UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES

DIRECCIÓN DE POSGRADO

MAESTRÍA EN DISEÑO, DESARROLLO E INNOVACIÓN DE INDUMENTARIA DE MODA

Tema:

"Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, Quito siglo XIX"

Trabajo de Investigación, previo a la obtención del Grado Académico de Magíster en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda

Autor(a): Escobar Guanoluisa, Taña Elizabeth Ing. Mg.
Director(a): Ponce Pérez Celinda Anabella, Dis. Mg.

Ambato-Ecuador

2018

A la Unidad Académica de Titulación de la Facultad de Diseño Arquitectura y Artes:

El Tribunal receptor del Trabajo de Investigación presidido por el Ing. Edisson Viera Alulema Mg., e integrado por los señores Ing. Jorge Santamaría PhD., Ing. Andrés López Mg., Arq. Santiago Suárez Abril Mg., designados por el Consejo de Posgrado de la Universidad Técnica de Ambato, para receptar el trabajo de investigación con el tema: "Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, Quito siglo XIX", elaborado y presentado por la Ing. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa Mg., para optar por el grado académico de Magíster en Diseño Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda, una vez escuchada la defensa oral de trabajo de investigación, el tribunal aprueba y remite el trabajo para uso y custodia en las bibliotecas de la UTA.

Ing. MBA. Edisson Viera Alulema
Presidente del Tribunal

Ing. Jorge Santamaría PhD.
Miembro del Tribunal

Ing. Andrés López Mg.
Miembro del Tribunal

Arq. Santiago Suárez Abril Mg.
Miembro del Tribunal

AUTORÍA DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

La responsabilidad de las opiniones, comentarios y críticas emitidas en el trabajo de investigación presentado con el tema: "Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, Quito siglo XIX", le corresponde exclusivamente a la Ing. Mg. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa, Autora; bajo la dirección de la Dis. Mg. Celinda Anabella Ponce Pérez, Directora del trabajo de investigación; y el patrimonio intelectual a la Universidad Técnica de Ambato.

Ing. Mg. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa

CC: 1713514964

AUTORA

Dis. Mg. Celinda Anabella Ponce Pérez

CC: 1710014760

DIRECTORA

DERECHOS DE AUTOR

Autorizo a la Universidad Técnica de Ambato, para que el trabajo de investigación sirva como un documento disponible para su lectura, consulta, y procesos de investigación, según las normas de la Institución.

Cedo los Derechos de mi trabajo, con fines de difusión pública además apruebo la reproducción de éste dentro de las regulaciones de la Universidad.

Ing. Mg. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa
CC: 1713514964
AUTORA

Dedicado a,

mis hijos, tres seres que me inspiran
mis padres, pilares que con su amor me sostienen
mi esposo, por su amor, paciencia y compañía
y mis hermanos por su apoyo incondicional.

Agradecida,

con Dios por todas sus bendiciones,
con mi familia por comprender mis ausencias,
con mis maestros/as y estudiantes que me enseñaron a amar la investigación y la docencia,
y con el álma mater, por esta nueva oportunidad para crecer.

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

PORTADA……... i

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO……..……..... ii

AUTORÍA DE TESIS……..……..... iii

DERECHOS DE AUTOR……..……..……..... iv

DEDICATORIA…...……..... v

AGRADECIMIENTO……...……..... vi

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS……..…….. vii

ÍNDICE DE CUADROS Y GRÁFICOS……..…… x

RESUMEN EJECUTIVO……..……... xiii

ABSTRAC……..……..……... xiv

INTRODUCCIÓN..... xv

A. TEXTO …… 1

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA ……..…… 1

1.1.Tema……..……... 1

1.2. Planteamiento del Problema…… 1

1.2.1. Contextualización……. 1

1.2.2. Análisis Crítico……. 4

1.2.3. Prognosis…….. 5

1.2.4. Formulación del problema…… 5

1.2.5. Interrogantes……. 5

1.2.6. Delimitación del objeto de estudio……... 6

1.3. Justificación de la Investigación…….. 6

1.4. Objetivos…….. 7

1.4.1. General ……..……... 7
1.4.2. Específicos ….……...……... 7

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO…… 8

2.1 Antecedentes Investigativos……. 8
2.2. Fundamentación Filosófica……. 10
2.3. Fundamentación Legal…… 10
2.4. Categorías fundamentales…….. 12
2.4.1. Fundamentación Científica…… 13
2.5. Hipótesis…… 33
2.6. Señalamiento de Variables……...…… 33

CAPÍTULO III.
METODOLOGÍA…….…….……. 34

3.1.Enfoque……..…. 34
3.2. Modalidad básica de la investigación……... 35
3.3. Nivel o tipo de investigación…… 35
3.4. Población y muestra……..…….. 36
3.5. Operacionalización de variables……... 38
3.6. Plan de recolección de información……. 41
3.6.1. Técnicas e instrumentos de recolección de información…… 41
3.7. Plan de procesamiento de la información ……... 78

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS….. 75

4.1. Análisis de los resultados…… 75
4.2. Interpretación de datos…….. 80
4.3. Verificación de hipótesis……...……... 92

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES…….. 94

CAPÍTULO VI. PROPUESTA ……. 99

6.1. Datos informativos……...…… 99
6.2. Antecedentes de la propuesta……..…….. 99
6.3. Justificación……...……... 100
6.4. Objetivos……...…… 101
6.5. Análisis de factibilidad……...…….. 101
6.6. Fundamentación…...…....…… 102
6.7. Metodología, Modelo operativo……..……...…….. 128
6.8. Administración……...…… 162
6.5. Previsión de la evaluación…...……...…….. 163

C MATERIALES DE REFERENCIA……...…….. 164
1. Materiales de Referencia…….…… 164
2. Anexos……...……...…….. 167

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1.	Árbol de problemas……...	3
Gráfico 2.	Categorías Fundamentales……	12
Gráfico 3.	Constelación de ideas Variable Dependiente……..	12
Gráfico 4.	Constelación de ideas Variable Independiente……	12
Gráfico 5.	Operacionalización de Variable Independiente……..	39
Gráfico 6.	Operacionalización Variable Dedependiente…….…..	40
Gráfico 7.	Ilustración 1. Bolsicona…….……..	114
Gráfico 8.	Ilustración 2. Bolsicona…….……..	120
Gráfico 9.	Ilustración 3. Bolsicona…….……..	120
Gráfico 10.	Ilustración 4. Bolsicona…….……..	120
Gráfico 11.	Ilustración 5. Bolsicona…….……..	120
Gráfico 12.	Ilustración 6. Bolsicona…….……..	121
Gráfico 13.	Ilustración 7. Bolsicona…….……..	121
Gráfico 14.	Ilustración 8. Bolsicona…….……..	121
Gráfico 15.	Ilustración 9. Bolsicona…….……..	122
Gráfico 16.	Ilustración 10. Bolsicona…….……..	123
Gráfico 17.	Ilustración 11. Bolsicona…….……..	123
Gráfico 18.	Mapa de catalogación de archivo……..	132
Gráfico 19.	Mapa de temporalidades…….……..	133
Gráfico 20.	Mapa semántico de pensamientos de época...……..	160
Gráfico 21.	Mapa semántico del indumento……..……..	161
Gráfico 22.	Diagrama 1. Temporal……..……..……..	38
Gráfico 23.	Diagrama 2. Fuentes por cadena……...……..……..	38
Gráfico 24.	Diagrama 3. Mapa cronológico…..…..……..……..	79

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cédula de fuentes F1…… 43

Tabla 2. Cédula de fuentes F2…… 44

Tabla 3. Cédula de fuentes F3…… 45

Tabla 4. Cédula de fuentes F4…… 46

Tabla 5. Cédula C001…… 47

Tabla 6. Cédula C002…… 49

Tabla 7. Cédula C003…… 51

Tabla 8. Cédula C004…… 53

Tabla 9. Cédula C005…… 55

Tabla 10. Cédula C006…… 57

Tabla 11. Cédula C007…… 59

Tabla 12. Cédula C008…… 61

Tabla 13. Cédula C009…… 63

Tabla 14. Cédula C0010 …… 65

Tabla 15. Cédula C0011…… 67

Tabla 16. Cédula C0012…… 69

Tabla 17. Cédula C0013…… 71

Tabla 18. Matriz de contenido…… 76

Tabla 19. Matriz de diagrama relacional…… 78

Tabla 20. Matriz de relación de segmentos…… 81

Tabla 21. Matriz de codificación…… 82

Tabla 22. Matriz 1 de registro de distribución de frecuencias…… 84

Tabla 23. Matriz de distribución de frecuencias CSIC…… 86

Tabla 24. Matriz de distribución de frecuencias Cuerpo…… 87

Tabla 25. Matriz de distribución de frecuencias Indumento…… 79

Tabla 26. Matriz de distribución de frecuencias Contexto…… 90

Tabla 27. Ficha catalográfica IPBR1XIX…… 133

Tabla 28. Ficha catalográfica IPBR2XIX…….……. 136
Tabla 29. Ficha catalográfica IPBR3XIX…….……. 138
Tabla 30. Ficha catalográfica IPBA1XIX…….……. 140
Tabla 31. Ficha catalográfica IPBA2XIX…….……. 142
Tabla 32. Ficha catalográfica IPBA3XIX……. 144
Tabla 33. Ficha catalográfica IPBA4XIX…….……. 146
Tabla 34. Ficha catalográfica IPBA5XIX…….……. 148
Tabla 35. Ficha catalográfica IPBA6XIX……. 150
Tabla 36. Ficha catalográfica IPBA7XIX…….……. 152
Tabla 37. Ficha catalográfica IPBF1XIX…….……. 154
Tabla 38. Ficha catalográfica IPBF2XIX…….……. 156
Tabla 39. Ficha catalográfica IPBF3XIX…….……. 158
Tabla 40. Matriz de administración..…….…… 162
Tabla 41. Matriz de previsión de la evaluación…….…….. 163

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO
FACULTAD DE DISEÑO ARQUITECTURA Y ARTES
MAESTRÍA EN DISEÑO DESARROLLO E INNOVACIÓN DE INDUMENTARIA DE MODA

TEMA:
"Imaginarios vestimentarios de la bolsicona, Quito siglo XIX"

AUTOR: Ing. Mg. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa
DIRECTOR: Dis. Mg. Celinda Anabella Ponce Pérez
FECHA: Marzo 16 de 2018

RESUMEN EJECUTIVO

Durante siglo XIX, mientras se construía la nación del Ecuador, Quito fue el escenario de diversos tipos, vestimentas y oficios. Bajo este escenario aparece un personaje femenino, y popular de la capital ecuatoriana: la *bolsicona, ¡Librea sencilla pero coqueta!* El objetivo de la presente investigación es construir los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* a través del diálogo entre fuentes escritas y visuales como: documentos de época, relatos de viajeros, pinturas y fotografías. Con ese fin la metodología empleada responde a una *investigación sobre el diseño,* de enfoque cualitativo, de tipo narrativo y carácter histórico, pues aborda el devenir de los sistemas indumentarios. Para ello se empleó el análisis de contenido, el análisis de la imagen, y a través de un esquema de codificación de palabras claves se construyó los imaginarios vestimentarios basado en el sistema tripartito: cuerpo, indumento y contexto.

El traje de la mujer mestiza bolsicona, aunque modesto pero acicalado, se conformó de cuatro piezas: bolsicón, camisa, chal y rebozo sumado a una diversidad de enaguas. Los elementos sobrepuestos, la decoración arabesca, la mezcla de texturas, y colores deja entrever la influencia del romanticismo y barroco. Con este atuendo la bolsicona cobró visibilidad y logró identificarse a través de su indumentaria. Finalmente, el proyecto plantea el ***Archivo visual del traje*** *que* compila, organiza y cataloga según temporalidades las fuentes escritas y visuales con valor documental e histórico de la *Indumentaria de la bolsicona* y las ubica dentro de la ***categoría de traje popular o regional*** con la única finalidad de mantener la memoria vestimentaria viva y aportar a la construcción de la historia del traje ecuatoriano.

PALABRAS CLAVE: IMAGINARIOS, VESTIMENTA FEMENINA, BOLSICONA, LLAPANGA, ÑAPANGA, CHOLA PINGANILLA, QUITO, SIGLO XIX, HISTORIA CULTURAL.

TECHNICAL UNIVERSITY OF AMBATO
FACULTY OF DESIGN ARCHITECTURE AND ARTS
MASTER IN DESIGN DEVELOPMENT AND INNOVATION OF FASHION CLOTHING

THEME:
"**Imaginarios vestimentarios de la bolsicona, Quito XIX century** "

AUTHOR: Ing. Mg. Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa
DIRECTOR: Dis. Mg. Celinda Anabella Ponce Pérez
DATE: March 16, 2018

EXECUTIVE SUMMARY

During the 19th century, while the nation of Ecuador was being built, Quito was the scene of various types, clothes and trades. Under this scenario appears a female, and popular character of the Ecuadorian capital: the bolsicona, simple but coquettish livery! The objective of the present investigation is to construct the vestimentary imaginaries of the bolsicone through the dialogue between written and visual sources such as: period documents, travelers' stories, paintings and photographs. To this end, the methodology used responds to a research on design, with a qualitative approach, a narrative type and a historical character, since it deals with the evolution of clothing systems. To do this, content analysis and image analysis were used, and through a coding scheme of key words, vestimentary imaginaries were constructed based on the tripartite system: body, clothing and context.

The suit of the mixed-race woman, although modest but well-groomed, was made up of four pieces: pockets, shirt, shawl and rebozo added to a variety of petticoats. The superimposed elements, the arabesque decoration, the mixture of textures, and colors hint at the influence of romanticism and baroque. With this attire, the bag gained visibility and managed to identify itself through its clothing. Finally, the project proposes the Visual Archive of the costume that compiles, organizes and catalogs, according to temporalities, the written and visual sources with documentary and historical value of the Costume of the Bolsicone and places them within the category of popular or regional costume with the sole purpose to keep the vestimentary memory alive and contribute to the construction of the history of the Ecuadorian costume.

KEYWORDS: IMAGINARIES, CLOTHING, WOMEN, BOLSICONA, LLAPANGA, ÑAPANGA, CHOLA PINGANILLA, QUITO, 19TH CENTURY, CULTURAL HISTORY

INTRODUCCIÓN

Los sistemas indumentarios han sido un objeto de estudio común para comunidades occidentales. Situación que le ha permitido generar estudios vestimentarios desde la dimensión del diseño, la historia, la sociología, la antropología y varias disciplinas más. Tal situación difiere para América Latina, pues son contados los estudios direccionados al traje no occidental. Dentro de la parva bibliografía disponible sobre el vestido en América, es mínima la referida a Ecuador, aunque se han desarrollado estudios sobre la mujer, estos han tocado de manera superficial el vestido.

En el siglo XIX la sociedad quiteña presentaba un escenario compuesto por una *diversidad de arquetipos, vestimentas, usanzas, y oficios*; entre ellos se identifica a un personaje femenino, cotidiano, y popular de la capital ecuatoriana: la *bolsicona*. Denominación que le fue otorgada por el uso de un gran bolsillo de tela que llevaba bajo uno de sus refajos. Dedicadas a los oficios las *bolsiconas* ocupaban un lugar preponderante dentro de la economía informal, pues tenían un peso demográfico en la sociedad quiteña de aquella época. El objetivo de la presente investigación es construir imaginarios de los sistemas indumentarios a través del diálogo entre fuentes escritas y visuales como: documentos de época, relatos de viajeros, pinturas y fotografías; fuentes carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico que destacan la vestimenta, y oficio de la *bolsicona*.

Realizar una aproximación hacia los sistemas vestimentarios a partir de las fuentes tratadas abre un escenario poco estudiado que, en primera instancia, estudia la dinámica social entre clases que determinó la condición y rol de la *bolsicona*, para luego centrar la atención en el análisis de textos de época y el análisis de artefactos mediante el estudio de la imagen dando cuenta de las concepciones sociales implícitas dentro del indumento y, finalmente, plantear imaginarios vestimentarios mediante el sistema tripartito cuerpo, indumento, contexto a partir de los cuales se puede comprender que *el vestido habla*, pues

representa un constructo social de diversas implicaciones sociológicas y culturales.

Dentro del plano metodológico se desarrolló, en una primera instancia, una revisión y recopilación documental, recabada del Archivo histórico y la Reserva de Arte colonial y republicano de Quito, y del Archivo histórico de Pasto. En segunda instancia, se clasificó los relatos de viajeros e imágenes producidas en la época, que describieron sobre la *bolsicona*, mujer quiteña del siglo XIX. Luego, se hizo una lectura de estas fuentes analizando los espacios de enunciación y las instancias a las cuales iban dirigidas, con el fin de develar la forma en cómo circulaban y las intencionalidades que estaban detrás de estas descripciones. En términos generales, se diseñaron dos tipos de instrumentos: uno para el análisis de los textos de la época y otro el análisis de las imágenes.

Las muestras de análisis en la presente investigación, dada su naturaleza, son finitas pero sólidas en contenido. Para la lectura de las fuentes escritas se empleó como técnica: el registro de textos de época, para situar al documento en un contexto y época histórica. Analizando ¿Qué dijo el autor? ¿Cómo lo dijo? ¿Cuándo lo dijo? ¿Por qué lo dijo? y ¿Dónde lo dijo? Con ese fin se diseñó como instrumento una ***cédula de textos de época*** orientado al análisis de fragmentos de relatos de viajeros, una vez revisado en su totalidad el documento se seleccionaron 3 fragmentos de relatos de viajeros que interpretan al objeto de estudio: La *bolsicona*.

Además, para el análisis de artefactos, técnica que permite estudiar pinturas y fotografías se diseñó la ***cédula de artefactos*** aplicada a 10 fuentes visuales decimonónicas. Mediante el modelo iconográfico Panofskiano, se estudió la imagen en tres niveles: (1) nivel pre-iconográfico: análisis formal que responde a la pregunta ¿Qué vemos en la imagen?, (2) nivel iconográfico: análisis descriptivo que responde a la interrogante ¿Qué nos cuentan los elementos de la imagen? y (3) nivel iconológico: análisis interpretativo en función de un contexto socio

histórico que nos permite dar respuesta a la pregunta ¿Qué revela la imagen de aquel tiempo?

Mediante el análisis de contenido latente y manifiesto como técnica, se estableció las unidades de análisis, segmentos, categorías y códigos. Para este proceso se elaboraron los ***registros de análisis de contenido y codificación***. De esta manera se transformó de manera sistemática el material textual, verbal y visual en datos cuantitativos y se logró confrontar los datos obtenidos con la hipótesis inicialmente planteada. Este proceso permitió generar relaciones intertextuales ente los relatos de época, los sistemas vestimentarios y los diversos discursos que circularon en la sociedad quiteña del siglo XIX.

El lector encontrará la tesis estructurada en: Capítulo I: acápite que plantea el problema de estudio y objetivos que rigen la presente investigación. Capítulo II: sección que desarrolla el marco teórico referencial y plantea la hipótesis. Capítulo III: apartado que estructura el planteamiento metodológico, selecciona las fuentes y las recoge en los instrumentos de recolección diseñados. Capítulo IV, división que analiza los resultados, los interpreta y verifica la hipótesis. El capítulo V: establece conclusiones y recomendaciones y finalmente, el capítulo VI: fundamenta la propuesta de solución en el Archivo visual del traje de la Indumentaria de la *bolsicona*.

El archivo visual del traje construye, mediante la narrativa, los imaginario vestimentario de la bolsicona del siglo XIX, y cataloga las fuentes visuales. La forma de ataviarse de este personaje popular, seguirá siendo motivo de discusión pues en medio de sociedades orientadas para la mirada masculina, las *bolsiconas* fueron portadoras de una democracia femenina constituyéndose en mujeres productivas que superaron las reducciones del escenario doméstico, cobraron visibilidad y se identificaron a través de su indumentaria.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1.1. Tema

Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, Quito Siglo XIX.

1.2. Planteamiento del Problema

Exiguos análisis indumentarios de la *bolsicona*, mujer quiteña del siglo XIX.

1.2.1. Contextualización

La estructura, particularidades y significaciones de los sistemas indumentarios han sido un objeto de estudio común para comunidades occidentales. Tal abordaje diacrónico y amplio se atribuye a que el fenómeno de la moda[1] es originario de occidente. Como un caso particular, el estudio de la indumentaria española incluso divide al traje español en: indumentaria histórica, indumentaria tradicional, indumentaria popular, indumentaria litúrgica e indumentaria militar. La mayor parte de estos estudios son especializados a excepción de la indumentaria litúrgica la cual ha merecido, hasta la actualidad, estudios muy leves; así España cuenta con un recorrido global documental y gráfico como una *aproximación al devenir de las formas de la indumentaria española a través de los siglo*s, situación que le ha permitido generar imaginarios vestimentarios estudiados desde la dimensión del diseño, la historia, la sociología, la antropología y varias disciplinas más (Sousa, 2007).

Tal situación difiere para América Latina, pues son contados los estudios direccionados al traje no occidental. Una obra de referencia sobre el tema resulta

[1] El término *moda* desde una significación estricta, según Martínez Barreiro (1998) referencia al vestido.

ser el apartado *América del Sur* que Patricia Rieff[2] (2008), dedica al estudio de la indumentaria, dentro del cual configura el atuendo masculino, femenino, peinado, tocado, accesorios y joyas. Establece un patrón de indumentaria andina estudiado desde los *antiguos Andes* (8000 a.C.) hasta los *Andes de hoy*, Rieff explica que luego del periodo de conquista española, el vestido fue una mezcla pues los indígenas adoptaron aspectos del vestido español y continuaron tejiendo y utilizaron sus accesorios indígenas, considera que aún la *indumentaria* andina sigue una etapa *de transición*. Este estudio sintetiza las siluetas indumentarias de Bolivia, Perú y Ecuador. Al respecto Rieff concluye:

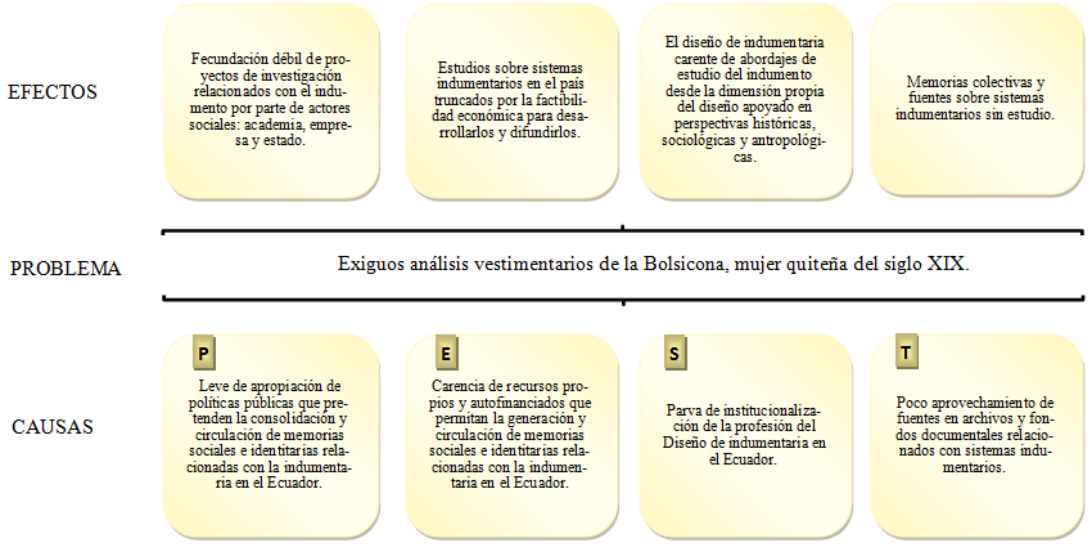
> El resultado de esta fusión es el popular vestido que hoy se utiliza. A lo largo de los años ha ido cambiando para adaptarse a los nuevos tintes, materiales, invenciones y forma, pero en determinadas zonas conservadoras la indumentaria andina sigue siendo relativamente fiel al modelo del siglo XVIII. Dado que cada comunidad posee su propio estilo, en los Andes existe una notable variedad que conforma un mosaico fascinante de atuendos regionales. (Rieff, 2008, pág. 465)

Dentro de la poca bibliografía disponible sobre el vestido en América, es mínima la referida a Ecuador, aunque se han desarrollado estudios sobre la mujer en el siglo XIX, se han direccionado al género, y el rol de la mujer en la sociedad decimonónica, los mismos han tocado de manera superficial el vestido pues su abordaje principal ha sido de carácter histórico, antropológico y sociológico. Estudios en que la indumentaria ha sido abordada de forma indirecta se ha enfocado a vestimenta indígena o en personajes como la *Chola cuencana* y la *Mama negra* efectuado por Weismantel (2003). Todos ellos mantienen un enfoque desde la naturaleza de sus disciplinas; sin embargo, esta temática ha sido escasamente tratado desde la dimensión del diseño.

[2] Patricia Rieff, es Doctora en Antropología, y Directora fundadora del Centro para el Estudio del vestido Regional del museo Fowler de UCLA. Ha destinado varios años de su carrera profesional al estudio del traje regional.

Árbol de problemas

Gráfico 1: Árbol de problemas



Elaborado por: Taña E. Escobar G.

6

1.2.2. Análisis crítico

Al desarrollar un abordaje sobre las razones por las cuales existen exiguos análisis vestimentarios de la *bolsicona* quiteña del siglo XIX, se puede notar que la leve apropiación de políticas públicas que pretenden la consolidación y circulación de memorias sociales e identitarias relacionadas con la indumentaria en el Ecuador es la causa primordial que genera una fecundación débil de proyectos de investigación relacionados con el indumento por parte de actores sociales: academia, empresa y estado; pues aunque el Plan Nacional de Desarrollo para el Buen Vivir 2013 – 2017 articula políticas públicas que aseguran la construcción de una identidad nacional representada en memorias colectivas e individuales, y patrimonios tangibles e intangibles, es necesario que diseñadores respondan a su responsabilidad social de investigar los sistemas indumentarios. Otra arista problemática, es la carencia de recursos propios y autofinanciados que permitan la generación y circulación de memorias sociales e identitarias relacionadas con la indumentaria en el Ecuador, tal situación ha generado que los estudios sobre sistemas indumentarios en el país se vean truncados por la factibilidad económica para su desarrollo y difusión.

Otra cuestión por tratar es la parva institucionalización de la profesión del Diseño de indumentaria en el Ecuador, debido a que es una disciplina relativamente nueva[3]. Esto genera que el diseño de indumentaria carezca de abordajes profundos de estudio sobre el indumento desde la dimensión propia del diseño apoyado en otras perspectivas: históricas, sociológicas y antropológicas. Finalmente, aunque en nuestro medio existe una riqueza incalculable de fuentes de carácter arqueológico, antropológico, etnógrafo, artístico, existe un poco aprovechamiento de fuentes en archivos y fondos documentales relacionados con

[3] En la región tres del país, la profesión de Diseñador de Modas da sus primeros pasos en el año 1997, en la Carrera de Artes Aplicadas anexada a la Universidad Técnica de Ambato, ofertando en primera instancia una formación de Tecnólogos en Diseño de Moda. Más tarde en el 2009 se concibe como la Carrera de Diseño de Modas ofertando un título de tercer nivel y en el 2015 oferta la primera Maestría en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda (Escobar, 2007).

sistemas indumentarios; tal situación genera que no exista un relevamiento de memorias colectivas y fuentes sobre sistemas indumentarios.

