis de colores, coincidía con la práctica simbólica prehispánica de integrar al guagua en la sociedad y como un amuleto protector (óp. cit.: 220). Si observamos a la pintura de la *India en traje de gala* de Vicente Albán, la noble cacica está ataviada con el chumpi de color rojo y blanco en su cintura, un diseño más angosto que los de los siglos XVII y XVIII, manteniendo los tocapus, y con unos objetos singulares a medio guardar del chumpi: una piola junto con una cajita de hilos y alfileres. Tal escena nos aproxima a conjeturar la intención costumbrista del artista en resaltar implícitamente la profusa actividad textil de los indios de Quito (figura 4). En la espléndida tradición belenista quiteña, dentro de las escenas escultóricas del Nacimiento de Cristo, nos es posible detectar al Niño Jesús envuelto y fajado con el chumpi. De esta manera nos ha sido posible evidenciar artísticamente la continuidad de esta prenda y los usos simbólicos maternos y de prestigio social durante el siglo XVIII en la sociedad quiteña (figuras 9 y 10).

Figura 9

Belén quiteño [detalle]



Fuente: Anónimo, siglo XVIII, talla en madera, policromía y estofado, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

Figura 10
Belén quiteño [detalle]



Fuente: Anónimo, siglo XVIII, Colección del belén del Convento de El Carmen Bajo de Quito.
Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

4. Censura del vestido mujeril

Era frecuente que en las villas y ciudades americanas las mujeres prestasen una absoluta atención a la fastuosidad de sus joyas y vestiduras, razón por la cual, en no pocos de los casos, existieron edictos, décimas y demás textos escritos por obispos y otros preladados que acusaban esta actitud como un vicio, pecado y un mal que el demonio había injertado en la mujer hispanoamericana.

Luego del fatal terremoto de 1746, que había afectado en gran medida a la Ciudad de Los Reyes, el Cabildo Eclesiástico, influenciado por algunos escritos de raigambre teológica-moral, había ordenado que las mujeres limeñas guarden recato, decencia y modestia en el vestido, es decir, que los tontillos, paniers y faldellines lleguen hasta los pies sin descubrir el tobillo, y que cubran los brazos hasta alcanzar los puños (O'Phelan, 2007: 22).

Los antecedentes de este fenómeno lo podemos evidenciar en varios textos de índole moral-eclesiástica, como las *Décimas contra los usos y trajes escandalosos que la vanidad del demonio ha introducido en las Mujeres*, de autor anónimo, dedicadas al peninsular Francisco Bucareli, Marqués de Vallehermoso, abuelo de Francisco de Paula Bucareli, Gobernador de Buenos Aires hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Decía el panfleto:

El recato y compostura,
la honestidad y prudencia
en la mujer es decencia,
gala, adorno y hermosura.
La templanza y la cordura,
Es gracia y es perfección,
mas la vana presunción,
y el escandaloso traje,
es muerte, pena y ultraje,
y es del demonio invención [...]
Son del infierno cadenas
las galas y los tocados,
y los rizos y trenzados
serán tus mayores penas
que por ellas te condenas.⁵

Generalmente, la tendencia a relacionar las catástrofes naturales con los “excesos” de la indumentaria mujeril, había sido muy difundida en la península ibérica y los reinos indianos, como una reacción hacia la moda francesa que se asimiló tan bien en estos territorios, especialmente en las mujeres del grupo hispanocriollo, pero también entre las mestizas. Es así que no faltaron los escritores que detestaban la moda francesa en los territorios hispánicos,

como los *Opúsculos de oro virtudes morales christianas* de Luis Francisco de Calderón Altamirano, en donde satirizaba el atuendo y los nuevos usos de arreglo corporal tanto de hombres como mujeres. De estas últimas, el escritor se burlaba de que lucían la cara tan emblanquecida y su vestimenta llena de artilugios innecesarios, a diferencia de los aires de gravedad y sencillez que había impuesto en el pasado la moda hispánica: “Han de ser las mujeres como las joyas, que mientras más preciosas se tienen más guardadas”.⁶

5 Biblioteca Nacional de España. [Fondo Antiguo]. (1701). *Dezimas contra los usos, y trajes escandalosos que la vanidad de el demonio ha introducido en las mugeres*.

6 Calderón Altamirano, Luis Francisco. (1707). *Opusculos de oro: virtudes morales christianas que dedica a Maria Santissima*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infançon. Opúsculo XXIX. Modestia en el culto.

Por otra parte, en el ámbito femenino, las cuestiones de pudor y moralidad estaban simbolizadas por el atuendo y sus diferentes componentes materiales. Conforme se difundían los cánones de belleza y los atributos indumentarios de la moda francesa durante el siglo ilustrado, las concepciones escolásticas hispanas del pudor, el recato y la decencia en el vestir, no escatimaron en elevar sendas críticas hacia el vestido mujeril a través de los edictos eclesiásticos y otros escritos moralizantes.

La moda femenina francesa se había trasmutado en el Nuevo Mundo en el corsé, diseñado para moldear el torso, resaltar las curvas y levantar los senos por medio del escote. En efecto, se diseñaron desde Francia varios libros de modas, los cuales contenían no pocos figurines en grabados, como la famosa obra *Galerie des modes et costumes français* publicada en 1778. Aquel libro de modas exhibía variados modelos de tocados elevados y provistos de motivos florales y faunísticos, paniers de distintas clases, atuendos de bailes y fiestas y, lo que nos llama sobremanera la atención, el uso abundante de corsés que incluían un prominente escote el cual, incluso, mostraba uno de los pezones. Ciertamente la moda femenina francesa tenía cierta liberalidad, reprochable desde todos los puntos de vista del imaginario moral católico (figuras 11 y 12).

Figura 11
La Petite Mere au Rendez-vous des Champs
Elisées

Fuente: Nicolas Dupin. (1778-1785). *Galerie des modes et costumes français* par Madame Le Beau. 1778-1785. Colección de la Bibliothèque nationale de France.





Figura 12
Les delassemens du Bois de Boulogne

Fuente: Nicolas Dupin. (1778-1785). *Galerie des modes et costumes français* par Madame Le Beau. 1778-1785. Colección de la Bibliothèque nationale de France.

El corsé, tomado como impúdico y escandaloso para la moral católica de la época, no fue dejado de usar por las nobles criollas ni las mestizas ni mulatas, sino que se disimuló por medio del uso de gargantillas, collares y crucifijos destinados a cubrir el pecho y así pasar por alto a los estereotipos de “impudicia” que despertaban la censura de los eclesiásticos (O’Phelan: 2007, 30-32). Corsés y corpiños eran vistos como prendas escandalosas que atentaban contra el prototipo de una mujer del Antiguo Régimen, el de mujer cubierta, decente, devota y fiel.

En el caso quitense, el *Edicto para la Santa Visita*, obra publicada en 1791 en la Imprenta de Raymundo Salazar de Quito, autoría del ilustrado obispo Joseph Pérez Calama, nos da cuenta del vestido deliberado y, por lo tanto, censurable, de las quiteñas. En relación con el uso de corsés, el edicto mandaba que:

Todas las Mujeres, sean Españolas, Indias, y demás Castas, que guarden, y observen toda modestia, y decoro en su vestido, cubriéndose la Cabeza, y los Pechos [...] En nuestro dictamen es escandaloso el vestuario Mujeril de este nuevo Obispado, siempre, que las no cubra su Cabeza y Pechos, y bajen la ropa, a lo menos hasta los Tobillos [...]

7 Pérez Calama, Joseph. (1791). *Edicto para la Santa Visita: contiene notables puntos de Disciplina Eclesiásti-*

Es necesario recalcar que dejar las polleras y miriñaques por encima de la parte baja de la pantorrilla, descubriendo el tobillo y los pies, o no cubrir sus hombros y la totalidad de los brazos hasta la muñeca, era un acto indecente y demasiado pecaminoso puesto que reflejaba la desnudez, de acuerdo a la concepción de desnudez de la época. De ahí que el obispo Pérez Calama insistiera que, aparte de las disposiciones conducentes a entrar en las Iglesias con la cabeza cubierta usando el manto y la mantilla, se puntualizaba lo siguiente:

Procuren traer la ropa más baja, de suerte, que a lo menos les llegue a los Tobillos; pues por más que se quiera alegar la costumbre nacional, siempre serpa inmodestia, y liviandad el que no ejecuten las Mujeres el expresado nuestro encargo, en cuanto a que baje la ropa de suerte, que no se les vea las Piernas con tanto desdoro e Indecencia, como ahora sucede; lo que a la verdad nos tiene llenos de sorpresa, y muy escandalizados [...]