1.2.3. Prognosis

Si a futuro los estudios y relevamientos sobre los sistemas vestimentarios siguen siendo exiguos, no caerá sobre la disciplina del diseño de indumentaria la institucionalización. Como profesión, seguirá siendo vista desde la mirada superficial y frívola que le ha otorgado el estar relacionada con el sistema consumista de la moda y las prendas de vestir. Es necesario que los actores vinculantes a la profesión desarrollen estudios, desde la dimensión del diseño soportada en otras disciplinas, que se enfoquen al análisis del indumento y sean transferidos a la sociedad con el fin de visibilizar a los sistemas indumentarios como objetos que merecen de todo el rigor, análisis y respaldo científico.

1.2.4. Formulación del Problema

¿Cómo construir los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* relacionando los relatos de viajes con fuentes visuales generados por viajeros, científicos y artistas extranjeros y locales en Quito durante el siglo XIX?

1.2.5. Interrogantes

¿De qué manera la dinámica social entre clases fue un determinante para la condición y rol que desempeño la *bolsicona* quiteña del Siglo XIX?

¿Cómo examinar los relatos de viajeros y científicos extranjeros que visitaron nuestro país y que relataron sobre la *bolsicona* del siglo XIX?

¿Cómo leer fuentes visuales de carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico realizadas por viajeros extranjeros y artistas locales que interpretaron a la *bolsicona* del siglo XIX?

¿Cómo plantear un diálogo entre los relatos de viajeros y la lectura de las fuentes visuales que permita la construcción de los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* del siglo XIX?

1.2.6. Delimitación del objeto de investigación

De tiempo:	Siglo XIX
De espacio:	Quito
	Archivos de fondos documentales
	Archivos históricos
	Archivos fotográficos
De contenidos:	Diseño de Indumentaria
	Historia Cultural

1.3. Justificación de la Investigación

Abordar los imaginarios vestimentarios de actores invisibilizados por la historia como la mujer quiteña: *bolsicona*, cuya incidencia ha sido frecuentemente olvidada, denostada o exaltada banal y superficialmente marca la importancia del presente proyecto. El postulado central que esta investigación propone es que la *bolsicona* como un estereotipo de mujer menos acaudalada, a menudo discriminada y que aun desarrollando su vida en condiciones económicas en general precarias, contribuyó con su trabajo y accionar a dar forma a la sociedad quiteña del siglo XIX. La *bolsicona* se refleja no solo en el ámbito de acción en la que es retratada si no en las variaciones materiales propias de la indumentaria, objeto de estudio de la presente investigación.

La *bolsicona* mujer mestiza y de origen popular constituyó un estereotipo de mujer industriosa que se desprende de múltiples contextos. El estudio de la indumentaria femenina de la bolsicona desde la dimensión del diseño busca desentrañar elementos que nos permiten interpretar cómo las relaciones sociales y los contextos históricos influyeron en su estereotipo, tal engranaje nos permitirá construir una memoria histórica y levantar un registro escrito y gráfico de los sistemas vestimentarios de esta mujer durante el siglo XIX cuando se construía la nación del Ecuador, finalidad de la presente investigación.

La *bolsicona* inserta en contextos sociales y significativos cambiantes, está descrita en fuentes de carácter narrativa y artística, las mismas que fueron detalladas y graficadas por viajeros, científicos y artistas que recorrieron la cuidad de Quito durante el siglo XIX, documentos que reposan en archivos históricos y que denotan la factibilidad de la investigación. El indumento como objeto de estudio dentro de los contextos de acción de la *bolsicona* permitirá construir imaginarios vestimentarios históricos que pretende ser un aporte a la historia de la indumentaria del país, aporte que beneficiará al área académica: docentes, estudiantes y actores del diseño de indumentaria de la región.

1.4. Objetivos

1.4.1. General

Construir los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* relacionando los relatos de viajeros con las fuentes visuales generados por viajeros, científicos y artistas extranjeros y locales en Quito durante el siglo XIX.

1.4.2. Específicos

Determinar la dinámica social entre clases que influyó en la condición y rol de la *bolsicona* quiteña del siglo XIX.

Examinar los relatos de viajeros y científicos que visitaron nuestro país y que relataron sobre la *bolsicona* del siglo XIX.

Analizar fuentes visuales de carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico realizadas por viajeros extranjeros y artistas locales que interpretaron a la *bolsicona* del siglo XIX.

Plantear un diálogo entre los relatos de viajes y la lectura de las fuentes visuales que permita la construcción de imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* del siglo XIX.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes de la investigación

Dentro de un despliegue de indagaciones cercanas y previas al objeto de estudio, se establece como estado de la cuestión: *Ñapangas*[4], *Mujeres por la gracia en Quito, Pasto y Popayán*, esta investigación describe a un destacado y singular personaje de América del Sur como la *llapanga* o *bolsicona* cuya traducción la define como "mujer descalza de origen mestizo y arraigo popular" (Muñoz, 2013, pág. 9). La investigadora indica que tanto en Quito como en Pasto y Popayán, los viajeros y cronistas desde la colonia hasta el siglo XX, hablaron de este perfil pintoresco y describieron así su traje: "ajuar que visten llenos de galas, vuelos, chales o pañolones, sayas de bayetas de vivos colores o del color de la tierra y tocados barrocos con peinados de trenzas tejidas en cintas, cintillos de seda, flores en la cabeza, además de portar finas candongas y gargantillas de terciopelo o crucifijos, según costumbre" (Muñoz, 2013, pág. 9).

El traje de la *bolsicona* se caracterizaba por llevar un bolsillo amplio donde guarda el pañuelo para el bambuco, estampas, rosarios, dulces y monedas. Esta investigación tiene como fuentes a cronistas que llegaron al Ecuador en el siglo XIX como: Humberto Toscano, Alejandro Holinski, Chartón, todos coincidieron con un perfil pintoresco de este "personaje femenino singular" y "de origen mestizo de arraigo popular" (Muñoz, 2013, pág. 13). Como rasgo importante de la *ñapanga* se dice que ella acicalaba con arena fina sus tobillos y pies, con la finalidad de blanquearlos y embellecerlos; pues era de su interés. "Las quiteñas lucían sus pies desnudos tan rosados y tan delicadamente modelados que causarían la admiración de un escultor o pintor" (Muñoz, 2013, pág. 14).

[4] Las acepciones *Ñapangas*, *Llapangas*, *Bolsiconas* se empleaban en la sociedad decimonónica para identificar a esta mujer mestiza, e icono popular. (Muñoz, 2013)

Siguiendo con el estado de la cuestión, estudios cercanos como la publicación: *Vestuario Criollo 1770-1920* de Lidia Berón, arroja fuentes de primera mano cómo: relatos de crónicas, relatos de viajeros, obras pictóricas y grabados; inicia con un abordaje histórico en vista de la influencia del vestido aborigen en el vestuario del criollo o gaucho. Al respecto la autora señala: "del Imperio Incaico: "la vestimenta del resto de la población donde se manifiesta igualmente el símbolo de identidad, cada grupo tenía su traje característico y tocado correspondiente que identificaba su origen y le servía para distinguirlo de otros" (Berón, 2011, pág. 15).

El estudio minucioso del traje del Gaucho desarrolla la descripción completa del atuendo, y define la utilización del nombre gaucho a inicios del siglo XIX, aborda las transformaciones a partir de 1820 del indumento gaucho, y justifica estas transformaciones debido a factores de carácter económico y político; al respecto la autora señala que las desigualdades del vestuario "han permitido la connotación de distinción social y prestigio en las clases altas que pueden adquirir ropajes y adornos lujosos de alto costo, quedando las castas inferiores relegadas al uso de los que se puede" (Berón, 2011, pág. 53). Esta investigación, se enfoca además al estudio del atuendo femenino analizando la moda en la clase alta Argentina, datos que han sido recogidos en documentos sobre cargamentos de telas traídos a esta región, registros de dotes recibidas por las damas casaderas, teniendo en cuenta que solo la gente acomodada usaba telas importadas de Europa. Estudia las variantes del indumento generados por acontecimientos históricos, políticos y sociales de marcada importancia, se revela una descripción de los trajes según su ocasión de uso para asistir a la iglesia, a las tertulias, al teatro y para días festivos.

Así mismo, el traje femenino investigado en *Análisis de la descripción del traje femenino usado en Quito durante el siglo XIX*, por Gabriela Poma; es una de las investigaciones más asociadas con la temática, la cual mantiene como resultado que la indumentaria usada durante el siglo XIX muestra la influencia europea en el país, indica que la mayoría de las mujeres quiteñas incorporaron en

su vestuario la moda de la época fusionada con características locales. Se develó la labor de las artesanas que imitaban las manualidades propias de los trajes coloniales. El resultado alcanzado en la investigación identifica las principales características de diseño y materiales de trajes como: el traje de las mestizas y trajes de las indígenas que toman la forma del atuendo inglés, francés y español; se evidencia cómo la fuerte influencia de la moda llega incluso a los estratos más bajos de la sociedad e impone siluetas propias de la aristocracia proveniente de Europa (Poma, 2003).

2.2. Fundamentación filosófica

El paradigma crítico introduce la ideología de forma explícita y la auto reflexión crítica en los procesos del conocimiento, la presente investigación se fundamenta en el paradigma crítico - propositivo, su criticidad se basa en la construcción de los imaginarios vestimentarios de la mujer *bolsicona* del siglo XIX; crítico ya que analiza el contexto de la sociedad decimonónica y factores que influyeron en el rol que desempeño este personaje popular, y propositivo porque busca plantear una alternativa de solución a la problemática encontrada pues aportará con un estudio desde la dimensión del diseño apoyado en la historia cultural de los sistemas vestimentarios (Naranjo, 2006). El paradigma tiene como finalidad la transformación de la estructura de las relaciones sociales y dar respuesta a determinados problemas, así con este trabajo investigativo se busca comprender el contexto social, económico y político dentro del cual la *bolsicona* cumplió su rol. Este aspecto nos permitirá orientar y reflexionar sobre los sistemas indumentarios llevados en aquella época para transformarlo en nuevas memorias identitarias.

2.3. Fundamentación legal

Alineados al compromiso del estado ecuatoriano de promover políticas que aseguren la construcción de una identidad nacional en la diversidad representada

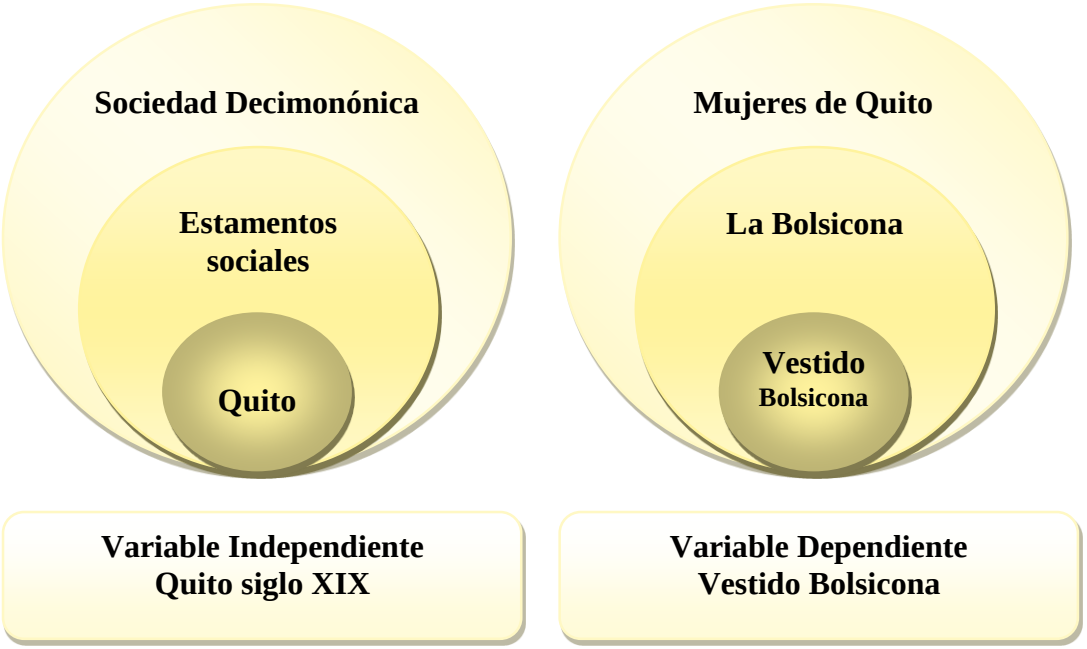
en memorias colectivas e individuales, el presente proyecto de investigación busca la construcción de imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* de Quito en el siglo XIX. Así:

> La construcción de una identidad nacional en la diversidad requiere la constante circulación de los elementos simbólicos que nos representan: las memorias colectivas e individuales y el patrimonio cultural tangible e intangible. La protección y circulación de estos elementos se impulsa mediante políticas de fomento a la investigación, museos, bibliotecas, archivos, sitios y fondos especializados (art. 380). (Senplades, 2014, pág. 64).

Alineado a este acápite, el presente proyecto se fundamenta en el Plan Nacional para el Buen Vivir, *Objetivo 5: Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad*. Pues construye una memoria colectiva de los sistemas indumentarios, que a su vez recae en la Política *5.2: Preservar, valorar, fomentar y resignificar las diversas memorias colectivas e individuales y democratizar su acceso y difusión.* Además, debido a que Ecuador acarrea distinciones y exclusiones históricas que han marginado e invisibilizado a personas y grupos poblacionales diversos, a esta fundamentación legal se suma el Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021. Toda una Vida, en cuyo *Eje 1: Derechos para Todos Durante Toda la Vida y objetivo 2 se persigue: afirmar la interculturalidad y plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas*. Considerando que la identidad y cultura ecuatoriana se presentan en la circulación de las memorias y patrimonios tangibles e intangibles, uno de los mayores retos es visibilizar, reconocer y respetar las múltiples diversidades. Tras la política 2.3 que reza: Promover el rescate, reconocimiento y protección del patrimonio cultural tangible e intangible, saberes ancestrales, cosmovisiones y dinámicas culturales, se busca como imperativo la reparación histórica para la construcción identitaria del país. (SENPLADES, 2017). El análisis de los sistemas vestimentarios contribuirá a resignificar la memoria colectiva de la *bolsicona*, como personaje mestizo y popular de la sociedad quiteña del siglo XIX.

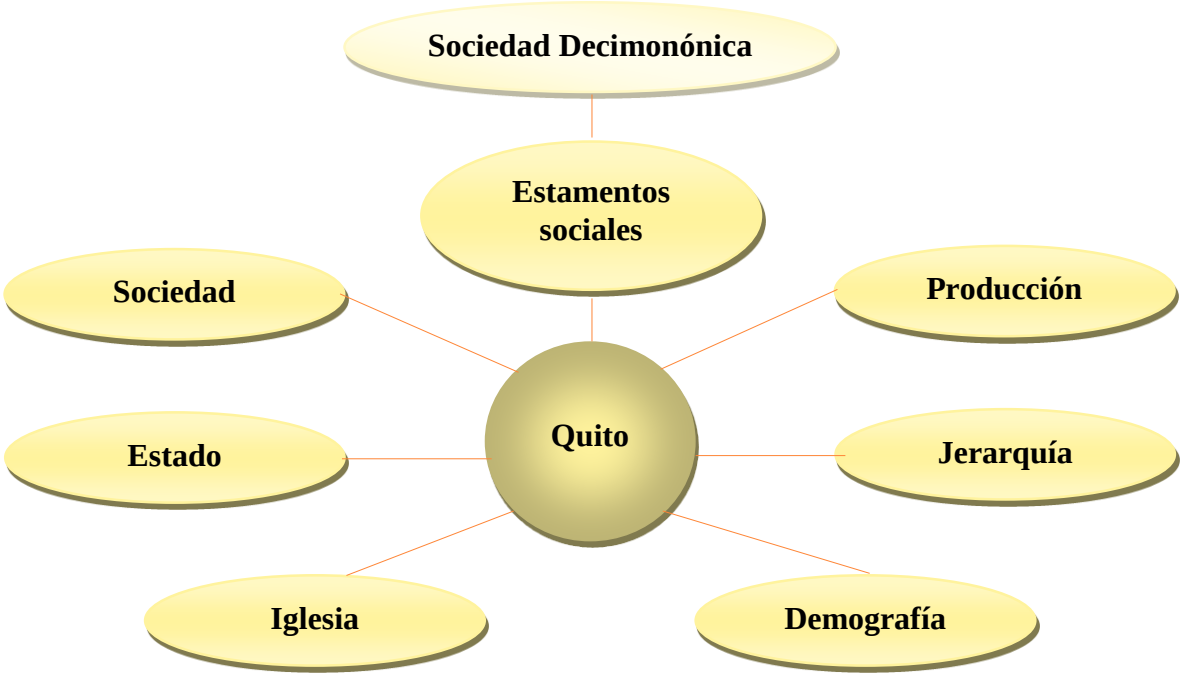
2.4. Categorías fundamentales

Gráfico N° 2
Categorías fundamentales



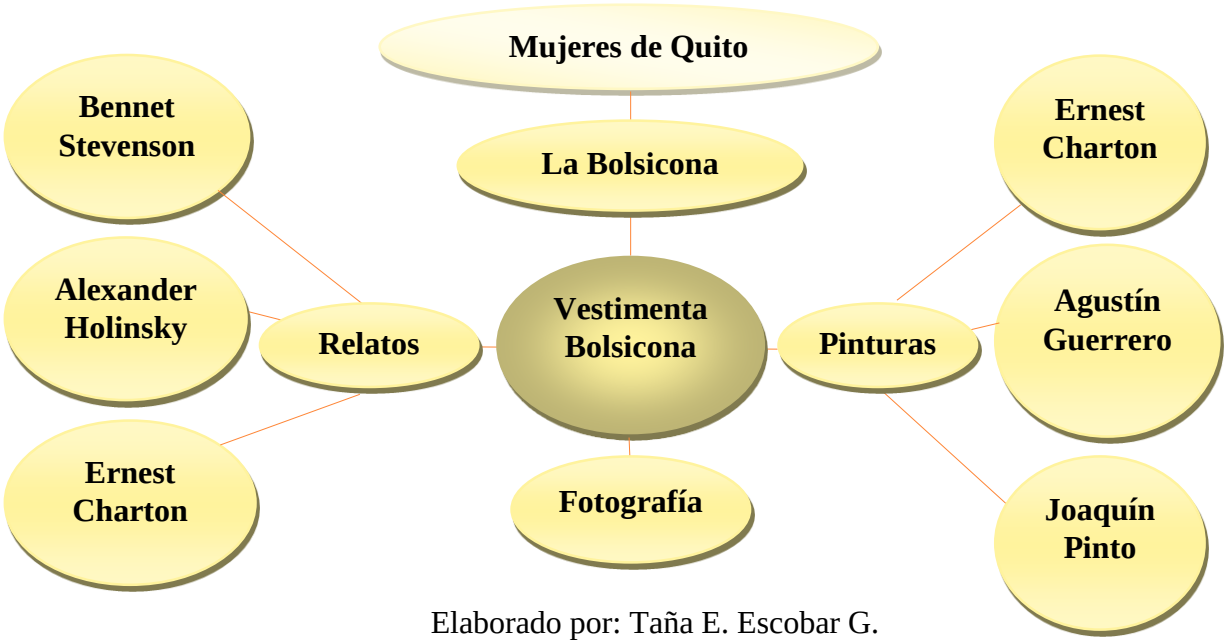
Elaborado por: Taña E. Escobar G.

Gráfico N° 3
Constelación de ideas. Variable Independiente



Elaborado por: Taña E. Escobar G.

Gráfico N° 4
Constelación de ideas. Variable Dependiente



Elaborado por: Taña E. Escobar G.

2.4.1. Fundamentación Científica

Sociedad Decimonónica

La sociedad decimonónica testificó la construcción de la nación ecuatoriana, con un Ecuador recién nacido a la vida independiente. Llevando consigo una sociedad de raíz colonial, el Ecuador[5] se constituye como estado independiente el 13 de mayo de 1830. La amenaza de la invasión del General Flores, el temor a una guerra internacional, y las heridas económicas causadas por la independencia formaban parte de este panorama. La nación surgía débil y disgregada por el latifundismo y una escasa vinculación a la economía internacional (Ayala, 2013;Toscano, 1989, pág. 65).

El Ecuador de la primera mitad del siglo XIX se presenta como un país desarticulado, las luchas entre caudillos regionales, la iglesia y estado, liberales y conservadores, determinaban la fragmentación del poder y la economía, así:

[5] Nombre tomado de franceses que visitaron estas tierras en tiempo coloniales y que se adjudicó con temor de que surgiera un tórrido trópico debido a su relación con la línea que lo atraviesa, a otro continente. (Ayala, 2003)

> En el siglo XIX se produjeron tres periodos de administración civil: de 1854 a 1861, de 1883 hasta 1895 y de 1895 a 1916. En ese mismo siglo hubo largos periodos en los que los militares estuvieron al mando del país: Juan José Flores, entre 1830 – 1834 y 1839 – 1845; José María Urbina, de 1851 a 1856; Francisco Robles, de 1856 a 1859; Ignacio de Veintimilla, de 1876 a 1883. García Moreno gobernó el país de manera directa o indirecta de 1861 y 1875. El mismo Eloy Alfaro ocupó el poder por la fuerza. (Kingman, 2006, pág. 84)

Durante la segunda mitad del siglo XIX se gestaron proyectos de ideales progresistas como el garcianismo (1857 – 1875), el progresismo (1880 – 1894) y el alfarismo (1895 – 1912) que contribuyeron a la constitución de un estado y una sociedad nacional. El garcianismo tomó como base la iglesia y los poderes del estado para retomar las riendas de la sociedad; para ello plasmó un proyecto civilizatorio que desarrolló de un sistema jerárquico y autoritario centrado en las ciudades principales: Quito como ciudad símbolo y hacienda de la Sierra y Guayaquil como ciudad dinámica de economía agro y plantación en la Costa.

> La sierra centro-norte, con su eje en Quito, retuvo la mayoría de la población y la vigencia del régimen hacendario. La Sierra sur, nucleada alrededor de Cuenca tuvo una mayor presencia de la pequeña propiedad agrícola y la artesanía. La cuenca del río Guayas, con su centro en Guayaquil, experimentó un acelerado crecimiento del latifundio cada vez más vinculado a la exportación (Ayala, 2012, págs. 75, 76).

Por un lado, la economía latifundista de la Sierra - en Quito - compraba y consumía lo que vendía de sus redes internas y paulatinamente amplio su consumo a bienes suntuarios, por otro, la Costa que debido a su economía de agroexportación – principalmente de Guayaquil - utilizó recursos de la región para exportarlos, e importaba productos del exterior para consumo interno. “No obstante Quito representaba el centro del poder político y simbólico de la Sierra centro-norte” (Kingman, 2006, pág. 69). El contraste socioeconómico entre la costa y la sierra, la situación “conventual” de Quito junto al “dinamismo” de Guayaquil exportador y comercial se presentan como factores determinantes.

La hacienda[6] serrana cumplía un papel en la producción de bienes manufacturados para el mercado: obrajes de textiles y cuero de los cuales el 43% de las importaciones eran alimentos y textiles, y un 2% eran artículos de cuero. La política guayaquileña de apertura contrastaba con el proteccionismo de la sierra y su preocupación por la liberación del mercado ya que afectaría a la producción obrajera serrana. Osculati en 1847, halla en el Ecuador algunas manufacturas de tejidos de lana y algodón, sobre todo de tejidos ordinarios llamados bayetas y tocuyos. Por entonces el país exporta principalmente, según Osculati, tabaco, lanas, pieles, azúcar, cacao, algodón, trigo, centeno, maíz, pita, polvo de oro (Toscano, 1989, pág. 65).

En la fundación de la República del Ecuador, el censo de 1780 indicó una población de 424.037 habitantes. El 91,97% de la población se concentraba en la Sierra, un 7,19% en la Costa y un 0.82% en el Oriente. Aunque la información de datos poblacionales resulta imprecisa, se calcula que para mediados del siglo XIX la población llegaba a los tres cuartos de millón y para fines de siglo se bordeaba el millón de habitantes. La población habitaba en una sociedad jerarquizada (Ayala, 2013).

Estamentos sociales

La sociedad decimonónica dando fin a la etapa colonial adoptó una sociedad plural con una variedad de cruces y mixturas que combinó elementos de una cultura española con las culturas indígenas y negras. Fueron momentos de confluencia de los mundos europeo, criollo e indígena, resultado de mezclas[7] y

[6] El declive de la economía centralizada en la producción de metales preciosos, convirtió a la propiedad de la tierra en el centro del desarrollo social. La hacienda como una agrupación de tierras destinadas a la agricultura y el pastoreo (Ayala, 2013).

[7] Como un reflejo de la región y denominador común, para Echeverría (1996) el mestizaje cultural en América se dio cuando la dominación hispánica y las culturas indígenas no tenían la posibilidad de reproducirse de manera independiente. Así como en el arte y la arquitectura colonial las formas se mezclaron como resultado de la incorporación del mundo europeo al mundo americano. Posiblemente en algunos procesos lo indígena estuvo antes que lo europeo y quizá en otros lo europeo antes que lo indígena. Con relación a las ciudades andinas se expresa: "Se trataba de procesos de transculturación (Lafaye, 1983) en los que tanto los dominadores como los dominados ensayaron distintas formas de mezcla, incorporación y resignificación de las culturas del Otro" (Kingman, 2006, pág. 40). Tratando de comprender los procesos culturales en América Latina se

yuxtaposiciones, de transculturaciones. Para Terán (1992), la sociedad tendió a plebeizarse a la vez que formaba parte del mundo blanco mestizo, lo plebeyo eran las mezclas (Como lo cita Kingman, 2006). Al referirse a la distribución étnica, Ayala (2013) explica:

> Los indígenas habían conservado su identidad. Los "blancos" eran los criollos herederos del poder español que defendían celosamente sus privilegios asentados, entre otras, la idea de la superioridad europea y la "limpieza de sangre". Los mestizos y mulatos, si bien se habían originado de una mezcla racial, se consideraban tales por su posición social y económica. Eran, fundamentalmente pequeños productores y artesanos. Los negros poblaron especialmente la Costa norte y Chota (pág. 14).