Parece ser que mostrar los pies y los tobillos descubiertos era un indicador simbólico del erotismo. Juan y Ulloa dan cuenta sobre este particular en uno de sus relatos sobre la moda de las limeñas:

Una de las cosas, en que más esmero ponen aquellas Mujeres, es en el tamaño de los Pies, y las que los tienen menores, se consideran con más perfección que las otras: siendo esta una de las tachas, que objetan generalmente a todas las *Españolas*; porque al respecto, los tienen grandes: y como aplican gran cuidado desde su corta edad en estrechar el Calzado, hay algunas a quienes les quedan tan pequeños...⁸

De esta manera, las mujeres americanas superaban a las europeas en la belleza de sus pies por el simple hecho de ser pequeños, siendo un importante reflejo de la belleza femenina que había que cubrirlo, de ahí que en varios edictos eclesiásticos para los territorios americanos se ordenaba que las mujeres cubran esta parte de su cuerpo (O'Phelan, 2007: 24).

Al estar dedicada los oficios mujeriles, la rectoría del hogar en la crianza de los hijos y el acompañamiento a su esposo, uno de sus roles fundamentales de la mujer a nivel público era, precisamente, asistir a los numerosos actos y ceremonias religiosas y, al hacerlo, demostrar su pudor mediante el cubrimiento de casi todas sus partes corporales.

ca; y una exhortación en cuanto a la Modestia, Decoro, y Recato de Vestido Mujeril. Quito: Imprenta de Raymundo de Salazar.

8 Juan, Jorge y Ulloa, Antonio de, óp. cit., Libro I, Capítulo V. Del numeroso Vecindario que contiene la Ciudad de Lima; sus Castas, genio y costumbres de sus Habitadores; riqueza y obtestación de los Trajes.

De este particular nos da cuenta el obispo de Quito, exhortando a las mujeres a que “miren las imágenes de la Virgen Santísima Señora nuestra, y de las Santas, y verán la modestia, que en todas resplandece...”⁹ No obstante, ninguna modestia existía en buena parte de las imágenes marianas, al estar engalanadas con regios vestidos de la época, así como engalanadas de abundantes piedras preciosas.

En este sentido, existe una plena relación entre las representaciones de vírgenes y santas en la pintura quiteña del siglo XVIII, siendo una rica fuente visual que nos aproxima al estudio de la vestimenta y la joyería femenina. Por ejemplo, en la pintura anónima de *Santa Bárbara* se observa una prominente suntuosidad en las pulseras de perlas de cuatro vueltas, la cadena y las vueltas de este mismo material alrededor del cabello de la santa, así como unos pendientes de oro en forma de abejas (figura 13). En la Escuela sevillana hay un retrato similar que data del siglo XVII, pero no llega esta obra ni las de otras escuelas artísticas del barroco hispanoamericano a exhibir el boato de las pinturas de la Escuela quiteña. De igual manera, en la pintura *Esponsales de Santa Catalina de Alejandría*, atribuida a Bernardo Rodríguez, en el cual se observa la escena iconográfica de la santa recibiendo del Niño Jesús una sortija. Santa Catalina está bellamente engalanada de zarcillos de perlas en forma de lágrimas, una cadena de perlas que recubre su cabello, y un vistoso collar de perlas de una vuelta en el cuello (figura 14).

Figura 13
Santa Bárbara [detalle]

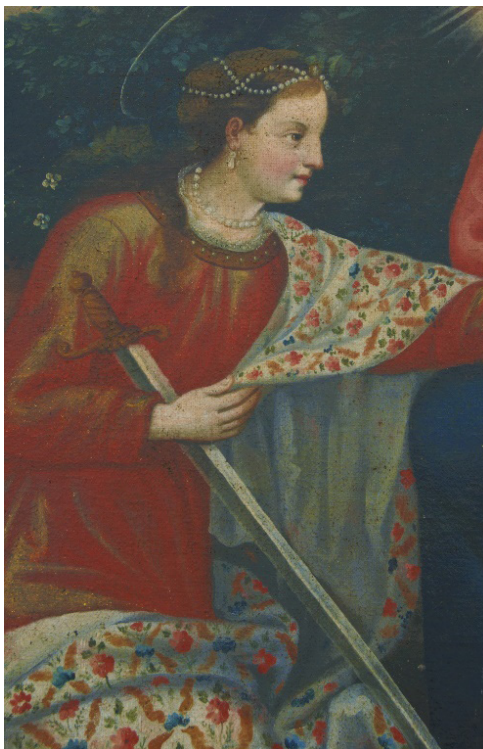


Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

9 Pérez Calama, Joseph, óp. cit.

Figura 14
Esponsales de Santa Catalina de Alejandría
[detalle]

Fuente: Bernardo Rodríguez (a), siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.