En 1875, Pedro Fermín Cevallos escribió un texto que evidenciaba las corrientes del siglo XIX sobre las relaciones entre las distintas capas de la población: Denotó una visión "racializada" de la sociedad: la existencia de castas o razas; la creencia de la superioridad de una "raza" de procedencia europea, y al interior de esta "raza" superior distintas gradaciones, de acuerdo a la mayor o menor fortuna. Al respecto Kingman (2006) indica que:

> La posición que ocupaba un individuo dentro del estatus social alto suponía disponer de un conjunto de recursos materiales y simbólicos (rentas, haciendas, "gente a cargo", así como signos exteriores de riqueza: caballos, alhajas, vestuario e, incluso, objetos artísticos y libros) (pág. 158).

Así, aunque "Existía un identidad social básica entre los patricios guayaquileños y la aristocracia quiteña, resultado de intereses económicos compartidos, estrategias matrimoniales y de un acuerdo básico sobre el reparto de la nación y la administración de sus símbolos" (Kingman, 2006, pág. 81), no eran identidades constituidas en la pertenencia de un territorio sino de comunidades unidas por relaciones de parentesco y lazos culturales, su comunidad, su región o grupo social.

---

ve un doble proceso cultural: por un lado, la coexistencia de distintos órdenes jerárquicos y por otro, el mestizaje y la hibridación.

Según las acepciones del siglo XIX, quienes no tenían un lugar en la "República aristocrática" aquellos denominados con casta, raza pura, estamento noble, no tenían la posibilidad de ser reconocidos en términos culturales ni formaban parte de lo público. No eran tomados en cuenta, no formaban parte de la memoria de la nación. Esta sociedad fuertemente jerarquizada, excluía a los indígenas, negros, mestizos, y discriminaba a las mujeres. Sin embargo, esto no impedía que los "no reconocidos" desarrollasen formas propias de socialización y de cultura. Construían una nueva forma de cultura, expresada en el espíritu de la plaza pública, como una cultura paralela que vivía su lógica dentro de la cultura del otro (Ayala, 2013; Kingman, 2006).

Durante el siglo XIX aparecen recursos discursivos pese a la poca formación de círculos intelectuales. Bajo el periodo republicano los enunciados libertarios y el pensamiento independista de precursores ilustrados como: Vicente Rocafuerte, y José Joaquín de Olmedo jugaron un papel importante. El movimiento de la ilustración se refleja en el pensamiento, la literatura y el arte. En la primera mitad del siglo XIX, Juan León Mera intelectual conservador reconoció el papel de la Sociedad Filarmónica y Miguel de Santiago en el desarrollo de las artes y la ciencia, con Juan Montalvo como liberal trabajaron el género epistolar para expresar sus preocupaciones de la vida social, pese a no contar con el apoyo de imprentas, librerías y bibliotecas suficientes que hicieran eco de sus voces. Hasta ese momento, reemplazan a la literatura y la prensa, "las tertulias, comunicaciones orales, noticias que circulaban de manera informal" (Kingman, 2006, pág. 76).

Con las reformas educativas de García Moreno ya avanzado el siglo XIX de 1869 a 1875, se dio una travesía del pensamiento ilustrado al pensamiento romántico, encontrando en Juan León Mera, Pedro Fermín Cevallos y Juan Montalvo a sus máximos exponentes. En la pintura destacan maestros como Joaquín Pinto que transforman la tradición religiosa a elementos costumbristas y el dibujo del retrato. La prensa es publicada a finales de siglo. Además con el

establecimiento de la Escuela de Artes y Oficios surgen los gremios de artesanos, y también pequeños comerciantes (Ayala, 2013; Ayala, 2012).

Quito

Sociedad

El siglo XIX configura la República del Ecuador y presenta a Quito como centro del poder político y simbólico de la Sierra. En 1830, Quito es nombrada como la capital de la República del Ecuador por la Asamblea Constituyente de Riobamba y designada sede del nuevo Gobierno Republicano. La falta de dinamismo en la economía regional, el rol predominante de la iglesia, y la morfología urbana, fueron aspectos que definieron la sociedad quiteña. A inicios del siglo XIX, Quito representaba una "región periférica del imperio español, de carácter conservador centrada en sí misma". (Minchom, 2007, pág. 277). Después de ser una capital y centro textil importante, se transformó en un centro urbano político, religioso y comercial.

En el ámbito social Quito era una ciudad religiosa y gótica. Sus distracciones sociales eran escasas, se reducían a tertulias, corridas de toros, peleas de gallos y celebraciones religiosas. No obstante, disfrutaban del ocio abundante y los jóvenes mestizos salían por la noche al Panecillo para dar serenatas a los balcones de los quiteños más ilustres, consumiendo comúnmente aguardiente (Kingman, 2006; Gomezjurado, 2015).

Estado

El 13 de mayo de 1830, la Asamblea de Notables de Quito nombró a Juan José Flores como jefe supremo del Estado del Ecuador en Colombia, pero el 14 de agosto la asamblea constituyente de Riobamba nombró a Juan José Flores presidente de la nueva República del Ecuador. El cabildo que actuaba como una corporación municipal fue consolidado por el surgimiento de un nuevo Estado. Al inicio de la vida republicana del Ecuador, los municipios fueron corporaciones

organizadas que manejaban la vida administrativa de las ciudades y su matriz era el Cabildo. Mientras la nación ecuatoriana se constituía de Flores a la Revolución Marcista y al garcianismo, el territorio de dividió en departamentos, provincias, cantones y parroquias y cada cantón tenía un corregidor; no obstante los departamentos fueron eliminados (Gomezjurado, 2015).

Iglesia

La tónica religiosa de siglos anteriores prevalecía en Quito, tanto así que en 1802 el Cabildo se reunió para tratar la celebración del Corpus Cristi. La iglesia se veía consolidad por la presencia de templos como la catedral, el Sagrario, la Compañía, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, San Diego, la Merced y los conventos de monjas de Santa Clara, el Carmen, Santa Catalina de Siena y la Concepción, y entre ellas varias recoletas y ermitas. Varios viajeros del siglo XIX catalogaron a Quito como una cuidad extremadamente religiosa. La iglesia influyó en las celebraciones, las fiestas religiosas principales eran Navidad, Corpus Cristi y Cuaresma, las cuales provocaban procesiones solemnes encabezadas por el clero seguida de la procesión principal (Gomezjurado, 2015).

Demografía

Minchon (2007) indica que, a inicios del siglo XIX, Quito presenta una recesión demográfica, una caída de la población quiteña de 30.000 a 20.000 habitantes. Quito se presenta como un país fragmentado como consecuencia de las guerras independistas, las epidemias y el deterioro económico. (Como lo cita Kingman, 2006). Sin embargo, los datos de la población responden a diversas estimaciones debido a la falta de registros y medios eficientes. Según Toscano (1989) en el siglo XIX se obtienen datos de diversos viajeros, quienes calculaban la población de Quito entre 50.000 y 80.000 habitantes de 1831 a 1854.

Según el censo de 1840, la población rural de Quito llegaba a 58.384 personas, dentro del cual el porcentaje de la población femenina era mayor que el

de la población masculina debido a la secuela de las guerras, y a la tendencia de la migración masculina hacia las tierras bajas. Ya hacia fines del siglo XIX, Quito aunque ciudad pequeña trataba de responder a un modelo europeo, según el Informe de la comisión de agricultura (1843) se asemejaba a pequeñas urbes españolas, a no ser por la presencia de indios que le daba un colorido local. Así Quito constituía un importante centro de acopio y comercialización de recursos primarios y bienes importados, así como de una producción de oficios (Kingman, 2006).

Jerarquía

Quito, cuidad señorial denominada por Kingman (2006) se construye sobre la base de relaciones jerárquicas. "Los habitantes de la cuidad estuvieron sujetos a un sistema estamental y a parámetros relativamente estables de clasificación social y étnica". (pág. 152). Se habla de una sociedad fuertemente estratificada que estableció un orden. Este período histórico marcaba separaciones binarias entre hombres y mujeres, blancos e indios, la aristocracia y la plebe, lo urbano y lo rural. A manera de códigos que condicionaron la relación entre individuos y clases. La forma de percibir este proceso los llevó a desarrollar diversas estrategias de representación y mecanismos de distinción y diferenciación social. (Kingman, 2006).

Ferrario (1996), divide a los habitantes de Quito en cuatro clases: españoles o blancos, los mestizos, los indios o indígenas y los negros. En tema de ocupaciones, la clase estaba ligada a ello, así los españoles como primeros en dignidad desprecian el trabajo y respaldan su dignidad por el color de su piel. Los mestizos por su parte dados a las artes, joyería, pintura y escultura en una segunda escala y luego los indígenas con oficios mecánicos y menos estimados. La mezcla entre lo hispano y lo indígena se evidencia en los criollos y los mestizos quiteños.

Minchom (2007), considera que la mezcla racial se dio predominantemente: "…entre indígenas y blancos, como resultado del

crecimiento demográfico de la población indígena a mediados del periodo colonial, que hizo innecesaria la importación de esclavos africanos". Relaciona la plebe de Quito con artesanos, vagabundos, españoles pobres, mestizos e indígenas urbanos, sector despreciado colectivamente como la "plebe" por los criollos acomodados. Expresa que cuando se hablaba de la "ínfima plebe" que nutría las protestas populares, se hacía referencia a indígenas, mestizos, mujeres y niños. La élite española estructuró una jerarquía social. "Junto a la ropa el idioma es usado frecuentemente como un criterio para elucidar la etnicidad" (Minchom, 2007, pág. 43).

Producción

En temas de producción, durante este periodo, a Quito le queda únicamente el recuerdo del periodo de prosperidad de los siglos XVII y XVIII que le otorgó la exportación de tejidos y las importaciones de objetos de lujo. Desarrollo que declinó por el ingreso de textiles ingleses y franceses. El Quito del siglo XIX, expone a una ciudad divergente, estática, inmóvil encerrada en sí misma, apegada al comercio interno, a diferencia del tono dinámico y externo de Guayaquil. No obstante, los habitantes de Quito se ocupaban de innumerables actividades relacionados no solo con actividades agrícolas sino con el comercio y los oficios. (Minchom, 2007; Kingman, 2006). Con relación al comercio de Quito, el viajero Stevenson indicó:

> Puede dividirse muy bien en dos categorías: la manufactura nacional y la extranjera. De verdad, así lo han dividido los negociantes y mercaderes, pues tiendas y almacenes están por lo general surtidos de una sola clase de artículos. La industria nacional comprende tejidos de lana y algodón, bayetas, franelas, ponchos, medias, encajes, tintes, hilos, cintas, agujas y más artículos de menor importancia. La mercadería extranjera está compuesta de toda clase de manufacturas europeas, y también de hierro, acero y algunas materias primas. Las manufacturas europeas de mayor demanda son los tejidos ingleses anchos, casimires, franelas anchas de color, percales, cotonías, llanas o estampadas, muselinas, medias, terciopelos de algodón; lo mismo que linos irlandeses a imitación de las plantillas alemanas; fino linón de imitación francesa; toda clase de

> ferretería y cuchicherría, terciopelos de seda, rasos, sedas, etc., así como cintas de sedas inglesas (Stevenson, 1989, págs. 236 - 237).

En Quito durante 1842 existían 150 tiendas en San Blas, eran despensas de manufacturas nacionales como tejidos de algodón, lana y seda fabricados en Quito, Cotopaxi e Imbabura, además existían covachas pequeñas que ofertaban variados artículos. Se ubicaban en los portales de la plaza mayor las cajoneras[8] y puestos de cachivacherías.

Mujeres de Quito

Según el criterio de Kingman (2006), la sociedad decimónica fue estratificada. Por un lado, otorgaba privilegios a la clase aristocrática visibilizándola y por otro lado la plebe era excluida. No obstante, fundamentada en una sociedad patriarcal y como un factor de género las mujeres eran invisibilizadas y se las excluía del escenario social. Así:

> Y es que la sociedad ecuatoriana no dejó de basarse en el privilegio aristocrático… No solo los indios fueron convertidos en menores de edad e "invisibilizados", sino las mujeres, los locos, la plebe urbana. Es cierto que la situación de uno y otros variaba de acuerdo a un complejo sistema de estratificaciones dentro del cual entraban en juego factores tanto económicos y sociales como étnicos y de género; pero todos estaban sometidos, de uno u otro modo, a formas de exclusión o de inclusión subordinada (Kingman, 2006, pág. 168).

La construcción del estado-nación Ecuador se forma durante el siglo XIX y XX, pese a que como país se establece en 1830. En esta construcción y bajo el garcianismo se pretende levantar un proyecto civilizador con la fusión de la iglesia y los poderes del estado, así la iglesia ejerció un control sobre la familia y la sociedad. Un sistema patriarcal predominó en este periodo a través del orden jerárquico masculino. Esta situación influyó en el rol y condición de la mujer en la

[8] Ponce (1990), explica que las cajoneras eran mujeres que adornaban su cabeza con largas trenzas y vendían, implementando la práctica del regateo, muñecas de trapo, pelotas pingullos, botones, abalorios, cintas y materiales de bazar. (Como lo cita Gomezjurado, 2015)

sociedad decimonónica. Esta ideología "civilizadora" y religiosa formaba a la mujer en una condición de sufrimiento, sublimada, exiliada al espacio doméstico y propiedad del hombre de la casa (su padre o marido). (Moscoso,1996; Ayala, 2012)

Formar a la mujer como madre de familia fue el propósito del garcianismo, tanto en los sectores altos y medios. En la ideología dominante el honor de la mujer se manifestaba según su posición social. La mujer de clase popular, media y baja, estaba sumida en la deshonra, a las cuales se les apodaba como: facinerosas, bandidas, zambas, negras, grajientas, llaguientas, cholas, muertas de hambre, cucuruchas, brujas, borrachas, sucias, asesinas, malalengua, ignorantes, sacrílegas, pícaras, ladronas (Montufar, 1996).

El garcismo consideraba que la educación de la madre de familia influía en la educación del hombre – portador de la hegemonía-, por ello intenta impulsar la educación de la mujer, de la mujer de condición social alta, cimentada en los objetivos de la educación cristiana. La estrategia era que la mujer siente las bases del comportamiento social, y aunque no participe de forma directa influya a través de sus consejos y de su ejemplo. Con este fin, García Moreno en 1862, trae a Quito una de las primeras congregaciones las Hermanas de los Sagrados Corazones. La educación fue segmentada hacia las mujeres de la más alta sociedad con materias: 1. Relacionadas con la instrucción pública y religiosa, 2. Propias de su sexo y 3. Propias de su condición social. No obstante, el grado de escolarización fue incipiente para la mujer. En 1865 "de las 48 parroquias que componen la provincia de Pichincha, solo 35 tienen escuelas a las que concurren 1784 varones y 379 hembras" (Goetshel, 1996, pág. 65).

La educación para las mujeres de sectores populares como las huérfanas e indigentes tuvo una orientación hacia la instrucción religiosa moral y un perfeccionamiento en actividades manuales. Sin embargo, las mestizas con un nivel de escolaridad, cumplieron un rol importante dentro de las relaciones de trabajo y de género que las colocaban en una condición distinta al resto de

mujeres. Dada su necesidad de subsistencia participaron de manera directa en el comercio y en actividades artesanales. Además, se movían en situaciones que escapaban al control estatal, integrantes de la plebe eran consideradas mini capitalistas. (Goetshel, 1996). Al referirse a ellas Kennedy comenta:

> Portadoras de una democracia femenina, eran mujeres decididas a existir en el medio de comunidades orientadas por y para la mirada masculina. Estas mujeres eran productivas a pequeña escala, teniendo además un rol activo en ello, superando la reducción de escenario doméstico y cobrando visibilidad social pues poco a poco consiguieron entrar en la escena pública (2005).

Para Minchom (2007), las mujeres jugaban un papel fundamental en la economía informal y en varios casos aportaban indirectamente a las sublevaciones urbanas y rurales. Toscano (1989) explica la impresión de Pfeiffer, viajera extranjera, sobre las mujeres quiteñas y su educación: "Las señoras me parecieron amables, aunque poco instruidas, lo que sin duda debe provenir del aislamiento de la ciudad". La viajera está segura de que las damas de Quito apenas deben leer libros del misal pero reconoce su habilidad y talento manual (Toscano, 1989, pág. 71).

La Bolsicona

En la historia cultural de América del Sur la *llapanga* o *ñapanga* ha sido considerada una mujer descalza de origen mestizo y popular. Aunque su marco de desarrollo geográfico entre Quito, a Pasto y hasta Popayán, en Quito fue más conocida como *llapanga* o *bolsicona*. Cronistas y viajeros desde la colonia, la describen como mujer de pueblo, personaje femenino e icono popular. La *bolsicona* es sujeto visible en la sociedad colonial de Quito, en donde según Muñoz (2013) sobrevive hasta el siglo XX. Toscano (1989) registra por primera vez la aparición de la *llapanga* en el siglo XVIII, en el cuadro de Vicente Albán como unas mujeres que tratan de agradar (Muñoz, 2013).

Viajeros del siglo XIX, observaron y relataron sobre este personaje popular de la capital ecuatoriana. De sangre indígena e hispana surge la *llapanga* término quechua que significa *descalza.* Así, los indígenas las llaman llapangas porque no usaban calzado. No obstante, el nombre de *bolsicona* fue el término con el cual durante el siglo XIX se identificaba mejor al personaje femenino y cotidiano de la capital; "Con estos dos títulos, el uno más fino, y el otro más expresivo, se conoce una democracia femenina compuesta de diversos tonos de color, pero que comprende muchos rostros blancos y sonrosados" (Holinski, 1989).

La *bolsicona* como arquetipo femenino cumplió roles económicos, sociales, rituales y políticos. Su tipicidad le ha significado estatus e identidad gracias a su perfil pintoresco. Conocidas por ser industriosas pues eran mujeres de oficio, y de producción doméstica. La modistería, el bordado y la cocina formaban parte de su repertorio de oficios. Tales actividades le permitían sostenerse económicamente, gracias a ello lograron visibilizarse socialmente. (Muñoz, 2013). Filoteo Samaniego Salazar describe a las bolsiconas cocineras como "cholas hermosas" que lucen su bolsicón con gracia:

> Las cocineras… Cholas hermosas y llenas de personalidad, lucían elegantemente su pollera de colores vivísimos, una chalina de flecos de aquellas de Cuenca; trenzaban largamente sus cabellos negros e iban al mercado en busca de los principales aliños para sus platos finísimos. ¡Que sabrosa gastronomía esta de casa propia, y qué variedad! Los ingredientes fundamentales para sus especialidades culinarias: silantro para el sancocho, paico para el locro de huevo; asnayuyu para el ají de queso; ischpingos para la colada morada y para el champuz… Y de allí la vista infinita de cosas sabrosas: yapingachos de papa cocida; chocolatadas de choclo molido; bonitillas de maíz con papa, veinte clases de tamales, de locros, de sopas y potajes diferentes: ajiacos, ajíes, chullcos, fanesca, timbuschca, morcillas, picantes de patas, mondongo, tripa – mischqui, fritadas, chancho hornado. En cada casa la cocina fue un espectáculo: todavía blancas de cal o ya ennegrecidas por el tizne del humo de leña vegetal, exhibían en los estantes y colocaban en los muros desde enormes hasta diminutas pailas de bronce y cucharas de palo del monte, y por supuesto, la bolsicona sabía preparar la mejor chicha de jora y conocía que

> había primeramente que remojar el maíz, enterrarlo por dos o tres semanas, cubriéndolo con hojas de carrizo, y luego sacarlo, molerlo y fermentar el exquisito jugo…la propia bolsicona alegraba su espíritu con uno o dos mates de chica fuerte y cogedora" (Samaniego, 1985).

De esta manera acicalada y elegante portaban un ajuar sencillo y coqueto. Mientras trabajaban lucían su bolsicón, también llamado saya o follado, prenda caracterizada por llevar un bolsillo amplio, este le servía para guarda pañuelos, estampas, rosarios, dulces y monedas (Muñoz, 2013). Las *bolsiconas* cumplieron, en la construcción de la nación ecuatoriana, bajo este periodo histórico, un papel notorio (Muratorio, 1994).

Vestido de la Bolsicona

La vestimenta de la *bolsicona* fue vista, relatada y expresada por imagineros europeos, criollos, y blancos-mestizos. Como lo menciona Kingman (2006): "Las crónicas de viajes, mapas y cartografías, descripciones literarias y representaciones pictóricas jugaron un papel igualmente importante en la creación de un imaginario social." (pág. 76). La forma en cómo *nos* vieron los imagineros responde a ideologías culturales e históricas, que requieren de un conocimiento tanto de la cultura de los imagineros como de los imaginados. (Muratorio, 1994). Estas unidades de análisis como: textos narrativos, representaciones pictóricas, celebraciones patrias y religiosas, grabados, acuarelas y fotografías enriquecen el conocimiento de las gentes y permiten la construcción de un imaginario nacional del siglo XIX. Relacionada la población de Quito y el vestido, Ernest Chartón expresó:

> La población quiteña es un tema de estudio interesante. La nobleza de los tipos, la variedad en el vestido, el buen gusto innato que, aun en las clases inferiores, preside en el corte de los trajes y en el arreglo de los colores, forman un conjunto pintoresco y armonioso a la vez, en ninguna parte, aun entre las razas mejor dotadas, he encontrado el sentido artístico en un grado igual (Charton, pág. 148).

Las imágenes y textos que relataron e ilustraron los viajeros y científicos europeos ayudaron a sentar las bases de un repertorio visual de la época republicana. Al respecto, la imagen de la *bolsicona* era un motivo muy atractivo para viajeros, locales y extranjeros entre ellos artistas, científicos, ilustradores y políticos testificaron sobre los tipos quiteños (Ayala, 2012; Kennedy 2005).

Relatos de viaje sobre la vestimenta de la *bolsicona*

Una de las fuentes que recoge los relatos sobre cómo se construyó la nación ecuatoriana, su población, gente y costumbres es el libro *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX* documento que data de 1960. Se le atribuye a diversos viajeros, científicos y artistas. Los siguientes autores y relatos recopilan descripciones sobre la *bolsicona.*

Betnnet Stevenson (1787 - 1830)

Bennet Stevenson, viajero inglés llegó a América en 1804, ya en Quito, en 1808 una de sus designaciones fue ser Secretario del Conde Ruíz de Castilla, obtuvo el grado de Coronel y el título de Gobernador de Esmeraldas. Como fue un testigo presencial de los acontecimientos de 1809 – 1810, escribió sobre las primeras acciones de la Independencia, además de ello registró por escrito sus impresiones de la vida cotidiana de la ciudad de Quito. (Romero, 2003; Carvalho-Neto, 1994). Vivió veinte años en América, al final de sus viajes editó *Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America*, en sus escritos se caracterizó por ser muy objetivo. A principios del siglo XIX, comparó a la llapanga como una mestiza, y describió su vestido:

> A menudo las mujeres usan un gran miriñaque con saya de color llamativo, hecha con franela inglesa, roja, rosada, amarilla, azul pálido, adornada de muchas cintas, encajes, flecos y lentejuelas, a modo arabescos que casi abarcan media yarda de espacio, y llegan hasta el extremo de la blusa, debajo de la cual prenden anchos encajes blancos cosidos a una

> prenda interior. El corpiño es ordinariamente de brocado o de raso bordado, muy ceñido a la cintura; el pecho y las mangas adornados de randa, cintas y lentejuelas; angosto chal de franela inglesa que guarda correspondencia con la falda, cuelga de sus hombros; cabeza descubierta pero llena de cintas y flores, y el cabello les cae por la espalda, en pequeñas trenzas. Como los hombres, las mujeres usan rara vez zapatos o medias, y es rasgo de belleza el pie pequeño y blanco, de talones rubicundos… lo cual utilizan cosméticos y afeites; la expresada práctica es muy común entre cierto tipo de mujeres (Stevenson, 1989, pág. 228).

Alexandre Holinsky (1816 – 1893)

Alexandre Holinsky, nació en 1816. Viajero francés y autor de *L´Equateur. Scènes de la vie sud-américaine*, editado en 1861. Este viajero relató sus aventuras personales con información histórica de su visita a Ecuador en 1851, en sus escritos fue muy respetuoso con Ecuador. Era un observador innato. (Carvalho-Neto, 1994) En 1861 Holinski mencionó a las *bolsiconas* quizá por que estuvieron cerca de convertirse en un tipo urbano, e indicó que también se las conoce como *llapangas*, así:

> Las *bolsiconas* o modistillas de Quito son excitantes criaturas. Incultas flores de los Andes, tienen una suavidad particular. Dan color y animación a la población que es marco de su curiosa existencia. Este nombre español de *bolsicona* viene de bolsa, a causa de los bolsillos que estas señoritas o señoras llevan en sus faldas. Los indios las llaman *llapangas*, a causa de su costumbre de no llevar zapatos ni medias, que quiere decir en lengua quichua descalzas. Con estos dos títulos el uno más fino y el otro más expresivo, se conoce una democracia femenina compuesta por diversos tonos de color, pero que comprende muchos rostros blancos y sonrosados. La clase de las *llapangas o bolsiconas* comprende a todas las hijas de Eva condenadas a trabajar para vivir; en las diferentes clases no se distinguen unas de otras por trajes diferentes; todas se confunden en la misma librea. ¡Librea sencilla pero coqueta! Sobre una falda de tela fuerte, un largo chal de seda o de algodón que cubre la camisa sin taparla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamada rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo y las circunstancias lo exigen. La variada viveza de sus colores da originalidad a este traje. Así por ejemplo, sobre una falda azul está terciando un chal rojo, el rebozo será amarillo para contraste (Holinski, 1996, pág. 148).

Holinski da una visión de las mujeres de Quito, y de las *bolsiconas* en particular, describiéndolas como portadoras de color, animación y alegría para la población:

> Los papagayos, en asamblea deliberante, no podrían presentar un plumaje más alegre en su abigarramiento que un grupo de bolsiconas cuando siguen una procesión o asisten a una fiesta. Su afluencia, en todas partes y con toda ocasión da vida a una ciudad que parecería muerta sin ellas, y le imprime un sello de originalidad. Quitad las bolsiconas que, a fuerza de mostrarse parece construir la mayoría de la población, y Quito será la sede privilegiada del aburrimiento… La sangre de las quiteñas, comprendiendo la clase acomodada y la mayor parte de las bolsiconas, exhibe esa blancura de lirio y de rosa de que la Europa septentrional cree equivocadamente tener el exclusivo privilegio… Es una belleza de lecheras, me decía Mme. De Montholón, para resumir la impresión que habían producido en ellas las mujeres de la capital de Ecuador. Su cabellera es realmente admirable, de un color castaño oscuro o claro, tirando a rubio, sedoso al tacto; se la ve, magníficamente exuberante, descender hasta más debajo de las rodillas. Esas mujeres pueden además enorgullecerse de poseer una preciosa ventaja, cuya ausencia se deplora en muchas peruanas y chilenas; dientes blancos y bien alineados. La risa, que estalla sin cesar en los labios de las quiteñas, es la más embriagante de sus seducciones, y hacer reconocer que ningún nombre les viene mejor que *Alegría*, como de veras se llaman muchas de ellas (Holinski, 1996, págs. 149 - 150).