En cuanto a las imágenes marianas, la *Virgen del Salto*, de tez más bien mestiza, exhibe unos elaborados pendientes que combinan el oro y la plata en forma de lágrimas geométricas. Asimismo, la *Virgen de la Luz*, luce un collar de oro y el otro de perlas (figuras 15 y 16). La suntuosidad de estas joyas, sumándose las esmeraldas, corales, aljofares y azabaches, dan cuenta de la representación de vírgenes y santas, inspirada en la cotidianidad fastuosa de la vestimenta y el juego de joyas que llevaba la mujer quitense durante el siglo XVIII (Paniagua, 2014: 316-321).

Los textiles y diseños franceses habían penetrado en América por las vías del contrabando, siendo así que de Francia pasaban a Lima tafetanes, ruanes, sedas, bretañas, entre otros materiales (O'Phelan, 2007: 25-30). La moda afrancesada de las limeñas pronto se imitaba en otros territorios circundantes de la América meridional, como en Quito, en donde los tejidos de origen francés se los puede evidenciar en varias pinturas que retrataban a miembros del grupo hispanocriollo, así como en el contrabando de joyas procedentes de Francia (Paniagua, 2014: 314)

Figura 15
Virgen del Salto [detalle]

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, estofado, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez



Figura 16
Virgen de la Luz [detalle]

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre Convento de El Tejar de Quito. Crédito fotográfico: ARCA arte colonial.

5. La ostentación del “buen vestir”

José Durand, uno de los primeros investigadores sobre la moda y el lujo en tierras hispanoamericanas durante la época virreinal, plantea la tesis de que en América se dio un “proceso de aseñoramiento”, desde las primeras décadas de la conquista y fundación de familias, ciudades y un nuevo canon de cosmovisión, usos y costumbres, entre los cuales la moda, por supuesto, tenía un carácter imprescindible para la novísima aristocracia, y por medio de ésta, se diseminó el gusto por la magnificencia y la afición por el derroche en el vestir en todos los grupos sociales (Durand, 1956: 59).

No eran nuevas en América aquellas sensaciones emanadas de la ostentación en la indumentaria, puesto que la nobleza mexicana, así como la inca, por citar los ejemplos más globales, estaba engalanada de llicllas, huipiles y anacos, bordados exquisitamente y acompañados de piedras preciosas. Apenas llega la occidentalización al suelo americano, los conquistadores y colonizadores hispanos reproducen y emulan la pompa real de las cortes de la península para mezclarlo con lo exótico del continente, proceso que seguirá mostrando aquellas tendencias mestizas en el atuendo y el engalanamiento conforme avanzaban los siglos. “Los segundones extremeños que jamás vieron Corte en España y que se espantaron ante la magnificencia de los reyes indígenas, tuvieron también un mundo lleno de gala y lustre, a tono con su nueva condición de señores” (óp. cit.: 60).

Puesto que América fue la tierra de los nuevos nobles, de aquellos hidalgos y otros segundones que, cultivados en el imaginario de “hacer las Indias”, en un suelo donde los aires de “tierra prometida” les eran más evidentes que la pobre España, la opulencia en la moda era una característica del sujeto político; a más ostentación, más delataba el individuo su condición aristócrata en medio de la sociedad, ligado al honor personal y familiar.

En otros territorios del Virreinato del Perú, los investigadores han recurrido a testamentos, cartas dotaes y juicios de divorcios para reconstruir la vida pública y privada de la mujer durante el siglo XVIII a través de sus prendas de vestir, el mobiliario y los trastes de uso cotidiano. El honor femenino estaba regido por el atavío mujeril. En efecto, las mujeres casadas, por medio de la exteriorización pública de su atuendo, estaban demostrando la decencia de su hogar, así como el honor de sus legítimos esposos e hijos (Ferradas, 2009: 34-38).

De puertas adentro y en la vida pública, también se plantea que la posesión de esclavos y pajes, aparte del vestuario, representaba el honor de la mujer al no dedicarse en su casa a trabajos y tareas propias de la servidumbre

(óp. cit.: 46-48). Dentro del dote y el ajuar se encontraban presentes, aparte del vestuario, una considerable cantidad de joyas como indicadores del honor, según la calidad de la esposa, y con poca diferencia entre uno y otro grupo social. En el caso quiteño, como el de todas las mujeres nobles de la América hispana, las alhajas equivalían, por un lado, a la exteriorización simbólica de su estatus, mientras que, por otro, manifiestan el espacio privado de la mujer en sus objetos de aprecio y uso íntimo.

En la Real Audiencia y Presidencia de Quito, pese a las prohibiciones legislativas emanadas de la península para evitar los abusos en el uso de piedras preciosas de cada grupo social, en todos los territorios de la monarquía, las joyas mujeriles representaron un símbolo de poder y fastuosidad por parte de los grupos dominantes, y bienes de exteriorización pública del ascenso de calidades por parte de mestizos, negros e indios comunes (Paniagua, 2014: 310). De esta manera, el conjunto de joyas es uno de los aparatos de representación de la sociedad barroca, en este caso, de la mujer. Un verdadero triunfo de las apariencias. De las mujeres de Quito, el jesuita veneciano Gian Domenico Coletti se refería en los siguientes términos:

El vestido de las señoras a más de ser de gran costo es de gran licencia e inmodestia, tanto que pienso que no pudiera inventarse cosa ni más diabólica ni más escandalosa; el marido y la mujer se hallan siempre de acuerdo para dar en quiebra con la casa y dejar en la miseria a sus hijos. El genio e inclinaciones de esta gente merece que gaste cuatro líneas, que por las noticias que llevan de estas partes, creo no os disgustarán...¹⁰

Se conservan varios retratos que sustentan la anterior premisa como el de la *Marquesa de Selva Alegre e Hijos*. María Rosa de Larrea-Zurbano, I Marquesa de Selva Alegre, como esposa en legítimo matrimonio del presidente de la Real Audiencia de Quito, debía parecerlo. No era nuevo que las esposas de los presidentes, marqueses y demás sujetos visibles dentro del complejo entramado nobiliario y jerárquico, hayan sido propietarias de un excesivo número de piedras preciosas, siendo éste un reflejo de la riqueza suntuaria de aquellas mujeres y, a su vez, una declaración pública de su condición política (Paniagua, 2014: 312-313). Así, el público honor de la Marquesa de Selva Alegre es exteriorizado al ser retratada junto con sus pequeños hijos, Ignacio y Joaquín. Como devota y fiel cristiana vieja, la marquesa y sus hijos están en gesto de oración, junto con el cuadro de la Virgen del Rosario, luciendo perlas y otras abundantes joyas en aretes, collares, brazaletes y pulseras, artículos simbólicos que afirmaban tanto su poder en la sociedad, así como la intimidad y aprecio de sus pertenencias mujeriles (figura 17).

10 Coletti, Gian Domenico. (1757). *Relazione Inedita Della Città Di Quito Nel Peru*. Quito, p. 26.

Figura 17
Marquesa de Selva Alegre e Hijos

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección particular. Crédito fotográfico: ARCA arte colonial.



Lo mismo se puede decir de los cuadros en que aquellas mujeres criollas fueron retratadas como donantes junto con sus esposos. En el cuadro de los *Marqueses de Miraflores con San José y el Niño Jesús*, la marquesa luce unos pendientes de plata, aljófar y perlas en forma de lágrimas, lazo azabache, una gargantilla de oro, una cadena de perlas con oro incrustado y un negro brazalete con una estrella de plata (figura 18). En la pintura *Milagro de Nuestra Señora de El quinche con donantes* aparece doña María Josefa Aguado, esposa de un alto funcionario de la Audiencia que tenía el cargo de cobrador de tributos, don Fernando de Merizalde, posa con una exagerada proporción de sus alhajas, empezando con la diadema con motivos florales incrustados de piedras preciosas, los pendientes de perlas de lágrimas, el collar de perlas, brazaletes de esmeraldas, y una pulsera de perlas de diez vueltas; estos últimos materiales hacen que casi no se observe su antebrazo descubierto, quizá como una actitud de disimulo ante la censura de la moral eclesiástica frente al desnudo femenino (figura 19).

Figura 18
Marqueses de Miraflores con San José y el Niño Jesús [detalle]

Fuente: Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección particular Iván Cruz. Crédito fotográfico: ARCA arte colonial.