Ernest Chartón (1816-1877)

Ernest Chartón, fue un viajero francés ilustrador, reportero, descendiente de artistas, fue un retratista, paisajista y profesor. Llegó a Sudamérica en 1843. Publicó sus relatos sobre América y cuando regresó a Paris, realizó uno de los compendios de tipos y vestidos. Organizó una academia “improvisada” de la cual recibieron clases alrededor de treinta pintores quiteños, liderados por Antonio Salas. Con relación a la Bolsicona resalto la gracia, coquetería y las describió como mujeres industriosas, así:

> Las mujeres del pueblo, las frescas y graciosas bolsiconas, llevan con gracia particular su modesto vestido, el cual frecuentemente, no se compone sino de tres piezas: la camisa, cuyos bordes están bordados de algodón rojo o azul; la falda de bayeta, o bolsicón, tela de lana grosera y un chal de felpa que anudan alrededor de los hombros. La falda es muy corta, la pierna bien torneada, y los pies desnudos son tan rosados y tan delicadamente modelados, que causarían la admiración de un escultor o un pintor. Por tal razón la bolsicona pone un cuidado interés en frotarlos con arena fina todos los días, y aún en el caso de que haya lodo, lo que sucede frecuentemente en las calles sucias y mal cuidadas de Quito, anda con ligereza que no permite que se empañe la tersa superficie con la mejor mancha. La bolsicona es, por lo general, costurera o bordadora, y su gusto, su habilidad, hacen que las obras salidas de sus manos sean muy buscadas en toda América Meridional. Aunque no sepa dibujar, posee, de manera maravillosa, la memoria de las formas y el arte de imitar a la Naturaleza (Charton, pág. 148).

Descripciones visuales del vestido de la *bolsicona* en fuentes visuales

La pintura

La pintura de tipos y costumbres constituyen una memoria histórica para la sociedad decimonónica. A través de las pinturas de escenas y costumbres –cuya autoría se adjudicaba a pintores locales y viajeros- se identificaban a tipos populares como: vendedor de manteca, vendedora de tinajones, vendedor de carne, vendedor de paja, vendedor de ropa usada, vendedor de leña, chasqui o correo de a pie, tejedor de tocuyos, fabricante de bayetas, india vendedora de frutas, vendedora de empanadas, vendedor de leche, vendedor de pan, arriero, indio guionero, india vendedora de yerva, barrendero, aguatero, barbero cajonero, carguero, pordiosero, bolsicona, carcelero, entre otros. (Hallo, 1981). Así los pintores costumbristas retrataron “los usos y costumbres”, diversos oficios y ocupaciones de varias gentes quiteñas.

El recurso pictórico costumbrista de tipos quiteños aparece entre 1840 y 1870 y tiene su auge entre 1850 y 1860. Las pinturas costumbristas descriptivas orientadas al registro de tipos humanos, según Muratorio (1994), son “resultado

de la búsqueda romántica del ser nacional a través de la representación de la propia diversidad y de sus costumbres". (Como lo cita Kingman, 2006). La pintura de tipos y costumbres, tuvo varios exponentes en América Latina, y en Ecuador, sus máximos exponentes fueron: Antonio Salas, Juan Agustín Guerrero, y Joaquín Pinto.

> Es bien conocida la vasta difusión en América Latina durante todo el siglo XIX, del género que en la historia del arte del continente se denomina "costumbrismo" … Antonio Salas, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto Maldonado en el Ecuador. Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres (Sanchez, 1991, pág. 28).

Se muestran a continuación los pintores que interpretaron de manera artística a la *bolsicona* del siglo XIX:

Juan Agustín Guerrero (1818 – 1880)

Pintor, poeta, músico, pedagogo y capitán de la Compañía de Granaderos. Inicio el Liceo de pintura en 1849, reconocido por sus acuarelas costumbristas. El 31 de enero de 1852 se fundó en Quito la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, del cual fue Vicepresidente. Fue el primer ecuatoriano en dirigir el Conservatorio Nacional de Música. Recorrió el país como militar hasta 1857.

Wilson Hallo, recabó las más importantes acuarelas de Juan Agustín Guerrero que se compilan en la publicación de la Fundación Hallo con el título *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX* en 1980. (Kennedy, 2015; Hallo, 1981). Entre sus trabajos costumbristas destaca la acuarela de la *bolsicona*.

Joaquín Pinto (1842 – 1906)

Nació en Quito en 1842. Su vocación de pintor lo demostró desde su infancia. No cumplió sus sueños de ser becario en Europa pero asimiló la técnica adquirida en centros europeos de sus compañeros. Adoptó de Manosalvas la pintura a la acuarela. Se ilustró mediante la lectura y dominaba el latín, griego,

hebreo, francés, inglés y alemán. Fue autodidacta en la historia universal del arte, la geometría, anatomía, plástica y perspectiva. Fue el maestro ideal de juventudes, pues de manera amable transmitía sus conocimientos.

Se dedicó a diversos géneros, entre ellos el costumbrismo. Pintor romántico e ilustrador decimonónico. Filoteo Samaniego seleccionó y compiló las acuarelas de Joaquín Pinto en ka obra Ecuador Pintoresco. Ilustró la nueva imagen del artista viajero y científico pues fue el primero en representar al indio ecuatoriano, y aspectos del folklore popular con desinterés ideológico (Kennedy, 2015).

Ernest Chartón (1816-1877)

Citado anteriormente, aportó a la descripción del personaje de la *bolsicona* a través del relato y del retrato. Capturó en varias acuarelas a este estereotipo de la capital ecuatoriana. El libro *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, compila fuentes visuales de la *bolsicona* que datan de 1840 a 1870.

La fotografía

Aunque a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, florece la pintura costumbrista en Ecuador, a partir de ello la fotografía reemplazó rápidamente este género pues resultó ser una técnica rápida, económica y fiel. Aparece en Europa en el año 1839 y la primera fotografía llegó a Quito en 1863. Según Luciano Andrade Marín este postulado se prueba con la fotografía del Palacio de Gobierno, sin torrecilla central para el reloj, que comenzó a construirse en 1863 (Castro, 1990; Kennedy, 2005). Fue traída en tiempo de la presidencia de Gabriel García Moreno por el norteamericano Enrique Morgan, el mismo que formó la sociedad fotográfica llamada “Enrique Morgan & Ca” con su ayudante alemán Teodoro Biener. Morgan fotografíó retratos de personajes de Quito y tomó las

primeras vistas fotográficas de las calles y plazas de Quito. En 1886 es sustituído por el fotógrafo quiteño Benjamín Rivadeneira, y luego por José Domingo Laso.

Las pocas crónicas escritas de la ciudad material se complementaron con las fotografías. (Como lo cita Ortiz, 2004). Y más que una forma de expresión plástica, el arte se utilizó para detener el tiempo en las imágenes, que consiguió materializarse con las técnicas fotográficas. Con relación a las fotografías existen algunas relacionadas con la mujer mestiza, sin embargo, interesa a esta investigación analizar la fotografía que tipifica a la mujer mestiza llamada *bolsicona* (Mejía, 1989).

2.5. Hipótesis

A partir del diálogo entre los relatos de viajeros y la lectura de fuentes visuales de carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico se puede construir imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* del siglo XIX como aporte al levantamiento de una memoria identitaria y vestimentaria.

2.6. Señalamiento de variables

Variable Independiente: Quito siglo XIX
Variable Dependiente: Vestimenta Bolsicona

CAPÍTULO III
METODOLOGÍA

3.1. Enfoque

El enfoque metodológico del presente trabajo es la investigación cualitativa, la cual se concibe como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones, se direcciona a la comprensión de fenómenos en relación a su contexto. También conocido como investigación naturalista, femenológica, interpretativa, narrativa o etnográfica (Sparkes, como lo cita Hernández, 2014).

Caracterizada por un proceso inductivo, recurrente, que analiza múltiples realidades subjetivas y no tiene una secuencia lineal, alcanza una profundidad de significados, de riqueza interpretativa contextualizando el fenómeno. La investigación cualitativa es abierta, flexible y construida durante el proceso de campo o realización del estudio. El propósito de esta indagación es "reconstruir" la realidad pues se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría, su naturaleza es holística (Hernández, 2014).

La *bolsicona* quiteña del siglo XIX, inserta en contextos sociales y significativos está descrita en fuentes que reposan en archivos históricos y documentales, los mismos que la hacen al mundo visible, pues relacionan el rol desempeñado por este personaje en base a su contexto y la convierten en objeto de estudio y de una serie de representaciones e interpretaciones.

La investigación cualitativa permite reconstruir la realidad, la memoria histórica y levantar un registro escrito y gráfico de los sistemas vestimentarios de este personaje durante el siglo XIX cuando se construía la nación del Ecuador.

3.2. Modalidad básica de la investigación

El diseño de la investigación responde a una modalidad documental y bibliográfica, pues tiene el propósito de ubicar y profundizar criterios de diversos autores sobre una cuestión determinada, basándose fundamentalmente en el empleo de fuentes primarias y secundarias (Naranjo, Herrera, & Medina, 2014). Dentro de este trabajo investigativo se ubicará, escogitará y analizará documentos de carácter histórico relacionados con la sociedad decimonónica de Quito e imágenes artísticas de la época.

3.3. Nivel o tipo de investigación

La presente investigación responde a un nivel de tipo narrativo, para Hernández (2014), el diseño de investigación de tipo narrativo analiza historias de vida sobre sucesos considerando una perspectiva cronológica, se cimienta en narrativas escritas, verbales, no verbales e incluso artísticas, sus tipos son de tópicos, biográficos y autobiográficos, toma como herramienta de recolección de datos, documentos, entrevistas, imágenes, expresiones artísticas e historias de vida. Así:

> Los diseños narrativos pretenden entender la sucesión de hechos, situaciones, fenómenos y procesos y eventos donde se involucran pensamientos, sentimientos, emociones e interacciones a través de las vivencias contadas por quienes las experimentaron. Se centran en narrativas entendidas como historias de participantes relatadas o proyectadas en diversos medios que describen un evento o un conjunto de eventos contados cronológicamente (Hernández, 2014, pág. 488).

Una investigación es de tipo narrativo cuando la pregunta de investigación va direccionada a comprender la sucesión de eventos, a través de las historias o narrativas de quienes la vivieron, en este caso, el planteamiento de la pregunta troncal del presente trabajo: ¿Cómo construir los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* relacionando los relatos de viajes con fuentes visuales generados por

viajeros, científicos y artistas extranjeros y locales en Quito durante el siglo XIX? requiere información histórica sobre procesos, hechos eventos y experiencias siguiendo una línea de tiempo, como la que fueron detalladas y graficadas por viajeros, científicos y artistas que recorrieron la cuidad de Quito durante el siglo XIX. El objeto de estudio son los sistemas indumentarios de la *bolsicona* quiteña en la sociedad decimonónica.

Para resolver tal enunciado, se procede a recopilar las historias o narraciones de viajeros, científicos y artistas es decir experiencias de los participantes en función del planteamiento del problema, para luego construir una narrativa general entretejiendo estas historias: (1) personaje de estudio: la *bolsicona*, (2): lugar geográfico: Quito, (3) tiempo histórico: siglo XIX y finalmente ensamblarlas en una presentación secuencial o narrativa, construyendo los imaginarios vestimentarios. Según Merten este estudio narrativo es de tópicos pues se enfocan en una temática, suceso o fenómeno específico, en nuestro caso los sistemas indumentarios (Como lo cita Hernández, 2014).

Además, la presente investigación en diseño responde a la tipología de: *investigación sobre el diseño*, aquella que estudia el origen y la naturaleza del objeto vestimentario. Esta investigación que mantiene como un propósito intrínseco la generación del *conocimiento necesario con el fin de diseñar*, se apega a la historia cultural (Manzini, 2014).

3.4. Población y muestra

Cabe mencionar que, dentro del enfoque cualitativo, la muestra es representativa no desde el punto de vista estadístico, sino por sus cualidades, pues no pretende generalizar los resultados obtenidos en la muestra a la población, sino analizarlos intensivamente (Hernández, 2014). La muestra es de tipo no probabilístico o dirigido, es decir, que fue elegida de acuerdo a las características de la investigación. Además, la muestra no probabilística empleada en este estudio cualitativo es por cadena, por redes o bola de nieve, pues la una condujo a

la otra. El muestreo se compila en 14 fuentes. A continuación, se describe la muestra empleada en el presente trabajo investigativo:

- 3 Documento de testigos, como relatos de viajeros que visitaron Quito durante el siglo XIX disponibles en archivos y documentos históricos:

  (1) El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX documento que data de 1960.

  En esta misma muestra, documentos como fuentes primarias, que hacen referencia a la época decimonónica disponibles en archivos históricos como: Quito a través de los siglos. Volumen I, documento que data de 1941 y Quito a través de los siglos. Volumen II, documento que data de 1942.

- 10 Artefactos u objetos: acuarelas y fotografías de la *bolsicona* del siglo XIX disponibles en archivos históricos:

  (1) Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar, documento que compilan fuentes visuales que datan de 1840 a 1870.
  (2) Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818 – 1880, documento que compilan fuentes visuales que datan de 1840 a 1870
  (3) Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, documento que compilan fuentes visuales que datan de 1840 a 1870.
  (4) Fotografías recabadas del Archivo Nacional de Fotografía del Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura, las mismas que datan de 1870 a 1875.
- 1 Participante que provee información:
  (1) Historiador

Diagrama 1: Diagrama temporal de fuentes
Elaborado por: Taña E. Escobar G.

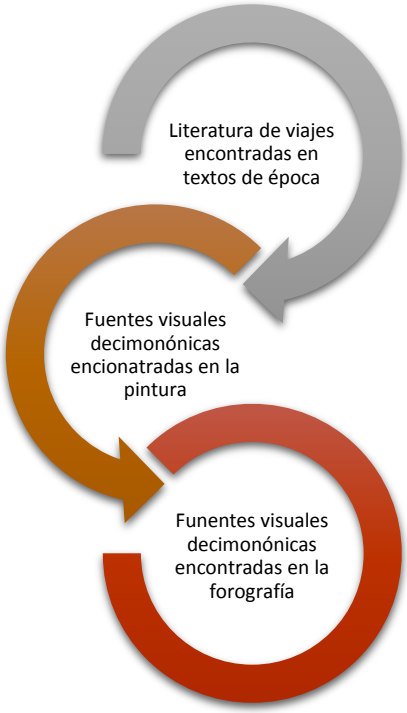


Diagrama 2: Fuentes por cadena o bola de nieve
Elaborado por: Taña E. Escobar G.

3.5. Operacionalización de variables

Variable Independiente: Quito siglo XIX

Gráfico N° 4

Operacionalización de variables. Variable Independiente

Variable	Factor	Dimensión	Indicador	Item	Técnica / Instrumentos
Quito Siglo XIX	Sociedad decimonónica		Contexto político, económico y social.	¿Cuándo se constituyó como estado independiente la nación del Ecuador?	Registro de textos de época / Cédulas de textos de época
				¿Qué contexto político, económico y social se desarrolló en la sociedad decimonónica?	Registro de biografías / Cédula de biografías.
				¿Qué papel desempeñaba Quito en la economía latifundista de la Sierra?	Artefactos / Cédula de artefactos.
	Estamentos sociales			¿Cuáles fueron las relaciones entre los diversos estamentos en la sociedad decimonónica?	Entrevistas semiestructuradas / Matriz de entrevistas.
		Sociedad	Habitantes	¿Qué aspectos definieron la sociedad quiteña?	Bitácoras/Notas de campo.
		Demografía	Clases	¿Cuántos habitantes poblaban Quito en 1830?	
		Jerarquía	Oficios	¿Cuántas estamentos sociales se identificaban en Quito?	
		Producción		¿Qué actividades productivas se desarrollaban en Quito?	

Elaborado por: Taña E. Escobar G.

42

Variable dependiente: Vestimenta de la Bolsicona

Gráfico N° 5

Operacionalización de variables. Variable Dependiente

Variables	Factor	Dimensión	Indicador	Item	Técnica / Instrumentos
Vestimenta de la bolsicona	Mujeres de Quito La bolsicona	Relatos de viaje Descripciones visuales	Betnnet Stevenson Alexandre Holinski Ernest Chartón Pintura Ernest Charton Agustín Guerrero Joaquín Pinto Fotografía	¿Cuál fue el rol de la mujer en la sociedad decimonónica? ¿Cómo influyó la condición de clase en la mujer mestiza del siglo XIX? ¿Quién fue la bolsicona? ¿Qué papel desempeñó la bolsicona quiteña en el siglo XIX? ¿Qué relatos escribieron sobre la bolsicona los viajeros del siglo XIX? ¿Qué, cómo, donde y cuando relataron sobre la bolsicona? ¿Qué tipo de aspectos sobre el traje de la bolsicona develaron los viajeros del siglo XIX? ¿Cómo se identificaban a los tipos populares a través de la pintura? ¿Qué tipo de aspectos sobre el traje de la bolsicona develaron las imágenes visuales del siglo XIX? ¿Qué se vé en la imagen? ¿Qué nos cuentan los elementos de la imagen? ¿Qué revela la imagen de aquel tiempo?	Registro de textos de época / Cédulas de textos de época Registro de biografías / Cédula de biografías. Artefactos / Cédula de artefactos. Entrevistas semiestructuradas / Matriz de entrevistas. Bitácoras/Notas de campo. Análisis de la imagen.

Elaborado por: Taña E. Escobar G.

43

3.6. Plan de recolección de la información

3.6.1 Técnicas e instrumentos de recolección de información

Dentro del enfoque cualitativo, la recolección de datos está orientada a proveer datos para un mayor entendimiento del objeto estudiado. Para Hernández (2014), el investigador es el instrumento principal en la recolección de datos. Desde un enfoque cualitativo, la recolección de datos permite establecer unidades de análisis. Como una manera de validar y dar confiabilidad a las técnicas e instrumentos de recolección se aplicó la *triangulación de datos*, aplicando varias fuentes de información y métodos para recolectar datos, lo que permitió tener una mayor riqueza, y profundidad de los datos. La presente investigación se apoya en las siguientes técnicas e instrumentos de recolección de datos:

1. Registro de textos de época, esta técnica permite situar al documento en una época histórica y en un contexto. Estudia, documentos escritos de cualquier tipo, archivos, cartas, y diarios personales. Las preguntas: ¿Qué dijo el autor? ¿Cómo lo dijo? ¿Cuándo lo dijo? ¿Por qué lo dijo? y ¿Dónde lo dijo? permiten el análisis de textos históricos y el acercamiento a la compresión del objeto de estudio con un contexto determinado. Con ese fin se diseñó como instrumento una ***cédula de textos de época*** orientado al análisis de fragmentos del libro *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX* documento que data de 1960, *una* vez revisado en su totalidad el documento se separaron 3 fragmentos relatos de viajeros que interpretan al objeto de estudio: La *bolsicona*.

2. Registro de biografías, como técnica nos permite analizar la vida de viajeros, artistas y científicos que relataron sobre la Bolsicona en el siglo XIX, para ello se ha aplicado el instrumentó ***cédula biográfica*** y se la ha aplicado a 3 viajeros que visitaron Quito en el siglo XIX.

3. Artefactos, técnica que permite estudiar toda clase de expresiones artísticas, y objetos como prendas de vestir, entre las estudiadas están las pinturas y fotografías, para ello se ha diseñado la ***cédula de artefactos*** aplicada a 10 fuentes visuales decimonónicas. El estudio del artefacto se desarrolló con un *análisis de la imagen* fundamentado en el modelo iconográfico de Erwin Panofsky (1939), historiador y ensayista alemán. El análisis Panofskiano estudia a la imagen en tres niveles: (1) nivel preiconográfico: es un análisis básicamente de forma que responde a la pregunta ¿Qué vemos en la imagen?, (2) nivel iconográfico: es un análisis completamente descriptivo que responde a la interrogante ¿Qué nos cuentan los elementos de la imagen? y (3) nivel iconológico: es un análisis interpretativo en función de un contexto socio histórico que nos permite dar respuesta a la pregunta ¿Qué revela la imagen de aquel tiempo? (Mitchell, 2009; Hernández, 2014)

4. Entrevista semiestructurada, la entrevista cualitativa es flexible, para lograr una construcción conjunta de significados. Las preguntas giran en torno al conocimiento que tiene el historiador sobre el objeto de estudio. Para ello se ha diseñado una matriz de entrevista y se aplica a 1 historiador especialista en el personaje de estudio: la bolsicona.

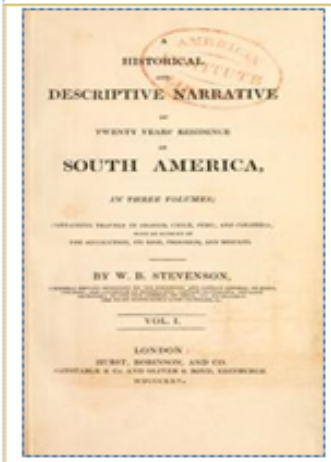
5. Bitácoras o diario de campo, como técnica permitió la recopilación y análisis de anotaciones, cuadros y esquemas de conceptos, cronología de sucesos, listado de objetos y artefactos. Se empleó el instrumento ***bitácoras***.

Así, una vez que los datos de carácter (1) escrito como relatos de viajeros, (2) fuentes visuales como pinturas y fotografías de la *Bolsicona* del siglo XIX, (3) y las expresiones verbales recabadas en entrevista a un historiador fueron recogidas, se procedió a revisarlos, organizarlos y prepararlos para su análisis. Como parte de la preparación se digitalizaron las imágenes, transcribieron textos, entrevistas; y con todo el material transferido a un procesador de textos se procedió a su recolección y análisis. Las técnicas e instrumento que se presentan a continuación permitieron dilucidar el contenido intrínseco de las fuentes escritas, visuales y orales recabadas.

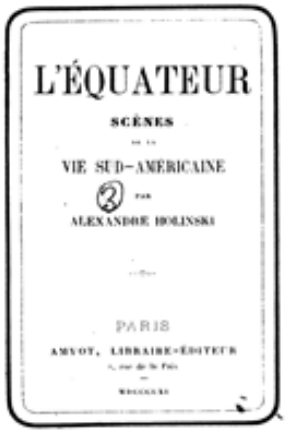
FA Cédula de registro de imágenes

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

Fuentes de análisis
Relatos de viajeros


HISTORICAL
DESCRIPTIVE NARRATIVE
SOUTH AMERICA,
BY W. B. STEVENSON,
VOL. I.
LONDON

Fragmento del relato de William Stevenson. *Historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America* (Vol. 2). Longman, Rees, Orme, Brown and Green.


L'ÉQUATEUR
SCÈNES
VIE SUD-AMÉRICAINE
ALEXANDRE HOLINSKI
PARIS
AMYOT, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Fragmento del relato de Alexander Holinski. Viñetas del Ecuador (1851). El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX.

LE TOUR DU MONDE

Fragmento del relato de Ernest Charton. Ernest Charton, "Quito", en Quito a través de los siglos, II. p. 148

FA Cédula de registro de imágenes

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

FUENTES VISUALES

Ernest Charton. Bolsicona, cholos, modistilla, mitad india y de sangre blanca, c.1850, acuarela/papel, Quito, colección privada.

Bolsicona. Cholos. Modistilla. Mitad india y de sangre blanca. Ernest Charton (Atribuido Colección privada). (FONBAL, 2005, pág. 408)

Bolsicona, modistilla de Quito. Ernest Charton (Atribuido) Museo de Banco Central del Ecuador, Cuenca. (FONBAL, 2005, pág. 406)

Autor no identificado, Chola pinganilla, c.1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Juan Agustín Guerrero (Hello, 1981, pág. 105) Bolsicona o Llapanga de Quito. Siglo XIX. Acuarela de Ernesto Charton de Tercille. Obra de 1867. Fuente: De Carvalho Neto, Paulo. Antología el Folklore ecuatoriano. Editorial Abya Yala.

Bolsicona. Vestido típico de mestiza. Acuarela de Joaquín Pinto (Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez).

FA Cédula de registro de imágenes

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

Fuentes visuales

Bolsicona cocinera. Joaquín Pinto.(Bamanlego, Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar, 1977)

FA Cédula de registro de imágenes

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

Fuentes de análisis
Fotografías

Tema: Mujer, retrato, retrato de estudio

Fondo: Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Autor: Goulin, Louis, (Ludovico). Quito, Pichincha, Ecuador. (Fotógrafo)

Fecha: 1874

Procedencia: Colección Alphons Stübel

Inscripción:

Niña de clase media, (mestiza) Quito. "Bolsicona" "gente de Pavesta" (manuscrito con tinta al pie de la imagen)

Fuente: Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

Tema: Mujer, retrato, retrato de estudio

Fondo: Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Autor: NN

Fecha: 1871

Procedencia: Colección Alphons Stübel

Inscripción:

"Chola" (mestiza), Quito, vestida con macana (manuscrito con tinta al pie de la imagen). 2. Chola, MUJER SEMI-INDÍGENA. Quito, 1871 (manuscrito a lápiz ene le reverso)

Tema: Mujer, retrato, retrato de estudio

Fondo: Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Autor: NN

Fecha: ca. 1870 - 1875

Procedencia: Colección Alphons Stübel

Inscripción:

"Chola" (mestiza). Quito (manuscrito con tinta al pie de la imagen)

Fuente: Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

C001

Cédula de textos de época

RELATOS DE VIAJEROS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

A menudo las mujeres usan un gran miriñaque con saya de color llamativo hecha con franela inglesa, roja, rosada, amarilla, azul pálido, adornado de muchas cintas, encajes, flecos y lentejuelas, a modo de arabescos que casi abarcan media yarda de espacio, y llegan hasta el extremo de la blusa, debajo de la cual penden anchos encajes blancos cosidos a una prenda interior. El corpiño es ordinariamente de brocado o de raso bordado, muy ceñido a la cintura; el pecho y las mangas adornados de randa, cintas y lentejuelas; angosto chal de franela inglesa que guarda correspondencia con la falda, cuelga de sus hombros; cabeza descubierta pero llena de cintas y flores y el cabello les cae por la espalda, en pequeñas trenzas.

Como los hombres, las mujeres usan rara vez zapatos o medias, y es rasgo de belleza el pie pequeño y blanco, de talones rubicundos, para lograr lo cual utilizan cosméticos y afeites; la expresada práctica es muy común entre cierto tipo de mujeres.

Tema del fragmento

Cómo era Quito cuando se declaro libre.

Personaje

Mujeres mestizas. Vestido

Signatario

William Stevenson

Datación: 1808

Género

Literatura de viajes

Fuente del documento

Stevenson, W. (1960). Cómo era Quito cuando se declaro libre. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 220 - 238). Puebla: J. M. Galiza Jr. S.A.