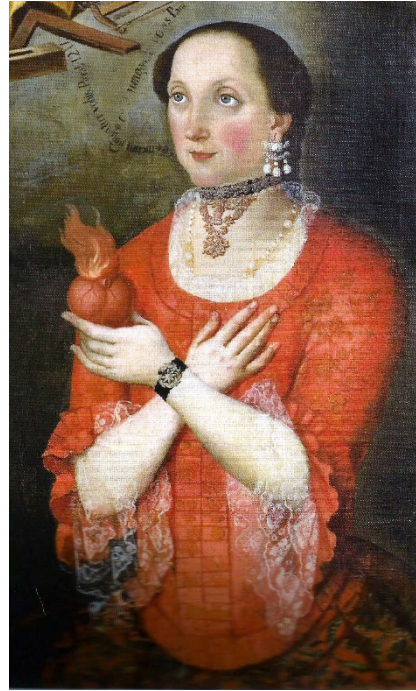


Figura 19
Milagro de Nuestra señora de El quinche al cobrador de tributos Fernando de Merizalde y su esposa [detalle]

Fuente: Anónimo, óleo sobre tela, Santuario de Nuestra señora de El Quinche, Quito. Crédito fotográfico: ARCA arte colonial.

6. La vestimenta en otros grupos sociales

Desde los tiempos de Carlos V, se estipularon claras observancias que regulaban todos los aspectos de la vestimenta y el uso de joyas, destinados a los habitantes de todas las calidades en cada uno de los dominios hispánicos. Así tenemos el apartado *De los trajes y vestidos; y uso de muebles y alhajas* dentro de la Novísima Recopilación de las Leyes de Indias.

De raigambre romana, la corona hispánica había heredado las denominadas “leyes suntuarias” para normar la moda y el lujo de los súbditos. Desde el siglo XVI existieron varias leyes que regulaban el atuendo femenino, como la prohibición de andar mujer alguna con el rostro cubierto, o la prohibición de guardainfante y jubones escotados para todas las súbditas, a excepción de “las mujeres que públicamente ganan con sus cuerpos, y tienen licencia para ello, a las cuales se les permite puedan traer los dichos jubones con el pecho descubierto...”¹¹, entendiéndose a las mujeres que se dedicaban a la prostitución.

Sin embargo, en el siglo XVIII tan sólo se publicó una, la Pragmática Real de 1723, en la que, a cuentas resumidas, se prohibía todo género de brocados, hilos de oro, plata, botones, encajes y seda en los vestidos, a no ser que estos sean provenientes de los reinos hispánicos. Asimismo, el color negro estaba obligado para las vestimentas de todas las autoridades. Y en cuanto al atuendo femenino: “Se ruega, y encarga a los Obispos, y Prelados, que con celo, y discreción, procuren corregir los excesos de las modas escandalosas en los trajes de las mujeres”.¹²

En 1723, José de Espinosa y Brun, proponía al Conde de Floridablanca, nada más y nada menos que establecer un traje mujeril nacional. Este interesante proyectista proponía tres tipos de traje: “Vestirá bien, vestirá con gracia, y vestirá con economía [...] [a la] *Española* [de] gala principal; el de *Carolina* [...] para memoria del glorioso Reinado en que se establecieron; y el de *Borbonesa o Madrileña* las de terceras clases”.¹³

Aquella necesidad de honra mediante el buen vestir, desde la nobleza indiana se había trasmutado a las capas sociales de distinta calidad, tales como mestizos, indios, castas y negros. En el espacio quiteño, aun cuando se

11 *Novísima Recopilación de las Leyes de España mandada formar por el señor Don Carlos IV.* (1805). Madrid, Tomo III, Libro sexto, Ley VI, [13 de abril de 1639], p. 188.

12 Sempere y Guarinos, Juan. (1788). *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España.* Tomo II. Madrid: Sociedad Económica de Madrid/Imprenta Real, pp. 22-175.

13 Espinosa y Brun, José de. (1788). *Discurso sobre el lujo de las Señoras, y proyecto de un traje nacional.* Madrid: Imprenta Real, pp. 34-41.

tratase de las características propias del imaginario del artista, o los recursos técnicos que quiso emplear, la obra *Señora principal con su negra esclava* del latacungueño Vicente Albán, nos retrae a la memoria esta tendencia en la moda de los grupos plebeyos y la servidumbre.

La señora luce perlas y otras abundantes joyas como los aretes, collares, brazaletes y pulseras, y si a estos atributos añadimos el jubón de encajes, el faldellín y el sombrero con bordados de oro, y sus zapatos provistos de hebillas del mismo metal precioso, son artículos simbólicos que reflejan tanto su poder en la sociedad, así como la intimidad y afecto de sus pertenencias mujeriles.

En la obra de Albán la negra esclava está vestida al lujo, ornamento y los usos de su señora: observemos su collar dorado, expresando el poder y la influencia propias de la alta sociedad, como si la esclava quisiera igualar o ya lo hiciera a la categoría de sus amos. De hecho, parte fundamental de la honorabilidad mujeril estaba simbolizada por la exteriorización pública de su estatus económico y social, a través de la suntuosidad de las esclavas que las acompañaban (Ferradas, 2009: 21). Es así como sus ojos se dirigen hacia la señora principal al tiempo que ofrece unos frutos con su mano derecha (figura 20).

Figura 20
Señora principal con su negra esclava
[detalle]

Fuente: [Serie de tipos] Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, Escuela Quiteña. Colección Museo de América de Madrid. Crédito fotográfico: Santiago Yépez.



El caso de la vestimenta de la esclava es digno de destacar y relacionarlo con el ámbito jurídico indiano. Una de las primeras leyes que normaban la indumentaria de aquel grupo social, y que perduraría a lo largo de los siglos en todos los territorios de la América hispana, mandaba que:

Ninguna Negra libre o esclava, ni Mulata, traiga oro, perlas, ni seda; pero si la Negra o Mulata libre fuere casada con Español, pueda traer unos zarcillos de oro con perlas, y una gargantilla, y en la saya un ribete de terciopelo, y no puedan traer, ni traigan mantos de burato, ni de otra tela; salvo mantellinas, que lleguen poco más debajo de la cintura, pena de que se les quiten, y pierdan las joyas de oro, vestidos de seda, y manto, que trajeren.¹⁴

En una sociedad marcada por una profunda movilidad de asenso y jerarquías, la vestimenta preconcebida como una segunda piel para resguardar al individuo de los rigores del clima, se trataba de un recurso propio del teatro de las apariencias en todos los territorios virreinales. Así, al estudiar la indumentaria se hace hincapié de sus manifestaciones simbólicas de diferenciación social y de imitación por parte de los grupos sociales inferiores en cuanto a sus pretensiones de ascenso (Moreyra, 2010: 389-396).

7. Conclusiones

Mediante el estudio de variadas fuentes documentales como edictos, folletos de censura, obras literarias y proyectistas, relaciones de viajes, se ha investigado sobre el fenómeno de la indumentaria, tan escasamente frecuentado en lo que atañe a los territorios de la Real Audiencia de Quito, sin dejar a un lado el análisis iconográfico e iconológico de láminas, pinturas y esculturas en lo concerniente al atuendo y las joyas mujeriles.

En uno de los primeros apartados se ha planteado la tesis de la barroquización del atuendo en las provincias y reinos indianos, en plena relación con el imaginario ilustrado y la estética del rococó del siglo XVIII, objetivando aquel gusto por los elementos propios e identitarios que los habitantes hispanoamericanos habían desarrollado en aquella época. A la par, hemos tratado ampliamente sobre el traje neoincásico, producto de la barroquización y el mestizaje andino del atuendo, cuya evidencia visual ha sido posible detectarla dentro de las láminas de determinados códices y relaciones, así como en los retratos a ñustas e indias cacicas, ahondando en cada uno de los detalles identitarios del nuevo atuendo de origen incásico e hispánico.

Asimismo, ha sido necesario tratar sobre varias leyes y reglamentos que trataban de limitar los nuevos cánones de moda y belleza del siglo XVIII

14 *Recopilación de las Leyes de los reinos de Indias mandadas a imprimir y publicar por D. Carlos II.* (1681). Madrid: Julián de Paredes, Tomo II, Libro séptimo, Título V, Ley XXVIII. [Felipe II, Madrid, 11 de febrero de 1571], pp. 290-291.

mediante la censura moral eclesiástica, a fin de esclarecer hasta qué punto estas normativas incidieron en el afrancesamiento del vestuario femenino. De esta manera, se ha estudiado brevemente acerca de la exteriorización pública del estatus de la mujer hispanocriolla por medio del uso abundante de piedras preciosas, fenómeno que había originado aquellas prohibiciones que mantenían un singular ideario entre la dicotomía del recato y el buen vestir, frente al escándalo y la desnudez.