Autor

Humberto Toscano

Páginas: 228

Nº de caracteres: 165

ANÁLISIS DEL RELATO DE VIAJE

¿Qué dijo el autor? Ideas principales	Stevenson provee una descripción ampliada del traje. Enfatiza los pies característicos de la bolsicona: blancos, pequeños y de talones rojos. El viajero indica que las mujeres rara vez usan zapatos o medias. Menciona además, que la práctica de utilizar cosméticos y colorete es común entre las bolsiconas.
¿Qué escribió sobre la indumentaria?	Describe el traje: (1) Miriñaque, falda circular, amplia de franela inglesa: roja, rosada, amarilla, azul pálido. Ornamentada con cintas, encaje, flequillos, y lentejuelas (adornos en forma de figuras vegetales y geométricas entrelazadas), en la parte inferior del faldón. (2) Saya, enagua chillona terminada en encaje amplio. (3) Corpiño de brocado o tejido o satén bordado, con el pecho y las mangas ornamentadas de encaje blanco, cintas y lentejuelas. (4) Chal de franela inglesa de color de las enaguas. (5) Adorna la cabeza con banda, cintas, flores. El pelo cuelga en pequeños bucles.

C001

ANÁLISIS DEL RELATO

¿Quién lo dijo y cómo lo dijo?	El relato de viaje fue detallado por William Bennet Stevenson, viajero ingles que nación en 1787. Estuvo veinte años en América del Sur y regreso a Inglaterra en 1824. Aunque fue funcionario del gobierno español se convirtió en revolucionario, pues simpatizaba con las ideas libertarias. Fue un observador perspicaz y muy objetivo.
¿Cuándo lo dijo? Espacio cronológico	Lo dijo en los años posteriores a 1808, en Quito, cuando fue testigo de la guerra de la Independencia y mantuvo contacto directo con los protagonistas de los hechos revolucionarios.
¿Para qué lo dijo? Finalidad	Los viajeros fueron embajadores del progreso europeo, muchos de ellos observadores y evaluadores de las condiciones sociales existentes en la naciente república democrática que emergía del colonialismo. En cierta forma, sus escritos servían para comparar el progreso socio cultural de su civilización europea con la naciente República del Ecuador. Stevenson registro por escrito impresiones de la vida cotidiana.
¿Dónde lo dijo? Espacio temporal	Publicó en Londres en 1825 su libro: *A Historical and Descriptive Narrati-ve of Twenty Year's Residence in South America, Narración Histórica y Descriptiva de Veinte Años de Residencia en Sudamérica,* en tres tomos.
¿A quién lo dijo?	En Europa del siglo XIX estuvo de moda la publicación de viajes. Así la literatura de viajes estaba dirigida a una audiencia europea, a un público lector de clase media, interesado en las historias de viajes y los lugares exóticos.
Aporte del texto	El relato da una información un poco más ampliada del traje. A través de un relato descriptivo sintetiza la silueta vestimentaria de la bolsicona del siglo XIX.

Fuentes analizadas

Ficoll, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX.* Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Hollinshi, A. (2016). *Ecuador: Escenas de la vida en América del Sur*. Quito: Sua Yala

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX.* Quito: FLACSO

Stevenson, W. (1960). Cómo era Quito cuando se declaro libre. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 220 - 238). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

C002	Cédula de textos de época	Investigadora Taña Escobar Fecha Noviembre 2017
	RELATOS DE VIAJEROS	

Con todos sus defectos, las bolsiconas o modistillas de Quito, son excitantes criaturas. Incultas flores de los Andes, tienen una suavidad particular. Dan color y animación a la población que es marco de su curiosa existencia. Este nombre español de bolsiconas viene de bolsa, a causa de los bolsillos que estas señoritas llevan en sus faldas. Los indios las llaman, a causa de su costumbre de no llevar zapatos y medias, llapangas, que quiere decir en lengua quechua descalzas... ¡Librea sencilla y coqueta! Sobre una falda de tela fuerte, un chal largo de seda o de algodón que cubre la camisa sin taparla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamado rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo o las circunstancias lo exigen. La variada viveza de sus colores dan originalidad a este traje.

Los papagayos, en asamblea determinante, no podrían presentar un plumaje más alegre en su abigarramiento que un grupo de bolsiconas cuando siguen una procesión o asisten a una fiesta. Su afluencia, en todas partes y con toda ocasión da vida a una ciudad que parecería muerta sin ellas, y le imprime un sello de originalidad. Así por ejemplo, sobre una falda azul está terciando un chal rojo, el rebozo será amarillo para contraste. Quitad a las bolsiconas que, a fuerza de mostrarse parece constituir la mayoría de la población, y Quito será la sede privilegiada del aburrimiento.

La risa, que estalla sin cesar en los labios de las quiteñas, es la más embriagante de sus seducciones, y hacer reconocer que ningún nombre les viene mejor que *Alegría*, como de veras se llaman muchas de ellas.

Tema del fragmento
Quito y sus mujeres

Personaje
La bolsicona

Signatario
Alexandre Holinski

Datación: 1851

Género
Literatura de viajes

Fuente del documento
Holinski, A. (1960). Quito y sus mujeres. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 328 - 331). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Autor
Humberto Toscano

Páginas: 328 - 331

Nº de caracteres: 274

ANÁLISIS DEL RELATO DE VIAJE

¿Qué dijo el autor? Ideas principales	Holinski, se refiere a la bolsicona como un arquetipo parte de la población quiteña y la tipifica como mujer inculta. La denomina bolsicona (término español) por los bolsillos que portan en sus faldones. y llapanga (término quechua) que quiere decir descalza. Emplea la metáfora al comparar a los papagayos con las bolsiconas por el colorido de sus trajes y su originalidad. Las relaciona como mujeres portadoras de alegría.
¿Qué escribió sobre la indumentaria?	Realiza una descripción del traje cuyas piezas se sobreponen. (1) Falda de tela fuerte (2) Chal largo de seda o algodón (3) Camisa (4) Rebozo (pedazo de tela velluda) Las piezas indumentarias presentan una viveza en los colores y se portan en contraste: El autor indica una propuesta de color: Falda azul + chal rojo + rebozo amarillo

C002

ANÁLISIS DEL RELATO DE VIAJE

¿Quién lo dijo y cómo lo dijo?	El relato fue escrito por Alexandre Holinski, viajero francés. Nació en 1816 de origen polaco. Perteneció a la nobleza local con el título de Conde, pero nunca lo utilizó. Tuvo un espíritu rebelde y una insaciable sed de aventura. Era admirador de los jóvenes revolucionarios como Bolívar. Consiguió logros diplomáticos a los cuales renunció para continuar su viaje. Exploró el Ecuador como turista, hombre de mundo y político. Miró costumbres y usos sociales, fenómenos naturales y personalidades de los hombres de estado. Observador innato que con sus escritos demostró mucho respeto y dejo importantes impresiones de las mujeres de Quito.
¿Cuándo lo dijo? Espacio cronológico	Estuvo en Ecuador entre junio y septiembre de 1851. Fue un testigo ocular de la crisis política de 1850 y del ascenso al poder de José María Urbina. Su permanencia en Quito fue de un mes.
¿Para qué lo dijo? Finalidad	El interés por conocer al "otro", pues el drama social y las escenas sociales fueron su objeto de estudio. Ese "otro" bárbaro" que presentaba a la naciente República del Ecuador como sociedad incivilizada a comparación de la Europa civilizada. En respuesta a la hegemonía de occidente y sus corrientes evolucionistas. En sus relatos, Holinsky siguió sus intereses intelectuales sobre: el lenguaje, la sociedad y la política.
¿Dónde lo dijo? Espacio temporal	Edito su publicación: *Equateur: scènes de la vie sud-américaine* en 1861, después de diez años de escribirla. Fue una obra bien acogida en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Pues la crítica literaria europea mantuvo comentarios positivos sobre sus escritos y pedía una reimpresión en 1867.
¿A quién lo dijo?	Tuvo una audiencia muy diversa en Europa. Sus relatos estaban orientados a un público de clase media cada día más culto, lector de libros y revistas y aficionado del conocimiento empírico. Las publicaciones que relataban sobre América eran demandadas por el público europeo y se requerían observadores que cuenten de ellas.
Aporte del texto	Al ser un viajero que mantuvo un enfoque más viajero que político se encargó de describir más las costumbres que sus ideologías. Relato sobre la sociedad y cultura del país lo que permite deducir que, aunque emplea mucho énfasis en el texto, sus relatos son interpretaciones de la realidad. Interesa a esta investigación la descripción del sistema indumentario de la Bolsicona, las síntesis de color, además de las características particulares que se relatan sobre este personaje.

Fuentes analizadas

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fonsal.

Holinski, A. (2016). *Ecuador: Escenas de la vida en América del Sur*. Quito: Sua Yala

Holinski, A. (1960). Quito y sus mujeres. En H. Trescano, *El Ecuador visto por los extranjeros (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 328 - 331). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO

C003

Cédula de textos de época

RELATOS DE VIAJEROS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Noviembre 2017

Las mujeres del pueblo, las frescas y graciosas bolsiconas, llevan con gracia particular su modesto vestido, el cual frecuentemente, no se compone sino de tres piezas: la camisa, cuyos bordes están bordados de algodón rojo o azul; la falda de bayeta, o bolsicón, tela de lana grosera y un chal de felpa que anudan alrededor de los hombros. La falda es muy corta, la pierna bien torneada, y los pies desnudos son tan rosados y tan delicadamente modelados, que causarían la admiración de un escultor o un pintor. Por tal razón la bolsicona pone un cuidado interés en frotarlos con arena fina todos los días, y aún en el caso de que haya lodo, lo que sucede frecuentemente en las calles sucias y mal cuidadas de Quito, anda con ligereza que no permite que se empañe la tersa superficie con la mejor mancha.

La bolsicona es, por lo general, costurera o bordadora, y su gusto, su habilidad, hacen que las obras salidas de sus manos sean muy buscadas en toda América Meridional. Aunque no sepa dibujar, posee, de manera maravillosa, la memoria de las formas y el arte de imitar a la naturaleza.

Tema del fragmento
Quito

Personaje
Bolsicona

Signatario
Ernest Chartón

Datación: 1862

Género
Literatura de viajes

Fuente del documento
Toscano, H. (1960). Introducción por Humberto Toscano. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 17 - 99). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Autor
Humberto Toscano

Páginas: 88 - 89

Nº de caracteres: 193

ANÁLISIS DEL RELATO DE VIAJE

¿Qué dijo el autor? Ideas principales	Chartón se refiere a la bolsicona como mujer de pueblo, con este adjetivo la separa de la "mujer aristocrática". Con énfasis caracteriza a los pies de la bolsicona: desnudos, rosados, delicados y descalzos, hace alusión a un ritual de cuidado. Quizá por que para su contexto no era lo usual. Enfatiza los oficios de la bolsicona como costurera, bordadora y resalta la habilidad en sus manos - que aunque no sea instruida, pues no sabe dibujar - tanto que son requeridas en "toda América Meridional".
¿Qué escribió sobre la indumentaria?	Desarrolla una descripción básica del traje Lo tipifica como un vestido modesto compuesto de tres piezas: (1) Camisa con bordes bordados de algodón rojo o azul (2) Bolsicón o falda corta de bayeta (tela de lana grosera) (3) Chal de felpa anudado alrededor de los hombros

C003

ANÁLISIS DEL RELATO

¿Quién lo dijo y cómo lo dijo?	El relato fue escrito por Ernest Marc Jules Charton Thiessen de Treville. viajero francés. Ilustrador, reportero, artista, acuarelista y retratista. Fue un apasionado por los viajes. Ilustró dos revistas parisinas dirigidas por su hermano entre ellas: Le tour de Monde (1878). Bajo la República del Ecuador se desempeñó como pedagogo, pues en 1867 enseñó pintura en la Escuela Sociedad Democrática San Miguel de Santiago. Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época refiriéndose a la Bolsicona con respeto y gracia.
¿Cuándo lo dijo? Espacio cronológico	Visitó Quito por dos ocasiones. De 1849 a 1851 y de 1862 a 1867. Probablemente escribió el relato durante su segunda visita.
¿Para qué lo dijo? Finalidad	Como un aficionado al exotismo (gusto por lo extranjero) y a lo pintoresco (objetos considerado bellos y dignos de ser representados), y al "otro exótico", Charton relató las costumbres y motivos populares que despertaron su interés desde muy joven por el contacto que mantuvo con las amistades de su hermano Eduard Charton. Relato y pintó la vida curiosa, exótica y rara - a sus ojos- de los Andes.
¿Dónde lo dijo? Espacio temporal	Su relato sobre Quito apareció en la revista de viajes Le Tour du Monde de publicación y distribución semanal recogida en un volumen cada seis meses. La vuelta al mundo era una revista de viajes y viajeros que circulaba en Europa.
¿A quién lo dijo?	El semanario era dirigido a un público popular europeo interesado en los viajes y exploraciones.
Aporte del texto	El valor que el relato aporta a los sistemas vestimentarios es documental e histórico. Aporta a la descripción básica del traje de la bolsicona y permite inferir que la bolsicona era una mujer cuidadosa en su apariencia, incluso hasta en su caminar

Fuentes analizadas

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX.* Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Hollowski, A. (2016). *Ecuador: Escenas de la vida en América del Sur*. Quito: Aya Yala

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX.* Quito: FLACSO

Toscano, H. (1960). Introducción por Humberto Toscano. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 17 - 99). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

C004

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL PRE ICONOGRÁFICO
Leyenda Sin leyenda
Artista Ernesto Chartón de Treville
Datación: 1850—1860
Tipo de imagen Acuarela de tipos
Soporte: Papel
Formato 18 x 13 cm.
Ubicación Reserva de arte colonial y republicano. Quito. Edificio Aranjuez.
Personaje Bolsicona, modistilla de Quito Bolsicona, grissete de Quito
Espacio: Quito
Situación Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde la pintó?

¿Cómo la pintó?

¿Para qué la pintó?

¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o modistilla de Quito, que fue pintada por Ernest Chartón en la cuidad de Quito entre 1850 y 1860 Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

C004

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón* hasta el tobillo adornado en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal con flecos (4) Rebozo (5) Enagua (6) Pañuelo	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la super posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 3 franjas por su textura aparentan ser de terciopelo (2) Camisa de brocado, tejido o satén bordada (3) Chal de franela inglesa con flecos (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua de algodón terminada en encaje (6) Pañuelo****	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. Por la ornamentación de sus atavíos con la cual es pintada esta bolsicona se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa. Aunque porta zapatos, su atuendo la tipifica como una mujer de condición social baja.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón amarillo de franjas azules (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal rojo (4) Rebozo azul (5) Enagua blanca (6) Pañuelo blanco	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Tocado de cintas y piedras en la cabeza (2) Cabello largo, en dos trenzas (3) Gargantilla, brazaletes (4) Aretes y anillos (5) Pañuelo (6) Calzado azul	En esta acuarela, la bolsicona se muestra con una singular coquetería. Modela una traje emperifollado y ecléctico. De rostro amable y mirada expresiva.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

***La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona. (Muñoz, 2007)

**** Pañuelo que más tarde lo portará en el bolsicón.

Fuentes analizadas

Fonal, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito. FLACSO

FONSAL (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito Fonsal.

Muñoz, S. (1994). *Imágenes e Imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito. FLACSO

C005

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Leyenda
Sin leyenda

Artista
Ernesto Chartón de Treville

Datación: 1850—1860

Tipo de imagen
Acuarela de tipos

Soporte
Papel

Formato
30x25.5 cm. (Aproximado)

Fuente
Fonsal (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, p. 408

Personaje
Bolsicona, cholos, modistilla. Mitad india y de sangre blanca. (Atribuido a la colección privada).

Espacio: Quito

Situación
Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?
¿Quién, cuándo y dónde la pintó?
¿Cómo la pintó?
¿Para qué la pintó?
¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona, que fue pintada por Ernest Chartón en la cuidad de Quito entre 1850 y 1860. Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. En su bolsicón llama la atención un recargo con los bordados. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

C005

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobre posición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo adornado en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal con flecos (4) Rebozo (5) Enagua	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la sobre posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 1 franja y sobre ella un bordado sobredimensionado y arabesco (2) Camisa de brocado, tejido o satén con bordados arabescos en el filo del escote y el centro frente (3) Chal de franela inglesa con flecos, seda o algodón (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua de algodón terminada en encaje	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. El no usar zapatos la cataloga como mujer de condición social baja. De manera particular, este traje es el que más ornamentación porta. Por la elegancia con la cual es pintada esta bolsicona se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón amarillo de franja violeta y bordado violeta (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal de fondo blanco y rayas de color rojo (4) Rebozo violeta (5) Enagua blanca	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Tocado con cintas y piedras en la cabeza (2) Cabello largo, en dos trenzas (3) Gargantilla, brazaletes (4) Aretes y anillos (5) Sin calzado	Es una de las bolsiconas más acicaladas por la ornamentación que porta el traje. Se proyecta un completo barroquismo en el ajuar femenino. El traje porta una tela tejida en un telar rústico y un chal de origen hispano.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

***La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Muñoz, 2007)

Fuentes analizadas

Espinosa, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

FONSAL (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Muñoz, B. (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

C006

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Leyenda
Una Bolsicona

Artista
Ernesto Chartón de Treville

Datación: 1867. Siglo XIX

Tipo de imagen
Acuarela de tipos

Soporte
Papel

Formato
27x18 cm. (Aproximado)

Ubicación
Reserva de arte colonial y republicano. Quito. Edificio Arnajuez

Personaje
Bolsicona o Llapanga de Quito. Siglo XIX

Espacio
Quito

Situación
Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?
¿Quién, cuándo y dónde la pintó?
¿Cómo la pintó?
¿Para qué la pintó?
¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona, que fue pintada por Ernest Chartón en la cuidad de Quito en 1867. Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

C006

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobre posición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo adornado en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal (4) Rebozo (5) Enagua	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la sobre posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 3 cintas (2) Camisa de brocado, tejido o satén con bordados arabescos al filo del escote (3) Chal de franela inglesa, seda o algodón (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua de algodón terminada en encaje	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. El no usar zapatos las cataloga como mujer de condición social baja. Aunque unas más acicaladas que otras, eran mujeres que debían trabajar para vivir. Por la silueta ornamentada con la cual representada la bolsicona se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón amarillo de franjas azules (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal blanco (4) Rebozo azul (5) Enagua blanca	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Tocado de cintas, flores y piedras en la cabeza (2) Cabello largo, en dos trenzas (3) Gargantilla, brazaletes de cuentas color rojo (4) Aretes y anillos (5) Sin calzado	En esta acuarela, la bolsicona se muestra con una singular coquetería. Modela una traje emperifollado, y ecléctico.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

**La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la cuidad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona Minchom, M. (2007).

Fuentes analizadas:

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO

C007	Cédula de artefactos	Investigadora Taña Escobar Fecha Diciembre 2017
	PINTURA DE TIPOS	

NIVEL PRE ICONOGRÁFICO
Leyenda Sin leyenda
Artista Autor no identificado
Datación: 1850—1860
Tipo de imagen Acuarela de tipos
Soporte Papel
Formato 30x25.5 cm. (Aproximado)
Fuente Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Madrid. Biblioteca Nacional de España. Acuarela 101.
Personaje Chola Pinganilla. Conocida como Bolsicona.
Espacio: Desconocido
Situación Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista? ¿Quién, cuándo y dónde la pintó? ¿Cómo la pintó? ¿Para qué la pintó? ¿Para quién la pintó?	La acuarela de tipos, tipifica a una chola pinganilla, también reconocida como bolsicona, no se le atribuye un autor, y se considera que fue pintada entre 1850 y 1860. Por su interpretación artística forma parte de la acuarela de tipos. La afición europea por las costumbres criollas, y los usos locales seguramente origino que la mirada del otro la representara. De perfil pintoresco y ornamentada fue la forma en como su pintor la concibió. Lo más probable es que fuese pintada para una audiencia europea. El estilo de la representación de la acuarela es parecido al de Ernest Charton.

C007

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobre posición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo adornado en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal con flecos (4) Rebozo (5) Enagua (6) Pañuelo	La sociedad decimonónica estableció el barroco quiteño como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco quiteño se reflejo en la sobre posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo que caracterizó a esta época.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 2 franjas por su textura aparentan ser de terciopelo (2) Camisa de brocado, tejido o satén con bordados arabescos al filo del escote (3) Chal de franela inglesa con flecos (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua de algodón terminada en encaje (6) Pañuelo****	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. Por los detalles en la ornamentación con la cual es pintada se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa. Aunque porta zapatos, su atuendo la tipifica como una mujer de condición social baja.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón amarillo de franjas azules (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal rojo (4) Rebozo azul (5) Enagua blanca (6) Pañuelo blanco	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas. (2) Gargantilla, brazaletes (3) Aretes y anillos (4) Pañuelo (5) Calzado	La chola pinganilla también llamada bolsicona, fue un motivo atractivo para extranjeros y locales por su engalanado traje, sonrisa sensual y mirada coqueta. El diccionario de la RAE, relaciona al término con andar e ir de pingo, de allí se deduce que eran mujeres apasionadas por las visitas y los paseos. La denominación de pinganilla se le adjudicó por la apariencia fútre de la mujer, en muchos casos aparentando más de lo que es.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

***La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona.

****Pañuelo que más tarde portaría en su bolsicón.

Fuentes analizadas

Eljuri, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

Muñoz, L. (2012). *Repengue. Mujeres de la gracia en Quito. Pasto y Popayán* Quito: Abya Yala

C008

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Leyenda
Bolsicona

Artista
Juan Agustín Guerrero

Datación: 1850—1860

Tipo de imagen
Acuarela de tipos

Soporte
Papel

Formato
30x25.5 cm. (Aproximado)

Fuente
Hallo, w (1980). Imágenes del Ecuador del siglo XIX. P. 105

Personaje
Bolsicona o Llapanga de Quito

Espacio: Quito

Situación
Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?
¿Quién, cuándo y dónde la pintó?
¿Cómo la pintó?
¿Para qué la pintó?
¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o llapanga de Quito, fue pintada por Juan Agustín Guerrero, pintor, poeta y músico ecuatoriano. Testificador de costumbres evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su interés por dar testimonio de su tierra y costumbres nace por los contactos con viajeros y estudiosos. Guerrero desarrolló la más completa colección de acuarelas costumbristas. Su intencionalidad en la pintura se suma a las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representó con criticidad el ser ecuatoriano, sus tipos y ropajes. Su bolsicona mantiene perfil pintoresco. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local, las imágenes fueron difundidas como estampas y/o postales.

C008

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo adornado en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal (4) Rebozo (5) Enagua	El proceso vivido en América en la transición de la colonia y la independencia marcó las formas de comportamiento social y político del siglo XIX y XX. La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la sobre posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 2 cintas (2) Camisa de brocado, tejido o satén con bordados arabescos al filo del escote (3) Chal de franela Inglesa, seda o algodón (4) Rebozo de tela velluda	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. El no usar zapatos la cataloga como mujer de condición social baja. Aunque unas más acicaladas que otras eran mujeres que debían trabajar para vivir. Por la forma de representación de su falda (menos abollonada) se deduce que era una comerciante, mujer industriosa.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón violeta de franjas blancas (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal blanco (4) Rebozo azul (5) Enagua blanca	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas. (2) Gargantilla, brazaletes (3) Aretes (4) Sin calzado	Portadora de una vestidura que la tipifica como mestiza, denota altivez y coquetería.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

***La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona. (Minchom, 2007)

Fuentes analizadas

Espinosa, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

FONSAL (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX* Quito Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

Muñoz, L. (2013). *Rapangas. Mujeres de la grecia en Quito Pasto y Popayán* Quito: Abya Yala.

C009

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Leyenda
Bolsicona

Artista
Joaquín Pinto

Datación: 1850—1860

Tipo de imagen
Acuarela de tipos

Soporte
Papel

Formato
30x25.5 cm. (Aproximado)

Fuente
Bolsicona. Vestido típico de mestiza. Acuarela de Joaquín Pinto (Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez).

Personaje: Bolsicona

Espacio: Quito

Situación
Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?
¿Quién, cuándo y dónde la pintó?
¿Cómo la pintó?
¿Para qué la pintó?
¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona, fue pintada por Joaquín Pinto. Autodidacta y pintor romántico ecuatoriano. Como costumbristas proveyó información del oficio de tipos quiteños con sus vestiduras. El cromatismo de su paleta fue clara. Mediante su pintura evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su intencionalidad en la pintura se suma las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representa una bolsicona con un bolsicón menos ornamentado. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local.

C009

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo, sin adorno en el ruedo (2) Camisa** de escote bandeja, manga corta (3) Chal con flecos (4) Rebozo (5) Enagua	El proceso vivido en América en la transición de la colonia y la independencia marcó las formas de comportamiento social y político del siglo XIX y XX. La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la sobre posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** (2) Camisa de brocado, tejido o satén bordada (3) Chal de franela inglesa con flecos y con bordado (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua de algodón terminada en encaje	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. Por la ornamentación de sus atavíos con la cual es pintada esta bolsicona se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa. Aunque porta zapatos, su atuendo la tipifica como una mujer de condición social baja.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón rojo (2) Camisa blanca con bordados (3) Chal blanco (4) Rebozo azul (5) Enagua blanco	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como ícono popular. Sus ágiles manos las visibilizan como mujeres productoras.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Tocado de cintas y piedras en la cabeza (2) Aretes (3) Calzado negro	Portadora de una vestidura que la tipifica como mestiza, denota altivez y coquetería.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

**La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la cuidad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Michom, 2007)

Fuentes analizadas

Fitzel, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FIACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FIACSO

Muñoz, L. (2012). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito Pasto y Popayán* Quito: Abya Yala.

C010

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Leyenda
Bolsicona cocinera

Artista
Joaquín Pinto

Datación: 1850—1860

Tipo de imagen
Acuarela de tipos

Soporte
Papel

Formato
30x25.5 cm. (Aproximado)

Fuente
Samaniego, (1997). Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto.

Personaje
Bolsicona cocinera

Espacio: Quito

Situación
Sin contexto complementario

DESCRIPCIÓN

¿Qué pintó el artista?

¿Quién, cuándo y dónde la pintó?

¿Cómo la pintó?

¿Para qué la pintó?

¿Para quién la pintó?

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona cocinera, fue pintada por Joaquín Pinto. Autodidacta y pintor romántico ecuatoriano. Como costumbristas proveyó información del oficio de sus tipos con sus vestiduras. El cromatismo de su paleta fue clara. Mediante su pintura evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su intencionalidad en la pintura se suma las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representa una bolsicona menos acicalada y menos elegante quizá por su oficio de cocinera. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local.

C010

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo con simulación de adorno en el ruedo (2) Camisa** manga larga (3) Chal con flecos rayada (4) Rebozo	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la super posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** con simulación de adorno (2) Camisa de brocado, tejido o satén (3) Chal de franela inglesa, seda o algodón rayado (4) Rebozo de tela velluda	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. El no usar zapatos las cataloga como mujeres de condición social baja. La bolsicona cocinera menos acicaladas que otras, era una mujer que debía trabajar para vivir. Por la forma de representación de su falda (mucho menos abollonada) se dedicaba a deleitar a sus comensales con gastronomía típica pues era cocinera. Estaba implicada en pequeñas producciones domésticas.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón rosado (2) Camisa blanca (3) Chal de fondo blanco con líneas rojas (4) Rebozo azul	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular. Sus ágiles manos las visibilizan como mujeres productoras.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas. (2) Aretes (3) Sin calzado	De todas las bolsiconas, la cocinera es la menos acicalada, sin embargo sigue siendo la portadora de una gracia particular.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

***La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Muñoz, 2007).

Fuentes analizadas

Eljaji, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

Muñoz, L. (2012). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito Pastoy Popayán* Quito: Abya Yala.