A partir de una sinopsis del ámbito jurídico de las Leyes de los reinos de Indias, ha sido posible demostrar ciertas diferencias en el atuendo de las mujeres de otros grupos sociales, como la población esclava, y assimilarlas con el nuevo imaginario de belleza que se impuso en el XVIII. Finalmente, es preciso señalar que hacen falta más estudios sobre todos estos fenómenos, utilizando otras fuentes, como los protocolos notariales, que nos permitan observar las pertenencias mujeriles, tanto en el vestuario como en la pertenencia de joyas, de acuerdo a un análisis pormenorizado de testamentos, cartas doteales y demás documentos afines.

Referencias bibliográficas

- Biblioteca Nacional de España. [Fondo Antiguo]. (1701). *Dezimas contra los usos, y trajes escandalosos que la vanidad de el demonio ha introducido en las mugeres*.
- Calderón Altamirano, Luis Francisco. (1707). *Opusculos de oro: virtudes morales christianas que dedica a Maria Santissima*. Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infançon.
- Coletti, Gian Domenico. (1757). *Relazione Inedita Della Città Di Quito Nel Peru*. Quito.
- Decoster, Jean-Jacques. (2005). Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial. *Estudios Atacameños* n° 29, 163-170.
- Durand, José. (1956). El lujo indiano. *Historia Mexicana*, vol. 6, n°. 1, 59-74.
- Espinosa y Brun, José de. (1788). *Discurso sobre el luxo de las Señoras, y proyecto de un traje nacional*. Madrid: Imprenta Real
- Estebaranz, Ángel Justo. (2007). Arte quiteño en España. En Ortiz Crespo, Alfonso y Pacheco Bustillos, Adriana [coords.]. (2007). *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: FONSAL.

- Ferradas Alva, Lissette. (2009). *Los objetos de mi afecto: la importancia del vestuario y "trastes mujeriles" en el mundo femenino en Lima de fines del siglo XVIII*. [Tesis publicada]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gerbi, Antonello. (1982). *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Juan, Jorge y Ulloa, Antonio de. (1748). *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional*. Madrid: Imprenta Antonio Marín.
- Laver, James. (2017). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Bonanad, David. (2013). Recepción y asimilación en América del traje y los textiles Europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana. En Carne López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle e Inmaculada Rodríguez Moya [coords.]. (2013). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Tomo II. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Moreyra, Cecilia. (2010). Entre lo íntimo y lo público: la vestimenta en la ciudad de Córdoba, Argentina a fines del siglo XVIII. *Fronteras de la Historia*, vol. 15, n° 2, 388-413.
- Novísima Recopilación de las Leyes de España mandada formar por el señor Don Carlos IV*. (1805). Tomo III. Madrid.
- O'Phelan Godoy, Scarlett. (2007). La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 36, n° 1, 19-38.
- Paniagua Pérez, Jesús. (2014). Riqueza suntuaria en Quito: algunas consideraciones sobre las joyas con piedras preciosas y perlas en el periodo colonial. En Vasconcelos e Sousa, Gonçalo de, Paniagua Pérez, Jesús, Salazar Simarro, Núria [coords.]. (2014). *Aurea quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, León: Universidad de León.
- Pérez Calama, Joseph. (1791). *Edicto para la Santa Visita: contiene notables puntos de Disciplina Eclesiástica; y una exhortación en cuanto a la Modestia, Decoro, y Recato de Vestido Mujeril*. Quito: Imprenta de Raymundo de Salazar.
- Recopilación de las Leyes de los reinos de Indias mandadas a imprimir y publicar por D. Carlos II*. (1681). Tomo II. Madrid: Julián de Paredes.
- Sempere y Guarinos, Juan. (1788). *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España*. Tomo II. Madrid: Sociedad Económica de Madrid/Imprenta Real.

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. (1999). *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*. Madrid: Fundación Caja Madrid.

Vega Palma, Alejandra y Guerra Araya, Natalie. (2015). Fajar/ceñir/envolver. Chumpi y fajas. Objetos y prácticas vestimentarias de indias y guaguas en Potosí y La Plata, siglos XVI y XVII. *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, vol. 20, n°. 1, 200-229.