C011

Cédula de artefactos

FOTOGRAFÍA

Investigadora
Tania Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Inscripción
Niña de clase media, (mestiza) Quito. "Bolsicona" "gente de Pavita" (manuscrito con tinta al pie de la imagen)

Autor
Goulin, Louis, (Ludovico). Quito, Pichincha, Ecuador. (Fotógrafo)

Datación
1874

Tipo de imagen
Fotografía

Personaje
Persona no identificada

Espacio: Quito

Fondo
Archivo Leibniz-Institut Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Fuente
Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

DESCRIPCIÓN

¿Qué capturó el fotógrafo? ¿Cuándo y dónde la fotografió? ¿Para qué la fotografió? ¿Para quién la fotografió?	La fotografía es considerada un documento social. (Freud) y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque hasta estos años proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, la mujer posa de pies, contribuye a esta investigación su inscripción pues tipifica a la imagen como bolsicona, se atribuye esta fotografía a una mujer quiteña, fue tomada en 1874.

C011

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * más largo de lo habitual adornado con amplias franjas en el ruedo. Cubre los pies (2) Camisa (no visible) (3) Chal arabesco (4) Rebozo (5) Enagua (no visible)	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y a explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** adornada en el ruedo con 2 franjas sobredimensionadas (2) Camisa (no visible) (3) Chal de franela inglesa, seda o algodón (4) Rebozo de tela velluda (5) Enagua (no visible)	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón (de tono medio) (2) Camisa (no visible) (3) Chal (de tono claro) (4) Rebozo (de tono medio) (5) Enagua (no visible)	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como ícono popular. Sus ágiles manos las visibilizan como mujeres industriosas.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas (no visible) (2) Aretes (3) Pies y/o calzado (no visible)	Por la imagen que proyecta esta bolsicona se denota que es una modistilla.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

**La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la cuidad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Michom, 2007)

Fuentes analizadas

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito. FIACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito. FIACSO

Muñoz, L. (2012). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito Pasto y Popayán* Quito. Abya Yala.

C012

Cédula de artefactos

FOTOGRAFÍA

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL
PRE ICONOGRÁFICO

Inscripción
"Chola" (mestiza), Quito, vestida con macana (manuscrito con tinta al pie de la imagen). 2. Chola, mujer semi indígena. Quito, 1871 (manuscrito a lápiz en el reverso)

Autor
No identificado

Datación: 1871

Tipo de imagen
Fotografía

Personaje
Persona no identificada

Espacio
Quito

Fondo
Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Fuente
Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

DESCRIPCIÓN

¿Qué capturó el fotógrafo?

¿Cuándo y dónde la fotografió?

¿Para qué la fotografió?

¿Para quién la fotogra-

La fotografía es considerada un documento social. (Freud) y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque hasta estos años proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, la mujer posa sentada, contribuye a esta investigación su inscripción pues tipifica a la imagen como bolsicona, se atribuye esta fotografía a una mujer quiteña, fue tomada en 1871.

C013

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * sin adornos (2) Camisa escote bandeja y manga corta (3) Chal con flecos (4) Enagua (no visible)	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta** (2) Camisa de brocado, tejido o satén (3) Chal de franela inglesa, seda o algodón con flecos (4) Enagua (no visible)	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. Por la forma de representación de su falda menos ornamentada se deduce que es una bolsicona vendedora dedicaba al comercio informal.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón (de tono medio) (2) Camisa (de tono claro) (3) Chal (de tono oscuro) (4) Enagua (no visible)	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular. Sus ágiles manos las visibilizan como mujeres industriosas.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas (no visible) (2) Aretes (3) Brazaletes (4) Anillos (5) Pies y/o calzado (no visibles)	La bolsicona vendedora, proyecta una imagen menos acicalada, sin embargo sigue siendo la portadora de una gracia particular.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

**La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la cuidad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Minchom, 2007)

Fuentes analizadas

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FIACSO

FONSAL. (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FIACSO

Muñoz, L. (2013). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito Pasto y Popayán* Quito: Abya Yala.

BF3XIX

Cédula de artefactos

FOTOGRAFÍA

Investigadora
Taña Escobar
Fecha
Diciembre 2017

NIVEL

PRE ICONOGRÁFICO

Inscripción

"Chola" (mestiza). Quito (manuscrito con tinta al pie de la imagen)

Autor

No identificado

Datación

1875

Tipo de imagen

Fotografía

Personaje

Persona no identificada

Espacio

Quito

Fondo

Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Fuente

Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

DESCRIPCIÓN

¿Qué capturó el fotógrafo?

¿Cuándo y dónde la fotografió?

¿Para qué la fotografió?

¿Para quién la fotogra-

La fotografía es considerada un documento social. (Freud) y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque hasta estos años proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, la mujer posa sentada, contribuye a esta investigación su inscripción pues tipifica a la imagen chola mestiza, fue tomada en 1875.

C013

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	**Ocasión de uso**
Trapecio - Sobreposición	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	**Significaciones sociales**
(1) Bolsicón * hasta el tobillo sin adorno en el ruedo (2) Camisa (3) Chal con flecos (4) Enagua (no visible)	La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejo en la super posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.
Textil	**Significaciones económicas**
(1) Bolsicón de bayeta*** sin adorno (2) Camisa de brocado, tejido o satén (3) Chal de franela inglesa, seda o algodón (4) Enagua (no visible)	Las características del traje la jerarquiza como mestiza y mujer del pueblo. Por la forma de representación de su atuendo y su falda menos ornamentada se deduce que es una bolsicona cocinera dedicaba a deleitar a sus comensales con gastronomía típica.
Color	**Significaciones políticas**
(1) Bolsicón (de tono medio) (2) Camisa (de tono claro) (3) Chal (de tono claro) (4) Enagua (no visible)	Pese a que la sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba, el traje les permitió identificarse. Las visibilizó como icono popular. Sus ágiles manos las visibilizan como mujeres industriosas.
Accesorios	**Imagen proyectada**
(1) Cabello largo, en dos trenzas. (2) Collar (3) Aretes (4) Descalza (no visible)	De todas las bolsiconas, la cocinera es la menos acicalada, sin embargo sigue siendo la portadora de una gracia particular.

* También llamado: saya o falda, por los viajeros del siglo XIX.

** Los viajeros del siglo XIX, nombraron a la prenda superior de la bolsicona como camisa o corpiño.

**La bayeta era un textil que se tejía en los obrajes a lo largo de Quito, a partir del siglo XVIII debido a las reformas borbónicas, los obrajes entraron a la etapa denominada la crisis de los textiles. Los obreros migran a Quito, se instalan en San Roque, algunos continúan tejiendo y comercializando con la población más pobre de la ciudad. Este aspecto permite deducir, a través del textil que empleaba en su bolsicón, la condición social a la que pertenecía la bolsicona (Muñoz, 2007)

Fuentes analizadas

Espinosa, J. (1994). Teorizando la diferencia de los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En *Imágenes e imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

FONSAL (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos del siglo XIX y XX* Quito: FLACSO

Muñoz, L. (2012). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito Pasto y Popayán* Quito: Abya Yala.

3.7. Plan de procesamiento de información

Existen diversos acercamientos al análisis cualitativo de acuerdo con el diseño o el marco referencial seleccionado. Entre estos acercamientos se encuentran: la etnografía, teoría fundamentada, fenomenología, análisis del discurso, *análisis cualitativo del contenido latente y manifiesto*, análisis conversacional, análisis semióticos, posestructurales, entre otros. (Gorbich, 2007, y Álvarez-Gayou, 2003). Pero todos ellos, según Boeije (2009), efectúan un análisis temático pues los resultados del análisis son síntesis de "orden superior" que emergen en la forma de descripciones, expresiones, categorías, temas, patrones, hipótesis y teoría (Como lo cita Hernández, 2014).

> Los propósitos centrales del análisis cualitativo son: 1) explorar los datos, 2) imponerles una estructura (organizándolos en unidades y categorías), 3) describir las experiencias de los participantes según su óptica, lenguaje y expresiones; 4) descubrir los conceptos, categorías, temas y patrones presentes en los datos, así como sus vínculos, a fin de otorgarles sentido, interpretarlos y explicarlos en función del planteamiento del problema; 5) comprender en profundidad el contexto que rodea a los datos, 6) reconstruir hechos e historias, 7) vincular los resultados con el conocimiento disponible y 8) generar una teoría fundamentada en los datos. (Hernández, 2014, pág. 418)

El proceso sugerido por Hernández (2014), indica que el objetivo del análisis de datos en la investigación cualitativa es transformar de manera sistemática el material textual, verbal y visual en datos cuantitativos. El análisis inicia identificando y clasificando temas específicos o palabras claves y concluye con una metacodificación examinando la relación entre las categorías. Adoptando el criterio de Stalnarker (2014) y Krippendorff (2013), el *análisis cualitativo del contenido latente y manifiesto* como técnica permite "hacer inferencias válidas y confiables de datos sobre contenidos con respecto a su contexto". (Como lo cita Hernández, 2014, pág. 27). Como apoyo se utilizó, un análisis de datos cualitativos asistidos por computador con el software Atlas.Ti, programa que segmenta los datos en unidades, del cual se exportaron los datos presentados.

Con el *análisis cualitativo del contenido latente y manifiesto* como técnica, se procedió a un estudio entre casos de las fuentes recabadas. Para el análisis – en un primer nivel – se desarrolló una codificación abierta definiendo unidades, segmentos, categorías y códigos. Se empleó como técnica en la generación de categorías las PCC palabras claves en el contexto, identificando términos repetidos en las fuentes de manera frecuente. Para este proceso la investigadora actúa como codificadora (pues el material de análisis es reducido). Los datos analizados se visualizan en:

- 1 Matriz de contenido
- 1 Matriz de diagrama relacional
- 1 Diagrama histórico

Para la interpretación de datos, en un segundo nivel, se desarrolló una codificación axial, la misma que permitió agrupar categorías para compararlas e interrelacionarlas. Se empleó como técnica la metacodificación al examinar la relación entre categorías. Los datos interpretados se visualizan en:

- Matriz de relación de segmentos
- Matriz de codificación
- Matriz de análisis de frecuencias

En un posterior análisis se utilizó la estadística descriptiva: *distribución de frecuencias*, calculando las frecuencias de repetición y obteniendo los totales por categoría. Finalmente se interpreta los datos en gráficos radiales o de araña, mostrando visualmente las cualidades asociadas que se determinaron de la lectura de las fuentes. De esta manera el análisis de contenido permitió transformar de manera sistemática el material textual, verbal y visual en datos cuantitativos y confrontar los datos obtenidos con la hipótesis inicialmente planteada. Permitió además generar relaciones intertextuales ente los relatos de época, sistemas vestimentarios y los diversos discursos que circularon en la sociedad quiteña del siglo XIX. Descubriendo patrones, y generando una narrativa (Hernández, 2014).

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

4.1. Análisis de los resultados

El análisis de resultados inicia, en un primer nivel, con una codificación abierta. En la codificación cualitativa los códigos surgen de los datos analizados. Para ello se emplea como técnicas: *el análisis entre casos y el análisis cualitativo del contenido latente y manifiesto*. La matriz de contenido permitió definir de manera inductiva, por un lado, los códigos, y segmentos; y por otro, las unidades de análisis como fuentes analizadas y el universo definido como el todo del objeto de estudio. Finalmente, los códigos como palabras claves permitieron identificar las categorías.

Para definir los códigos se identificaron las PCC, palabras claves en el contexto las mismas que surgieron de la lectura de fuentes ordenadas según fueron leídas. El presente estudio obtuvo como resultado 62 códigos o palabras claves sobre la *bolsicona*, su indumento y contexto. Las unidades de análisis fueron tipificadas y organizadas en 4 grupos: (1) Literatura de viajes, revisadas en primera instancia para obtener una percepción escrita sobre la bolsicona y sus indumentos. (2) Las pinturas de tipos, analizadas en segunda instancia para obtener datos visuales de la bolsicona y su vestimenta. (3) Fotografías para obtener un imaginario real – aunque en blanco y negro – de este personaje y (4) Entrevista a un historiador para conocer la perspectiva histórica y social de este personaje. El universo de análisis detectado es: Indumentaria de la bolsicona.

La matriz de *análisis de contenido latente y manifiesto* permitió triangular los datos obtenidos, pues comparó fuentes de diversos tipos: escritas, visuales y orales. El esquema de codificación inductivo fue propuesto por la investigadora. Nótese estos aspectos en la siguiente matriz:

Matriz de contenido

Tabla N° 1

MATRIZ DE ANÁLISIS DE CONTENIDO

Investigadora:	**Teña Escobar**	**Fecha:**	**Diciembre de 2017**
Tipo de codificación:	**Nivel I**		
Técnicas de análisis:	**Análisis entrecruzar**		
	Análisis cualitativo del contenido latente y manifiesto		

N°	UNIVERSO INDUMENTARIA DE LA BOLSICONA	UNIDADES DE ANÁLISIS													
	PCC	LITERATURA DE VIAJES			PINTURA DE TIPOS							FOTOGRAFIAS			INTREVISTA
	PALABRAS CLAVES EN EL CONTEXTO	Stevens	Holinsk	Chartó	Chartón	Chartón	Chartón	Desconocid	Guerrero	Pinto	Pinto	Gouing	Desconocid	Desconocid	DA
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	Bolsicona		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X
2	Gaita	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3	1825 - 1878	1825	1851	1862	1867	1858 - 1868	1858 - 1868	1858 - 1868	1858 - 1868	1858 - 1868	1858 - 1868				X
4	1875 - 1988											1874	1874	1875	X
5	Mantina [Manta, 55%]			Pardo		X				X		X	X	X	X
6	Blanca, ovalada, angosta		X	Grosinen	X	X	X	X				X			X
7	Pies pequeños, talones rojos	X		X	X	X			X		X			No visible	X
8	Bolsicona	Falda amplia	Falda	De bagata	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Manta al tobillo	Largo sobre los pies	X	X	X
9	Bolsicona adornada	X			Con 3 cintas	Con 4 franjas bordada	Con 3 franjas	Con 2 franjas	Con 2 franjas			Con 2 franjas			X
10	Lingerie - franelas		X						X						X
11	Chala Pinguilla-falso-camisa					X		X					X	X	X
12	Cuellaina media	X	X	X	X	X	X	X	X	•	X	X	X	X	X
13	Franelas	X	X		X	X			X		X			No visible	X
14	Cabello largo trenzado	Dudos			X	X	X	X	X		X	No visible	No visible	X	X
15	Tocado [cintas, flores, gorros]	Dudos			X	X	X			X					X
16	Cuadrilla	X		Pira	X	X	X	X	X	X					X
17	Pies	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
18	Medialilla / Dardadura		X	Dardadura	X	X	X	X		X		X			X
19	Convoicinto / Cosinera								X	X	X		X	X	X
20	Camisa cuello bandejas, manga corta	Corpiño	X	Dardada	X	X	X	X	X	X	Manga larga	No visible	X	X	X
21	Chal	Con flecos	Sin falda	De falga	X	Con flecos	Con flecos y bolsa	Con flecos	X	Con flecos y bordado	Con flecos cuadr	Arabesco	Con flecos	Con flecos	X
22	Rebozo		Tela arillada		X	X	X	X	X	X	X				X
23	Escapo	X			X	X	X	X	X	X		No visible	No visible	No visible	X
24	Sombra	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
25	Pengeneión	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
26	Subpenoisión	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
27	Contrasto	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
28	Repetición				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
29	Tengenie	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
30	Instrumento								X	X	X		X	X	
31	Valenfloins	X			X	X	X	X				X			X
32	Vestido de lana giraon [red]	X		X									X	X	
33	Vestido de madera giraon [red]		X		X	X	X	X	X	X	X	X			X
34	Bolsillos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
35	Convergedos				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
36	Encontrarlos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
37	Bordados	X	X	Chal	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
38	Adornos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
39	Aretes, collar, brazaletes y anillos				De aurelas	De aurelas	De aurelas	X	De aurelas	De aurelas	De aurelas	X	X	X	X
40	Cabeza / gabela	Rara vez					De color azul	De color azul		De color verde		No visible	X		X
41	Arabesco	X			Camisa en filla de rosas	Camisa y bolsicona	Camisa	Camisa en filla de rosas	Camisa en filla de rosas	Camisa y chal		Chal		No visible	X
42	Camisa bordada	X			Bordados arabescos	X	X	X	X	X			No visible	No visible	X
43	Cinturón, cangejas y flequillos	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
44	Trabajadores y flores	X			X										
45	Ornamentación	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X
46	Diseño novedoso				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
47	Metamórfosis adaptación / antiergonomía	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
48	Fantasía por el color	X	X	X	X	X	X	X				X			X
49	Contrastrismo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
50	Anzuelo	X	X		Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón				Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	X
51	Azul	X	X	X	Rebozo		Rebozo	Rebozo	Rebozo	Rebozo	Rebozo	Rebozo - lana oscura	Chal - lana oscura	Chal - lana clara	X
52	Rojo	X	X	X			Chal	Chal		Bolsicón		Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	X
53	Violeta [rosa]	X				Rebozo			Bolsicón		Bolsicón	Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	Bolsicón - lana medi	X
54	Blanco	X			Camisa, chal y rosas	Camisa, chal y rosas	Camisa, y rosas	Camisa, y rosas	Camisa, chal, rosas	Camisa, chal, rosas	Camisa, chal, rosas	Chal lana clara	Camisa - lana clara	Chal - lana clara	X
55	Pinturas			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
56	Sombrero nacionalismo								X	X	X		X	X	X
57	Idea liberación	X	X	X	X	X	X		X	X	X				X
58	Bagula		Tela fuerte	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	Bolsicón	X
59	Bordado / Tejido / Saltos	X			Camisa	Camisa	Camisa	Camisa	Camisa	Camisa	Camisa	No visible	Camisa	Camisa	X
60	Algodón / suela		X		Escapa fondo rosaje	Escapa fondo rosaje	Escapa fondo rosa	Escapa fondo rosaje	Escapa fondo rosaje	Escapa fondo rosaje		No visible	No visible	No visible	X
61	Franela inglesa	X				Chal	Chal	Chal	Chal	Chal	Chal rayada	Chal arabesco	Chal flores	Chal flores	X
62	Terciopelo		Tela arillada	Chal de tela	Rebozo tela arillada	Rebozo tela arillada	Rebozo tela arillad	Rebozo tela arillada	Rebozo tela arillada	Rebozo tela arillada	Rebozo tela arillad	Rebozo tela arillada			X

Observaciones

El orden de las PCC fue determinado por el orden en que fueron leídas las unidades de análisis, el color en las mismas sirvió para distinguir una de otra.

Elaborada por: Investigadora

En una segunda instancia y con la finalidad de identificar relaciones entre los códigos, se empleó la matriz de diagrama relacional para dar sentido y significado a las relaciones categóricas. Se tipificó: categoría nivel (2) y categoría nivel (1) siguiendo el método inductivo.

La vinculación que enlazó los códigos con las categorías en nivel 2 y posteriormente en nivel 1 fueron:

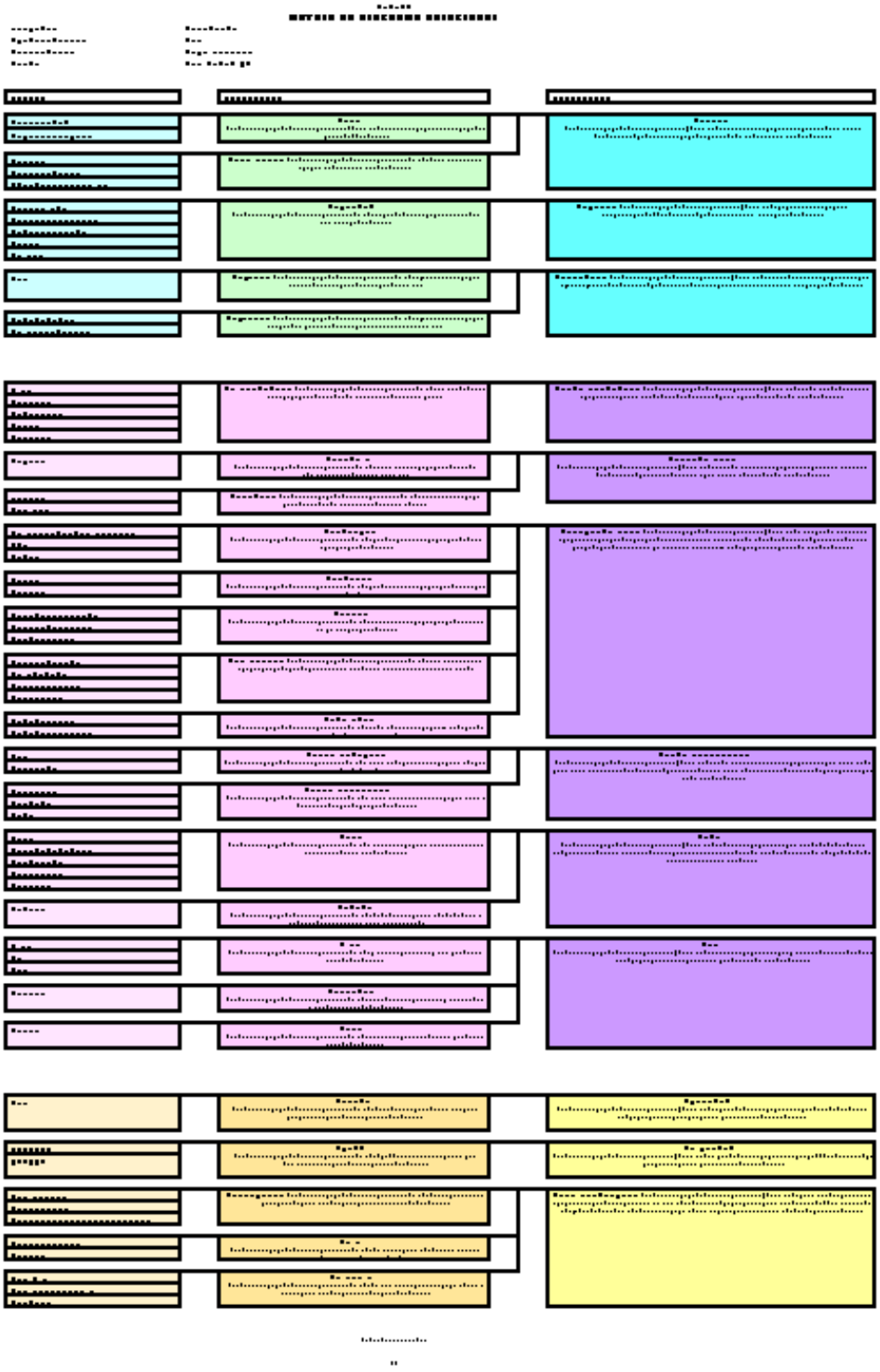
1. *Características de la bolsicona* definidas en 5 categorías: Territorio, denominación, corporalidad, según uso y según oficio. Estos ítems ordenados en 3 categorías de nivel 1: Vivencia, proporción y ocasión de uso.

2. *Características del indumento de la bolsicona* definidas en 15 categorías: Elementos de diseño, silueta forma, silueta línea, prenda superior, prenda inferior, accesorios, ornamentación, número de piezas, mecanismo sobre planos, mecanismo acceso-cierre, material, bordado, primarios, secundarios y neutros. Estas características agrupadas en 6 categorías de nivel 1: Fundamentos del diseño, siluetas indumentarias, morfologías indumentarias, fundamentos constructivos, tejidos y color.

3. *Características del entorno donde se representó a la bolsicona* definida en 5 categorías: Ecuador, siglo XIX, barroco, exotismo, romanticismo. Estos ítems agrupados en 3 categorías de nivel 1: Especialidad, temporalidad y pensamientos de época.

Al respecto, nótese este análisis en la siguiente matriz:

Matriz de diagrama relacional



Finalmente para concluir el análisis de datos se empleó un diagrama histórico con la finalidad de determinar el rango de años en los que los registros escritos, y visuales describieron y representaron a la *bolsicona* del durante el siglo XIX. El diagrama permitió determinar que:

- La literatura de viajes abarca una temporalidad de 1825 a 1862, es decir, desde cuando se comenzó a construir la nación del Ecuador hasta un poco más allá del medio siglo. Se puede decir que aproximadamente durante 40 años los viajeros relataron sobre este personaje icónico de la capital ecuatoriana.

- Las pinturas de tipos datan de 1850 a 1867, con lo que se puede inferir que la pintura de tipos de la bolsicona es trabajada aproximadamente en 20 años. Aparece a mitad del siglo XIX.

- Las fotografías datan de 1871 a 1875, se deduce que la imagen fotográfica de la bolsicona aparece con la llegada de la fotografía al país, ya casi en los postrimerías del siglo XIX, hasta ese momento se puede apreciar la fotografía en blanco y negro.

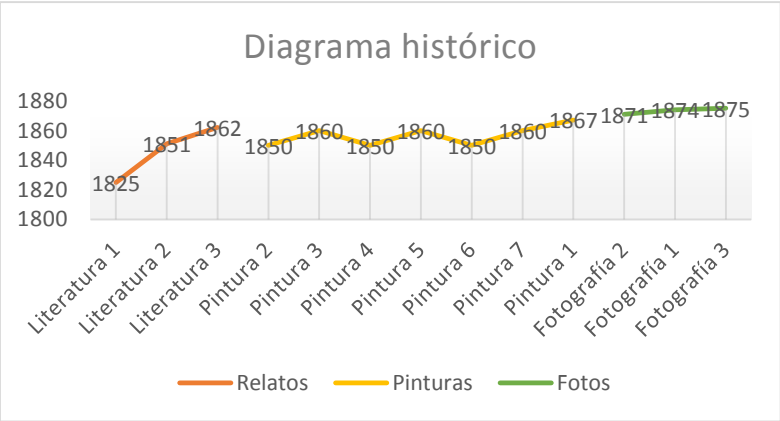


Diagrama 3: Mapa Cronológico
Elaborado por: Taña E. Escobar G.

- Al respecto se puede inferir que las fuentes responden, de manera cronológica, a determinados aspectos dentro de los imaginarios vestimentarios de la bolsicona. De manera temprana desde 1825 a 1862 los relatos de viajeros detallaron de manera descriptiva los

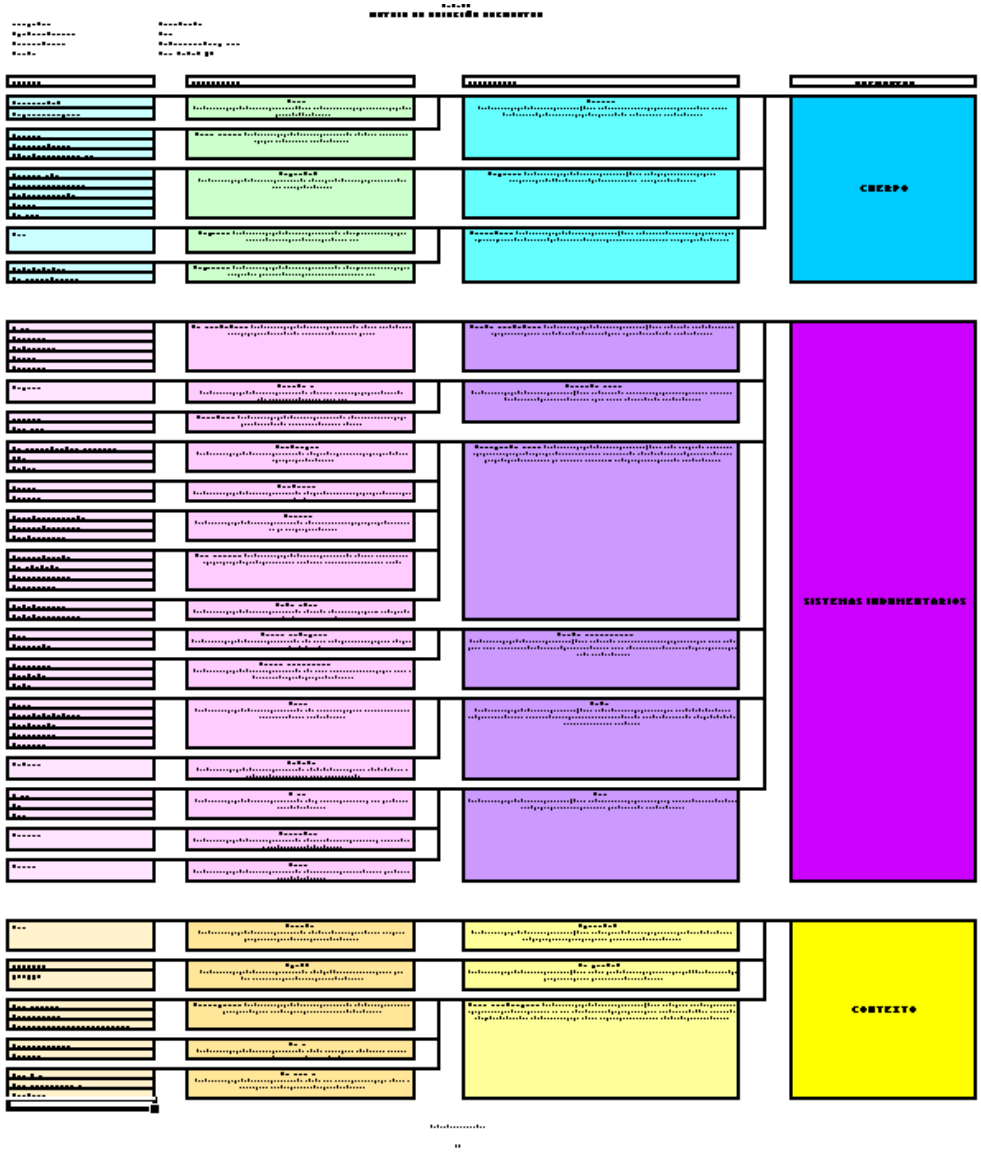
atavíos de la bolsicona. Luego las pinturas de tipos que datan de 1850 a 1867 revelan visualidades como color y textura. Finalmente las fotografías que datan de 1871 a 1875 corroboran como registro real las indumentarias y ornamentaciones relatadas e ilustradas del personaje de estudio.

4.2. Interpretación de datos

En la instancia de interpretación de datos, se procede a una codificación axial, en segundo nivel con la finalidad de agrupar los códigos y relacionar categorías en segmentos. Además, se procedió a comparar las categorías para detectar posibles vinculaciones. Para cumplir con este apartado se empleó la matriz de relación de segmentos. Con la finalidad de analizar los sistemas indumentarios de la bolsicona del siglo XIX, desde la dimensión que nos atañe: el diseño, se procedió a sintetizar el estudio de *El cuerpo diseñado* de Andrea Saltzman (2005) en segmentos. Basado en una trilogía que abarca el análisis del indumento en: (1) cuerpo, (2) sistemas indumentarios y (3) contexto. Dentro de esta concepción, el cuerpo es constituido como un soporte anatómico y movible dentro de actitudes y circunstancias que lo condicionan. Aspectos que son parte de su contextura genética y posturas, conforman su aspecto corporal pero además de ello sus hábitos y disposiciones forma parte de su programación cultural pues inciden en las formas que toma su cuerpo. Por ello este apartado reúne las características corporales, cualidades, atavíos y denominación con lo cual era identificada la *bolsicona* (Saltzman, 2005).

Los sistemas indumentarios y el indumento como objeto social es un hábito y/o costumbre, todos sus elementos compositivos conforman la silueta y regulan la vinculación entre el cuerpo y el entorno. Por ello en esta sección se agrupan descriptores de la morfología, textura, color, diseño y construcción. Finalmente, el contexto engloba todos los aspectos que dan sentido a ese cuerpo vestido como el tiempo, el espacio y los pensamientos de época. Bajo todas las categorías y códigos que generó esta triada, se desarrolló la matriz de relación de segmentos y la posterior matriz de codificación.

Matriz de relación de segmentos



Matriz de codificación

Tabla N° 1

REGISTRO DE CODIFICACIÓN

Investigadora:	**Tuño Escobar**
Tipo de codificación:	**Nivel II**
Técnica de análisis:	**Codificación Axial**
Fecha:	**Diciembre de 2017**

UNIVERSO	UNIDAD DE ANÁLISIS	SEGMENTO	CATEGORÍAS III	CATEGORÍAS II	CÓDIGOS
INDUMENTARIA ANDINA	**1 LITERATURA DE VIAJES**	**CUERPO**	Vicuña	Textilería	Mantas (hueta, kikil)
	A Pasquale de William Stevenson				Ponchos, cuillacha, anqueta
	B Pasquale de Alexander Holinsky			Ornamentación	Balaiscos
	C Pasquale de Ernest Charles				Uluyeras / Arracadas
	2 PINTURA DE TIPOS				Chala Pinquillo / Falsa caminar
	D Pintura de Ernest Charles				
	E Pintura de Ernest Charles		Proporción	Corporalidad	Contrahecho / enano
	F Pintura de Ernest Charles				Pies pequeños, labios rojos
	G Pintura de Rafael Aranzamendi				Cabella larga / ensacada
	H Pintura de Miguel a Carrerra				Pronuncia
	I Pintura de Jacque Viale				Canaflitos
	J Pintura de Jacque Viale				
	3 FOTOGRAFÍAS		Ocupación de uso	Tocado uso	Diero
	K Fotografía de Guing				
	L Fotografía de autor desconocido			Tocado finio	Medallita / Bordadera
	M Fotografía de autor desconocido				Comercialte / Comiserra
	4 ENTREVISTA				
	N Historiador	**SISTEMAS INDUMENTARIOS**	Fundamentos de Diseño	Elementos de diseño	Simetría
					Proporción
					Subordinación
					Contraste
					Regularidad
			Silueta indumentaria	Silueta / Forma	Trapecio
				Silueta / Lugar	Insinuante
					Volumétrica
			Morfología indumentaria	Prenda superior	Camisa manta bordajes, manga corta
					Chal
					Rebozo
				Prenda inferior	Bolsiñón
					Enagua
				Accesorios	Tocado (sintas, flores, piedras)
					Hechas, aretes, brazaletes y anillos
					Cabeda / guinda
				Ornamentación	Bolsiñón adornado
					Camisa bordada
					Cintas, rosajas, Alfiquillos
					Ecologistas y flores
				Vestido moderno	Vestido de tres piezas (roll)
					Vestido de cuatro piezas (roll)
			Fundamentos antropológicos	Herencias sobre ellas	Bolsillos
					Concrejadas
				Herencias sucesivas	Cancelarolra
					Bordados
					Aledas
			Tejidos	Material	Bayeta
					Bordado / Tejido / Sulfa
					Hilandéo / urdi
					Tramado inglesa
					Terciopelo
				Bordado	Arabesco
			Color	Primarios	Amarillo
					Azul
					Rojo
				Secundarios	Violeta (rosa)
				Neutros	Blanco
		CONTEXTO	Espacialidad	Cancelar	Quito
			Temporalidad	Siglo XIX	1825- 1878
					1874- 1888
			Procesamiento de fuerza	Fuerzas activas	Ornamentación
					Diseño secundario
					Metamórfosis naturaleza / colorimetría
				Cualitativa	Posición por el sitio
					Pinturera

Para demostrar la credibilidad en la presente investigación, es preciso mencionar que las fuentes recolectadas han exigido una estancia prolongada y recurrente en el campo, se ha empleado un muestreo dirigido y se ha desarrollado una triangulación estructural aplicada en:

- *Triangulación de datos*, entre fuentes de análisis e instrumentos de recolección empleada a: literatura de viajes, pinturas, fotografías y encuesta.

- *Triangulación de teorías*, perspectivas o visiones, cruzadas entre los pensamientos que tejieron la época de estudio, como: el romanticismo, el exotismo y el barroco.

- *Triangulación de métodos*, para complementar el estudio cualitativo con una estrategia cuantitativa y, a través de una distribución de frecuencias, contar el número de veces que se repite un código, determinar su frecuencia y verificar la hipótesis.

Registro de distribución de frecuencias

Tabla N° 3

REGISTRO DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS

Investigadores: Tatiana Escobar

Tipo de modificación: Nivel II

Técnica de análisis: Análisis de frecuencia

Fecha: Diciembre de 2007

Variable: Indumentaria Peluquera

UNIVERSO	U	SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGO	MATERIAL DE ANÁLISIS: LITERATURA ST	HO	CA	PINTURA DE TIPOS CA	CA	E	DE	GU	PI	PI	FOTOGRAFÍA GO	DE	DE	ENTOA	N-CÓDICES	FRECUENCIAS	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULADO
						A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N				
Indumentaria Peluquera		Cuerpo	Vincula	Textilería	Medias/Bandín, Gitán			X		X				X		X	X	X	X	1	7	8,8	8,8
					Blusas, cuellos, escote		X	X	X	X	X	X				X			X	2	8	8,8	17,7
				Dramatizada	Bolsinas		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	3	11	13,3	31,0
					Mangas/ Amandas		X						X						X	4	3	3,3	34,3
					Chal/ Pasamanería/ Interior					X		X					X	X	X	5	5	5,5	39,8
			Proporcia	Corporalidad	Cabellera/ pelo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	6	14	15,5	55,3
					Piercing/ ojo, labios/ ombligo	X		X	X	X			X		X		X	X	X	7	8	8,8	64,1
					Cabellera/ peinado	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	8	12	13,1	77,2
					Dreadlos	X	X		X	X			X		X			X	X	9	8	8,8	86,0
					Cosméticos	X		X	X	X	X	X	X	X					X	10	5	5,5	91,5
			Vestido/ Ropa	Grafismo	Dibujo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11	14	15,4	106,9
				Geografía	Mapa/ Mito / Bandera		X	X	X	X	X	X				X			X	12	8	8,8	115,7
					Comercio/ / Contorno								X	X	X		X	X	X	13	6	6,6	122,3
		Indumentaria Peluquera	Fundamentos de Diseño	Elementos de diseño	Diseño	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	14	14	15,4	137,7
					Proporción	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	15	14	15,4	153,1
					Sobreposición	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	16	14	15,4	168,5
					Contraste	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	17	14	15,4	183,9
					Repetición	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	18	12	13,1	197,0
			Silueta indumentaria	Silueta / Forma	Proporción	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	19	14	15,4	212,4
				Silueta / Forma	Textura/s	X							X	X	X		X	X		20	5	5,5	217,9
					Volumétrica	X			X	X	X	X				X			X	21	7	8,8	226,8
			Medidas en indumentaria	Proporcionar	Contorsionarse/ hombro, manos/ muslo	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	22	13	14,3	241,1
					Cintura	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	23	14	15,4	256,5
					Pulsera		X		X	X	X	X	X	X	X	X			X	24	10	11,0	267,5
				Proporcionar	Pulsera	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	25	14	15,4	282,9
					Cuerpo	X			X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	26	11	12,1	295,0
				Sucesión	Tacón/ botón, flores, pirámide	X			X	X	X			X					X	27	6	6,6	301,6
					Medias, nalgas, brazo/ ojos y axilas				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	28	11	12,1	313,7
				Desarrollo	Cabeza/ pelo/ ojo	X					X	X	X		X	X	X		X	29	7	8,8	322,5
					Relación/ abrazo	X			X	X	X	X	X			X			X	30	8	8,8	331,3
					Cuerpo/ hombro	X			X	X	X	X	X	X			X	X	X	31	10	11,0	342,3
					Cintura, rodilla, tobillo	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	32	12	13,2	355,5
					Instigación/ pierna	X			X											33	2	2,2	357,7
				Vestido/ adorno	Vestido de tres piezas/ bolsillo	X		X									X	X		34	4	4,4	362,1
					Vestido de cuerpo/ pierna/ bolsillo		X		X	X	X	X	X	X	X	X			X	35	10	11,0	373,1
			Fundamentos conceptuales	Dimensiones sobre el cuerpo	Bolsillos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	36	14	15,4	388,5
					Encorsetados				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	37	11	12,1	401,6
				Dimensiones conceptuales	Conductores	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	38	14	15,4	416,9
					Bordados	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	39	14	15,4	432,3
					Mitos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	40	14	15,4	447,8
			Tejidos	Material	Papel		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	41	13	14,3	462,1
					Bordado / Tejido / Sulfa	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	42	12	13,2	475,3
					Mandil/ / cardo		X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	43	11	12,1	487,4
					Pasarela/ inglesa	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	44	11	12,1	499,5
					Tornasol/		X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	45	11	12,1	511,6
				Bordado	Hechuras	X			X	X	X	X	X	X		X		X	X	46	10	11,0	522,6
			Color	Primarios	Amarillo	X	X		X	X	X	X				X	X	X	X	47	10	11,0	533,6
					Azul	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	48	13	14,3	547,9
					Rojo	X	X	X			X	X		X		X	X	X	X	49	10	11,0	558,9
				Secundarios	Violeta/ lavanda	X				X			X		X	X	X	X	X	50	8	8,8	567,7
				Neutros	Blanco	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	51	12	13,2	580,9
		Contexto	Temporalidad	Escuelas	Sulfa	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	52	14	15,4	596,3
				Siglo XXX	1875- 1878	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	53	11	12,1	608,4
					1879- 1880											X	X	X		54	4	4,4	612,8
			Dramaticas de fuerza	Dramatizada	Dramatizada	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	55	14	15,4	628,2
					Diseño escultural	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	56	14	15,4	643,6
					Metamorfosis/ exhalación/ exhibicionista	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	57	14	15,4	658,9
				Emotivas	Sensación por relato	X	X	X	X	X	X	X				X			X	58	9	9,9	668,8
					Pictorcos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	59	14	15,4	684,2
				Sensaciones	Contaminación	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	60	14	15,4	699,6
					Sensibilidad/ sensualismo								X	X	X		X	X	X	61	6	6,6	706,2
					Abstracciones	X	X	X	X	X	X		X	X	X		X		X	62	11	12,1	718,3
																			TOTAL VÁLIDAS	652		71,7	100,0
																			TOTAL NO VÁLIDAS	256		28,3	
																			TOTAL (N°62)	908		100,00	

Elaborado por Investigadores

87

Registro de distribución de frecuencias

Tabla N° 4

REGISTRO DE DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS

CATEGORÍAS CUERPO, SISTEMA INDUMENTARIO, CONTEXTO

Investigadora:	Talía Escobar
Tipo de codificación:	Nivel II
Técnica de análisis:	Análisis de frecuencia
Fecha:	Diciembre de 2007

SEGMENTO	CATEGORÍA (3)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGO	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULA
Cuerpo	Vincula	Textilería	Hechura (hoyuelo, bikini)	1	7	0,8	0,8
			Alegre, resistente, suaveta	2	8	0,9	1,7
		Dramatización	Peluquería	3	11	1,3	3,0
			Llaveros - dreadlos	4	9	0,9	3,9
			Chala Pinguilla-Falsa-caminar	5	5	0,6	3,3
	Presentación	Corporalidad	Contornos media	6	14	1,6	5,5
			Pies pequeños, talones rojos	7	8	0,9	6,5
			Cabella larga trenzada	8	12	1,4	7,8
			Dreadlos	9	8	0,9	8,8
			Cosméticos	10	3	1,0	9,8
	Apariencia de cara	Cara cara	Diara	11	14	1,6	11,4
		Cara afinia	Medialilla / Perdedora	12	8	0,9	12,3
			Comercial / Cosiera	13	6	0,7	13,0
Sistema indumentario	Fundamentos de Diseño	Elementos de diseño	Simetría	14	14	1,6	14,6
			Proporción	15	14	1,6	16,2
			Subproporción	16	14	1,6	17,8
			Contraste	17	14	1,6	19,5
			Repetición	18	12	1,4	20,9
	Silueta indumentaria	Silueta / Forma	Trapecio	19	14	1,6	22,5
		Silueta / Línea	Insinuante	20	5	0,6	23,0
			Volumétrica	21	7	0,8	23,8
	Morfología indumentaria	Prenda superior	Camisa remate bordejo, manga corta	22	15	1,5	25,3
			Chal	23	14	1,6	27,0
			Rebozo	24	10	1,2	28,1
		Prenda inferior	Peluquín	25	14	1,6	29,7
			Enagua	26	11	1,3	31,0
		Accesorios	Tocado (pinturas, flores, piedras)	27	6	0,7	31,7
			Aretes, collar, brazaletes y anillos	28	11	1,3	33,0
			Calzado / pañuelo	29	7	0,8	33,8
		Ornamentación	Peluquín adornado	30	8	0,9	34,7
			Camisa bordada	31	10	1,2	35,9
			Cintas, ranajos, flequillos	32	12	1,4	37,2
			Brazaletes y flores	33	2	0,2	37,4
		Vestido material	Vestido de tres piezas (rol)	34	4	0,5	37,9
			Vestido de nueve piezas (rol)	35	10	1,2	39,1
	Fundamentos antropológicos	Mecanismos sobre alegoría	Peluquín	36	14	1,6	40,7
			Encarrujados	37	11	1,3	41,9
		Mecanismos sacrificiales	Encantados	38	14	1,6	43,5
			Anudados	39	14	1,6	45,2
			Atados	40	14	1,6	46,8
	Tejidos	Material	Bagula	41	13	1,5	48,3
			Bramante / Tejido / Satín	42	12	1,4	49,7
			Algodón / arda	43	11	1,3	50,9
			Pesarla inglesa	44	11	1,3	52,2
			Terciopelo	45	11	1,3	53,5
		Perdida	Arabesco	46	10	1,2	54,6
	Color	Primarios	Amarillo	47	10	1,2	55,8
			Azul	48	13	1,5	57,3
			Rojo	49	10	1,2	58,4
		Secundarios	Violeta (rosa)	50	8	0,9	59,3
		Neutros	Blanco	51	12	1,4	60,7
Contexto	Espacialidad	Espacio	Quito	52	14	1,6	62,3
	Temporalidad	Siglo XIX	1825-1878	53	11	1,3	63,6
			1874-1900	54	4	0,5	64,1
	Presupuestos de fuerza	Percepción política	Ornamentación	55	14	1,6	65,7
			Diseño auxiliar	56	14	1,6	67,3
			Metonimias colonialista / colorfrequencia	57	14	1,6	68,9
		Racismo	Posición por el color	58	3	0,3	69,2
			Pintoresco	59	14	1,6	71,5
		Romanticismo	Costumbrismo	60	14	1,6	73,2
			Sentimiento nacionalismo	61	6	0,7	73,9
			Ideas liberalistas	62	11	1,3	75,1
				TOTAL VÁLIDOS	652	75,1	100,0
				TOTAL NO VÁLIDOS	216	24,9	
				TOTAL (N°62)	868	100,00	

Elaborado por: Investigadora

II

Distribución de frecuencia cuerpo, sistemas indumentarios, contexto

Tabla N° 4

REGISTRO DE DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS POR CATEGORÍAS

CATEGORÍA CUERPO

Investigadora:	Tania Escobar
Tipo de modificación:	Nivel II
Fuentes de análisis:	Análisis de frecuencia
Fecha:	Diciembre de 2012

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULA
Cuerpo	Vestuario	Textilería	Medias (hasta, kikil)	1	7	5,8	5,8
			Alrededor, cuitado, enagrola	2	8	6,6	8,2
		Dramatización	Polainas	3	11	9,0	14,3
			Llaguanqui-dreadlos	4	3	1,6	15,9
			Chala Pinguilla-falso-caminar	5	3	2,7	18,7
	Presentación	Corporalidad	Centralera media	6	14	7,7	26,4
			Pirca pequeñas, labios rojos	7	8	4,4	30,8
			Cabella larga levantada	8	12	6,6	37,4
			Dreadlos	9	8	4,4	41,8
			Cuadrilla	10	9	4,9	46,7
	Gestión de cuerpo	Grafía cuerpo	Diseño	11	14	7,7	54,4
		Grafía afinia	Medialilla / Perdedora	12	8	4,4	58,8
			Comercial / Cuidarse	13	6	3,3	62,1
				TOTAL VÁLIDAS	113	62,1	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	69	37,9	
				TOTAL (N°=55)	182	100,00	

CATEGORÍA SISTEMA INDUMENTARIO

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULA
Sistema indumentario	Fundamentos de Diseño	Elementos de diseño	Simetría	1	14	2,6	2,6
			Proporción	2	14	2,6	5,3
			Subordinación	3	14	2,6	7,9
			Centralidad	4	14	2,6	10,5
			Repetición	5	12	2,3	12,8
	Siluetas indumentarias	Silueta / Forma	Trapecio	6	14	2,6	15,4
		Silueta / Línea	Inclinada	7	5	0,9	16,4
			Volumétrica	8	7	1,3	17,7
	Morfologías indumentarias	Prenda superior	Camisa manga hombro, manga corta	9	13	2,4	20,1
			Chal	10	14	2,6	22,7
			Rebozo	11	10	1,9	24,6
		Prenda inferior	Polainón	12	14	2,6	27,3
			Enagua	13	11	2,1	29,3
		Accesorios	Tocado (pintas, flores, piedras)	14	6	1,1	30,5
			Aretes, collar, brazaletes y anillos	15	11	2,1	32,5
			Calzado / pañuelo	16	7	1,3	33,8
		Ornamentación	Polainón adornado	17	8	1,5	35,3
			Camisa bordada	18	10	1,9	37,2
			Cintas, rosajas, flequillos	19	12	2,3	39,5
			Aretes jarras y flores	20	2	0,4	39,8
		Vestido modelo	Vestido de tres piezas (pollera)	21	4	0,8	40,6
			Vestido de cuatro piezas (pollera)	22	10	1,9	42,5
	Fundamentos constructivos	Mecanismos sobre el cuerpo	Pretillas	23	14	2,6	45,1
			Encorrejados	24	11	2,1	47,2
		Mecanismos sobre superficie	Encajetados	25	14	2,6	49,8
			Bordados	26	14	2,6	52,4
			Aladas	27	14	2,6	55,1
	Tejidos	Material	Bayeta	28	13	2,4	57,5
			Bayeta / Tejido / Saíto	29	12	2,3	59,8
			Algodón / cruda	30	11	2,1	61,8
			Franela inglesa	31	11	2,1	63,9
			Terciopelo	32	11	2,1	66,0
		Bordado	Arabesco	33	10	1,9	67,9
	Color	Primarios	Amarillo	34	10	1,9	69,7
			Azul	35	13	2,4	72,2
			Rojo	36	10	1,9	74,1
		Secundarios	Violeta (morado)	37	8	1,5	75,6
		Neutros	Blanco	38	12	2,3	77,8
				TOTAL VÁLIDAS	414	77,8	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	118	22,2	
				TOTAL (N°=82)	532	100,00	

CATEGORÍAS CONTEXTO

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULA
Global	Espacialidad	Ecuador	Quito	1	14	10,8	10,8
	Temporalidad	Siglo XIX	1825-1878	2	11	7,3	17,3
			1879-1900	3	4	2,9	20,2
	Dramaturgias de fuerza	Represión política	Ornamentación	4	14	10,8	30,7
			Diseño masculino	5	14	10,8	41,7
			Metamórfosis entretención / antiorgánica	6	14	10,8	52,7
		Exclusión	Fascinación por el otro	7	9	6,4	57,1
			Pintorescos	8	14	10,8	67,9
		Romanticismo	Costumbrismo	9	14	10,8	77,1
	Otros		Sentimiento nacionalismo	10	6	4,9	81,4
			Ideas liberales	11	11	7,9	89,3
				TOTAL VÁLIDAS	125	89,3	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	15	10,7	
				TOTAL (N°=11)	140	100,00	

Elaborado por: Investigadora

Distribución de frecuencias: Cuerpo

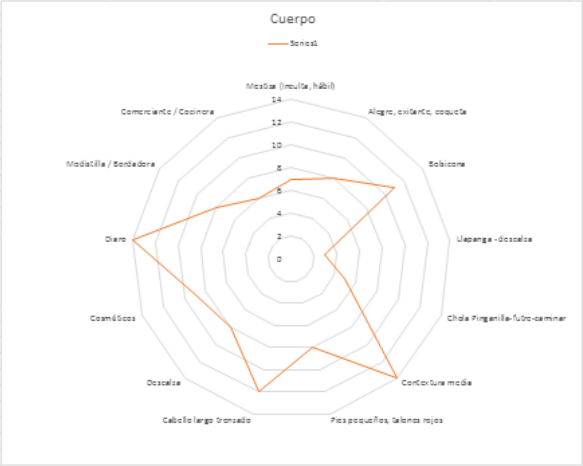
Tabla N° 4

REGISTRO DE DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS

CATEGORÍA CUERPO

Investigadora:	**Taña Escobar**
Tipo de codificación:	**Nivel II**
Técnicas de análisis:	**Análisis de frecuencia**
Fecha:	**Diciembre de 2017**

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	TAJE VÁLIDO	TAJE ACUMUL
Cuerpo	Vivencia	Territorio	Mestiza (Inculta, hábil)	1	7	3,8	3,8
			Alegre, exitante, coqueta	2	8	4,4	8,2
		Denominación	Bolsicona	3	11	6,0	14,3
			Llapanga - descalza	4	3	1,6	15,9
			Chola Pinganilla-futre-caminar	5	5	2,7	18,7
	Proporción	Corporalidad	Contextura media	6	14	7,7	26,4
			Pies pequeños, talones rojos	7	8	4,4	30,8
			Cabello largo trenzado	8	12	6,6	37,4
			Descalza	9	8	4,4	41,8
			Cosméticos	10	9	4,9	46,7
	Ocasión de uso	Según uso	Diaro	11	14	7,7	54,4
		Según oficio	Modistilla / Bordadora	12	8	4,4	58,8
			Comerciante / Cocinera	13	6	3,3	62,1
				TOTAL VALIDAS	113	62,1	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	69	37,9	
				TOTAL (14*13)	182	100,00	



Elaborado por: Investigadora

90

Distribución de frecuencias: Sistemas indumentarios

Tabla N° 4
REGISTRO DE DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS

CATEGORÍA CUERPO

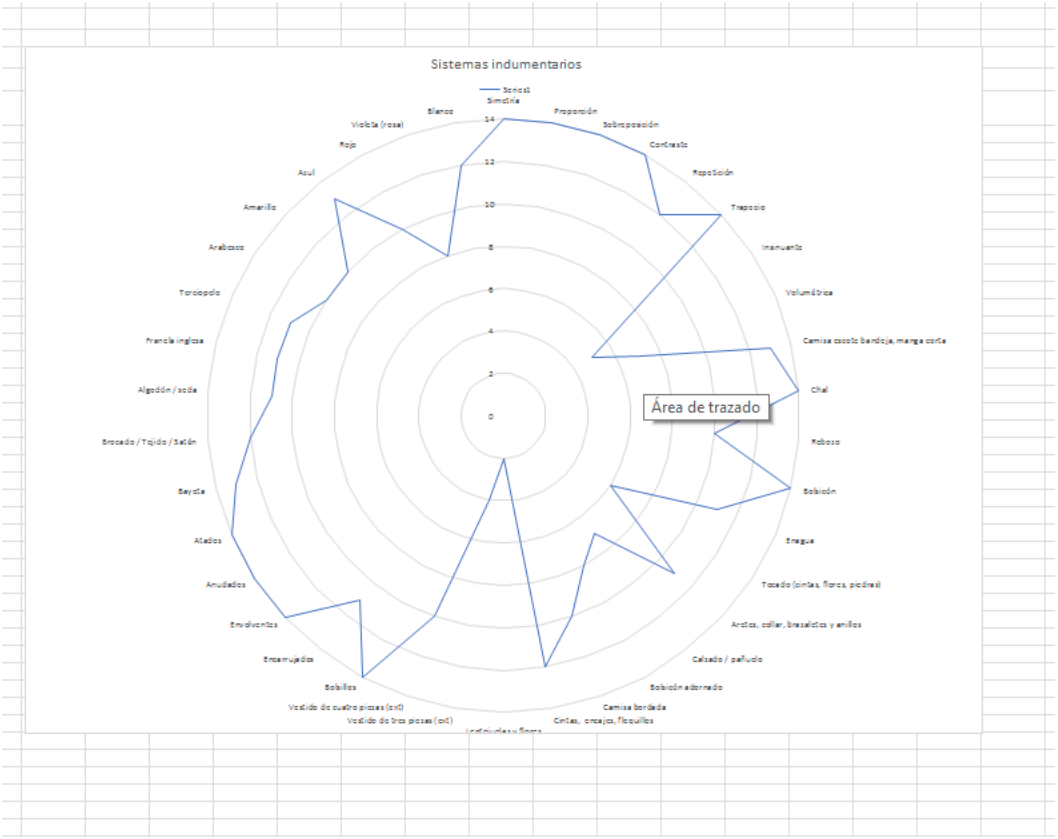
nvestigadora:	**Taña Escobar**
ipo de codificación:	**Nivel II**
écnicas de análisis:	**Análisis de frecuencia**
echa:	**Diciembre de 2017**

CATEGORÍA SISTEMA INDUMENTARIO

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE	PORCENTAJE
istema	Fundamentos de Diseñ	Elementos de diseño	Simetría	1	14	2,6	2,6
			Proporción	2	14	2,6	5,3
			Sobreposición	3	14	2,6	7,9
			Contraste	4	14	2,6	10,5
			Repetición	5	12	2,3	12,8
	Siluetas indumentarias	Silueta / Forma	Trapecio	6	14	2,6	15,4
		Silueta / Línea	Insinuante	7	5	0,9	16,4
			Volumétrica	8	7	1,3	17,7
	Morfologías indumenta	Prenda superior	Camisa escote bandeja, manga corta	9	13	2,4	20,1
			Chal	10	14	2,6	22,7
			Rebozo	11	10	1,9	24,6
		Prenda inferior	Bolsicón	12	14	2,6	27,3
			Enagua	13	11	2,1	29,3
		Accesorios	Tocado (cintas, flores, piedras)	14	6	1,1	30,5
			Aretes, collar, brazaletes y anillos	15	11	2,1	32,5
			Calzado / pañuelo	16	7	1,3	33,8
		Ornamentación	Bolsicón adornado	17	8	1,5	35,3
			Camisa bordada	18	10	1,9	37,2
			Cintas, encajes, flequillos	19	12	2,3	39,5
			Lentejuelas y flores	20	2	0,4	39,8
		Vestido modesto	Vestido de tres piezas (ext)	21	4	0,8	40,6
			Vestido de cuatro piezas (ext)	22	10	1,9	42,5
	Fundamentos construc	Mecanismo sobre plano	Bolsillos	23	14	2,6	45,1
			Encarrujados	24	11	2,1	47,2
		Mecanismos acceso-ci	Envolventes	25	14	2,6	49,8
			Anudados	26	14	2,6	52,4
			Atados	27	14	2,6	55,1
	Tejidos	Material	Bayeta	28	13	2,4	57,5
			Brocado / Tejido / Satén	29	12	2,3	59,8
			Algodón / seda	30	11	2,1	61,8
			Franela inglesa	31	11	2,1	63,9
			Terciopelo	32	11	2,1	66,0
		Bordado	Arabesco	33	10	1,9	67,9
	Color	Primarios	Amarillo	34	10	1,9	69,7
			Azul	35	13	2,4	72,2
			Rojo	36	10	1,9	74,1
		Secundarios	Violeta (rosa)	37	8	1,5	75,6
		Neutros	Blanco	38	12	2,3	77,8
				TOTAL VALIDAS	414	77,8	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	118	22,2	
				TOTAL (14*62)	532	100,00	

Elaborado por: Investigadora

91



Elaborado por: Investigadora

92

Activar Windows
Ir a Configuración de PC

Distribución de frecuencias: Contexto

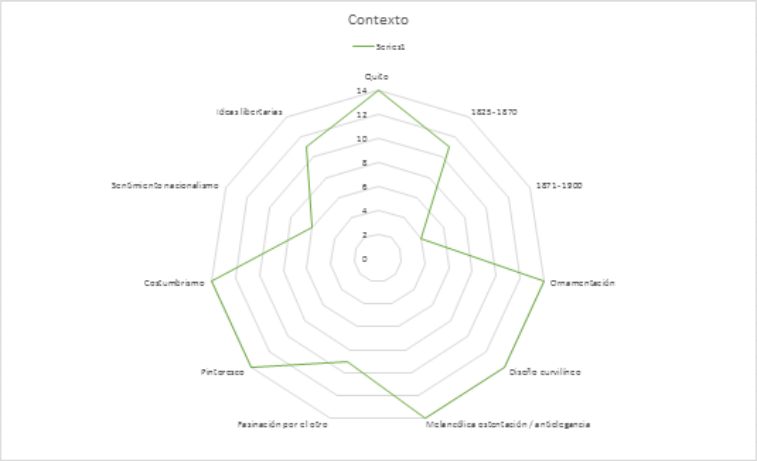
Tabla N° 4
REGISTRO DE DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS

CATEGORÍA CUERPO

Investigadora:	**Taña Escobar**
Tipo de codificación:	**Nivel II**
Técnicas de análisis:	**Análisis de frecuencia**
Fecha:	**Diciembre de 2017**

CATEGORÍAS CONTEXTO

SEGMENTO	CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS	N° CÓDIGOS	FRECUENCIAS	PORCENTAJE	PORCENTAJE
Contexto	Espacialidad	Ecuador	Quito	1	14	10,0	10,0
	Temporalidad	Siglo XIX	1825- 1870	2	11	7,9	17,9
			1871- 1900	3	4	2,9	20,7
	Pensamientos de época	Barroco quiteño	Ornamentación	4	14	10,0	30,7
			Diseño curvilíneo	5	14	10,0	40,7
			Melancólica ostentación / antielegancia	6	14	10,0	50,7
		Exotismo	Fasinación por el otro	7	9	6,4	57,1
			Pintoresco	8	14	10,0	67,1
		Romanticismo	Costumbrismo	9	14	10,0	77,1
			Sentimiento nacionalismo	10	6	4,3	81,4
			Ideas libertarias	11	11	7,9	89,3
				TOTAL VALIDAS	125	89,3	100,0
				TOTAL NO VÁLIDAS	15	10,7	
				TOTAL (14*11)	140	100,00	



Elaborado por: Investigadora
93

Patrones interpretados

Los códigos agrupados dentro del segmento cuerpo determinan a la bolsicona como una mujer mestiza. La identifica el nombre de bolsicona, pero en menor grado también nombrada como chola pinganilla y muy poco conocida como llapanga. Tipificada como una mujer inculta, pero alegre y habilidosa con sus manos. Se vinculó su habilidad al oficio de modistilla, bordadora, comerciante y cocinera. Sus pies pequeños de talones rosados, sus trenzados largos y la utilización de cosméticos la caracterizaban. De manera específica estos parámetros se repitieron en las fuentes analizadas en un 62.1%.

Dentro del análisis del segmento sistemas indumentarios, el traje de la bolsicona contiene elementos del diseño como simetría, proporción, sobre posición en la forma del traje. Posee contraste en los materiales y colores empleados y repetición en la ornamentación del indumento. La forma del traje responde a una silueta trapecio volumétrica y en pocos casos insinuante. El traje de 4 piezas (externo) posee: bolsicón, camisa, chal y rebozo. Se caracteriza por su peculiar ornamentación arabesca en el bolsicón y la camisa. Un mecanismo importante que caracteriza a este personaje son los bolsillos que porta su bolsicón. Como mecanismo de cierre están los envolventes, y anudados que se aplican al traje. La existencia del contraste en los materiales se corrobora con la mezcla de texturas entre lisas, velludas y toscas empleando los tejidos: bayeta, satén, algodón, franela inglesa y terciopelo. En los colores predomina la mezcla de los primarios combinados con el blanco de la camisa y las enaguas. Estas características son coincidentes en un 77.8%.

Dentro del segmento contexto, se determinó la espacialidad y temporalidad y se estipuló los pensamientos de época que de manera directa influyeron en la tipología vestimentaria de la bolsicona y la manera en cómo fueron interpretadas. Los ismos detectados como pensamientos de época son: el costumbrismo, el el exotismo y el barroco. Estas concepciones se repiten en un 89.3% entre las

palabras claves, pues de los 868 códigos detectados como variantes claves 652 se relacionan entre las fuentes.

Para otorgar un mayor grado de confiablidad a la investigación, se empleó el software de análisis Atlas.ti se aplicó de manera coherente la metodología de análisis de las fuentes, (triangulación de datos). Se han proporcionado detalles específicos sobre la perspectiva teórica y se infiere un método preciso para que la transferencia de resultados sea clara, de tal forma que este modelo puede ser aplicable a una población más amplia y en otros contextos.

4.3. Verificación de hipótesis

Para validar la hipótesis planteada, se empleó las variables de la matriz de análisis de frecuencias, mismas que se sintetizan en 62 palabras claves. Se las correlacionó en tres segmentos. (1) Cuerpo (2) Sistemas indumentarios y (3) contexto. La validación estadística es calculada los gráficos radiales o telas de araña. Así, la hipótesis planteada: *A partir del diálogo entre los relatos de viajeros y la lectura de fuentes visuales de carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico se puede construir imaginarios vestimentarios de la bolsicona del siglo XIX como aporte al levantamiento de una memoria identitaria y vestimentaria*, queda comprobada pues de manera general la distribución de frecuencias arroja un 75,1% de coincidencias en la lectura de las fuentes.

Este aspecto permite inferir que el diálogo entre las fuentes estudiadas si contribuyen a la construcción de imaginarios vestimentarios. De manera específica:

- Bajo el segmento cuerpo se contienen 13 palabras claves, y se conforman 182 variantes de repetición, de las cuales se repiten 113 variantes dando un dialogo entre fuentes de un 62.1%,

- En el segmento sistemas indumentarios existe una coincidencia de 77.8%, pues de las 38 palabras claves las que conforman 532 variantes de repetición se repiten 414.

- Bajo el segmento contexto la repetición de frecuencias asciende a 89.3%, ya que de las 11 palabras claves que conforman 140 variantes de repetición, 125 coinciden en el diálogo.

- Finalmente de manera general, la distribución de frecuencias arroja un 75,1% de coincidencias entre las palabras claves, pues de los 868 códigos detectados como variantes claves 652 se relacionan entre las fuentes. Compruébese estos datos en los siguientes diagramas de redes o telas de araña.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A manera de conclusiones

Una vez reunido el corpus teórico y analizado las fuentes, se determinó la dinámica social entre clases que influyó en la condición y rol que ocupó la bolsicona quiteña del siglo XIX. Esta mujer de condición mestiza, dentro de la estructura familiar, política, y social estuvo invisibilizada. Vivió dentro de una sociedad patriarcal que se auto determinaba como civilizadora, religiosa y pudibunda a la interpretación de la mirada masculina. En la ideología dominante el honor de la mujer se manifestaba por su posición social, así la bolsicona, por el solo hecho de ser mestiza era objeto de una serie de apelativos que pisoteaban su reputación, entre los más fuertes: facinerosas, muertas de hambre, cucuruchas, sucias, y pícaras. La sociedad patriarcal y el imaginario social las invisibilizaba y deshonraba.

Iletrada por que le fue negada la escolaridad, pero hábil, pues afianzó en sus manos la habilidad para coser, bordar, vender y cocinar. Habilidad que adquirieron, en algunos casos, las huérfanas e indigentes mestizas en la educación religiosa que estuvo orientada al perfeccionamiento de las actividades manuales. Sin embargo estas mujeres, a fuerza de su propia necesidad, lograron reconocimiento por la habilidad en sus manos. Se desempeñaron como modistillas, bordadoras, comerciantes, cocineras y fueron un motor importante en la economía informal de la sociedad decimonónica. El traje les permitió identificarse. Las visibilizó como ícono popular.

Se examinó los relatos de viajeros y científicos que visitaron la nación ecuatoriana y que relataron sobre la *bolsicona* del siglo XIX, empleando para su análisis los registros históricos. La literatura de viajes y sus relatos, permitieron identificar los discursos que circulaban en aquella época pues los viajeros que

visitaban Quito eran embajadores del progreso europeo. En cierta forma, sus escritos servían para comparar el progreso socio cultural de su civilización europea con la naciente República del Ecuador. Los viajeros fueron testigos de las condiciones sociales y registraron por escrito las impresiones de la vida cotidiana. El interés era observar al "otro" habitante de una sociedad incivilizada a comparación de la Europa civilizada. Con sus escritos demostraban la hegemonía de occidente pero también gustaban de las ideas libertarias y quizá esa fue una de sus principales motivaciones para viajar.

Se analizaron tres relatos de viajes: El primero de William Stevenson, viajero inglés y diplomático de gobierno. Su relato provee una descripción ampliada del traje de la bolsicona. Enfatiza los pies pequeños y de talones rojos e indica que estas mujeres rara vez usaban zapatos o medias. Menciona además, que la práctica de utilizar cosméticos y colorete es común entre las bolsiconas. Describe el traje en tres piezas: falda, camisa y chal; y desarrolla una descripción de los materiales empleados. Stevenson hace alusión al contraste del color que empleaban las bolsiconas en los trajes, su ornamentación arabesca y saturada.

En un segundo relato, Alexander Holinski, francés, aventurero y defensor de las ideas libertarias, fue uno de los viajeros que atribuyó a este arquetipo de la población quiteña el nombre de bolsicona (término español) - por los bolsillos que porta en sus faldones - y llapanga (término quechua) por andar descalza. Comparó a las bolsiconas como papagayos por el colorido contrastante de sus trajes. Holinski indica que estas mujeres alegres vestían un traje de 4 piezas: falda de tela fuerte seguramente de bayeta, camisa, chal y rebozo de tela velluda, probablemente de terciopelo, provee descripciones del tejido.

El tercer relato de Ernest Chartón, cronista, viajero y pintor de costumbres, refiere a la bolsicona como mujer de pueblo, adjetivo que la caracteriza como mestiza. Describe la forma esmerada en cómo la bolsicona cuida sus pies. Enfatiza los oficios a los que se dedicaba la bolsicona: costurera, y bordadora. Tipifica al traje de la bolsicona como un vestido modesto compuesto de tres

piezas: camisa bordada, bolsicón de bayeta, y chal de felpa.

Se analizó fuentes visuales de carácter histórico, etnográfico, antropológico y artístico realizadas por viajeros extranjeros y artistas locales que interpretaron a la *bolsicona* del siglo XIX. Este objetivo se cumplió a través del análisis de la imagen de Panofsky, desarrollado en tres niveles: pre iconográfico, iconográfico e iconológico. Los viajeros, diplomáticos, artistas extranjeros y locales interpretaron las costumbres y motivos populares que despertaron su interés. Relataron la vida curiosa, exótica y rara - a sus ojos - de los Andes. Tanto la literatura de viajes como la pintura de tipos revelaron la afición de sus creadores por el exotismo (gusto por lo extranjero), y lo pintoresco (objetos considerados bellos y dignos de ser representados), pensamientos de época que influyeron en la descripción del personaje objeto de estudio. La acuarela de tipos es parte del movimiento denominado romanticismo que tuvo su auge en la sociedad decimonónica.

Se analizaron siete acuarelas de tipos, las tres primeras atribuidas a Ernest Chartón cronista y pintor costumbrista. Impregnó el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea. Las características del traje la jerarquizan como mestiza y mujer del pueblo. El no usar zapatos las cataloga como mujer de condición social baja. Aunque unas más acicaladas que otras, eran mujeres que debían trabajar para vivir. Por la silueta ornamentada y el traje emperifollado con la cual es representada la bolsicona de Chartón se deduce que era una modistilla, como tal, mujer de hábiles manos para el bordado y muy industriosa. La acuarela cuarta, aunque se desconoce el autor mantiene el estilo de Chartón y tipifica a la bolsicona como chola pinganilla.

Las tres últimas acuarelas fueron atribuidas a pintores ecuatorianos, uno de ellos Juan Agustín Guerrero, pintor, poeta y músico. Una de sus acuarelas tipifica a la bolsicona como llapanga de Quito. Testificadores de costumbres evocaron

con visión realista los tipos sociales, su intencionalidad en la pintura se suma a las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representaron con criticidad a tipos y ropajes, entre ellos a la bolsicona. La acuarela pintada por Joaquín Pinto, autodidacta y pintor romántico ecuatoriano, representa una bolsicona menos acicalada y menos ornamentada quizá por su oficio de cocinera. Este personaje femenino popular, fue relatado y pintado para una audiencia principalmente europea, las imágenes fueron difundidas como estampas y/o postales. La diferencia en la representación de los sistemas vestimentarios de las bolsiconas demuestra que existía una estratificación interna.

La fotografía como documento social presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos a partir de 1870. Aunque hasta estos años proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. La fotografía permitió visualizar el atuendo de la mujer mestiza, tipificada como bolsicona y mestiza. La literatura de viajes decimonónica que describe al personaje de la bolsicona abarca una temporalidad de 1825 a 1862, es decir, desde cuando se comenzó a construir la nación del Ecuador hasta un poco más allá del medio siglo. Las pinturas de tipos, aparece a mitad del siglo XIX de 1850 a 1867, mientras que las fotografías encontradas datan de 1871 a 1875, aparece ya casi en las postrimerías del siglo XIX, hasta ese momento se puede apreciar la fotografía en blanco y negro.

Finalmente, se deduce que las fuentes escritas, visuales y orales proponen diversas lecturas. Reflexionar a través de los ojos de los pintores, viajeros, diplomáticos, artistas extranjeros y locales que representaron a la bolsicona del siglo XIX, analizando sus formas de representación, tendencias ideológicas y sensaciones subjetivas ayudan a la construcción de los imaginarios vestimentarios. Sistemas que metodológicamente fueron construidos en base a la trilogía: cuerpo, sistemas indumentarios y contexto.

A manera de recomendaciones

Los imaginarios vestimentarios en Ecuador es un tema en construcción, dadas las diversas temporalidades y tipologías de trajes, se recomienda a estudiantes y estudiosos del diseño orientar sus investigaciones hacia el análisis del traje regional, traje cultural, traje popular, traje litúrgico, traje de oficio, traje militar, y otros que requieran la construcción de discursos del vestido ecuatoriano. Diversas fuentes escritas, visuales y orales; primarias y secundarias se encuentran accesibles en diversos fondos. Es necesario, recorrer bibliotecas, museos, archivos documentales y fotográficos para levantar fuentes dada su importancia y riqueza inconmensurable.

Toda vez que escapó a la factibilidad del estudio el abordaje en profundidad de los textiles que la bolsicona empleo para sus vestiduras se deja esta arista abierta y recomendada para un posterior análisis. Tal situación, es la misma, para los bordados arabescos y los elementos constructivos que este personaje empleó para su complejo atuendo.

Gestionar la construcción de un archivo visual del traje se torna necesario, pues constituye una de las alternativas para mantener la memoria vestimentaria de la nación ecuatoriana viva. Aunque es un proyecto noble, es a la vez ambicioso ya que requerirá de varias décadas de estudio y la colaboración de diversos investigadores. No obstante el estudio del traje merece ser separado de la banalidad y frivolidad en el que el sistema de la moda lo ha ubicado, sistema actual consumista que lo hizo pasar de artefacto a artificio. A este respecto se recomienda mirar a los sistemas indumentarios como objetos dignos de ser estudiados, pues el vestido es un objeto social e histórico, un habitad que regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el contexto.

CAPÍTULO VI

PROPUESTA

6.1 Datos informativos

Título: **Archivo visual del traje. Indumentaria de la Bolsicona**

Programa: Maestría en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de moda.

Institución: Universidad Técnica de Ambato

Beneficiarios directos: Estudiantes de diseño de textil e indumentaria
Diseñadores de indumentaria
Docentes en diseño de indumentaria

Beneficiarios indirectos: Actores sociales que estudian el indumento
Sociedad en general

Ubicación: Ambato - Tungurahua

Tiempo de ejecución: Junio 2017 – Marzo 2018

Equipo técnico responsable: Investigadora
Especialista en archivos, museógrafo
Editor de estilo
Diseñador gráfico

Comité de gestión: Investigación independiente

6.2 Antecedentes de la propuesta

Una aproximación cercana a la propuesta es la desarrollada por Cleverth y Cárdenas (2015) en *Realidades solapadas, la transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña*, es el catálogo de una exposición homónima organizada por el Museo nacional de etnografía y folklore de La Paz Bolivia. La publicación analiza el devenir de las cholas a lo largo del tiempo y generas diversas lecturas de su atavío principal: la pollera. El estudio hace referencia a diversas fuentes visuales para la generación de discursos como: evidencias arqueológicas, los dibujos de Guamán Poma, las acuarelas de Melchor María Mercado. Culmina con la catalogación de una muestra fotográfica de este personaje icónico del altiplano.

El estudio relaciona directamente a la pollera con la mestiza paceña. Las acuarelas de Melchor María Mercado, que datan de 1859, señalan diferencias notorias en el vestido paceño, de manera particular las cholas portan faldas acampanadas y plisadas, con varias franjas horizontales y coloridas. Llevan además, un sinnúmero de faldas internas por debajo de la pollera. Los autores concuerdan que las polleras generan diversos discursos: el diseño, los materiales, las bastas, y las enaguas proveen información del entorno social y concluyen que este objeto vestimentario terminó transformándola en un símbolo de identidad. Se vislumbra una estratificación del traje entre la chola decente de ciudad y de clase alta, y las cholas rurales o populares. La investigación referencia al Museo Tambo Quirquincho con su muestra la Sala de la Chola, como una exposición presentada con el objetivo de nacionalizar las polleras. Y que a través de archivos oficiales, permitieron que la chola paceña entre en la memoria social. (Cleverth & Cádernas, 2015).

6.3 Justificación

El Archivo visual del traje. Indumentaria de la Bolsicona, como proyecto justifica su importancia al compilar documentos visuales que contribuyen a mantener viva la identidad vestimentaria de diversos tipos ecuatorianos, por tipologías, fuentes de análisis y temporalidades. Buscar, seleccionar, catalogar y analizar las fuentes visuales sirven para construir diversos imaginarios vestimentarios y asentarlos en este archivo.

El interés en el archivo recae en que develará fuentes para el estudio del artefacto vestimentario poco o nada conocidas. Será una muestra visual especializada en la indumentaria ecuatoriana que, en esta primera fase, inicia con la muestra visual de la Indumentaria de la *bolsicona*. Poniendo al alcance y disposición un valiosos material visual y de análisis beneficiando a estudiantes, estudiosos y diversos actores sociales que gustan del estudio vestimentario. Su finalidad es democratizar el acceso a la documentación histórica del traje.

6.4 Objetivos

Objetivo General

Narrar los imaginarios vestimentarios para las piezas expuestas en el archivo visual del traje que permita conservar la memoria histórica del traje de la bolsicona quiteña del siglo XIX.

Objetivos Específicos

Construir los imaginarios vestimentarios para las imágenes que forman parte del archivo visual del traje de la bolsicona.

Catalogar técnicamente las imágenes que forman parte del archivo visual de la indumentaria de la bolsicona.

Sintetizar en un plano técnico los imaginarios vestimentarios de la bolsicona.

6.5 Análisis de factibilidad

Operativo, la propuesta de solución fue factible en el campo operativo, toda vez que se contó con la asesoría de un especialista en archivos y museógrafo lo que permitió contar con las bases para selección y catalogación de las piezas seleccionadas para el archivo visual. La investigadora aportó con la búsqueda, el escogimiento y el análisis de las fuentes, además de la construcción de los sistemas vestimentarios, factor complementario dentro del archivo visual.

Económico, al ser un proyecto autofinanciado por la investigadora, es factible el desarrollo del archivo visual, y en una fase inicial compilarlo en formato publicación. Se prevé a futuro, una segunda fase en formato página web y una tercera fase en un museo del traje, no obstante para la segunda y tercera fase se requiere el aporte de instituciones públicas y/o privadas.

Técnico, el proyecto contó con el apoyo de un editor de estilo y diseñador gráfico, los cuales contribuyeron con la revisión del texto, la imagen gráfica del archivo visual y la diagramación de la publicación presentada.

6.6 F*u*ndamentación

Archivo visual del traje

Indumentaria de la bolsicona. Siglo XIX

Introducción

La estructura, particularidades y significaciones de los sistemas indumentarios han sido un objeto de estudio común para comunidades occidentales. Tal abordaje diacrónico y amplio se atribuye a que el fenómeno de la moda[9] es originario de occidente. Sin embargo, esta situación difiere para América Latina pues son contados los estudios direccionados al traje no occidental. Dentro de la poca bibliografía disponible sobre el vestido en América, es mínima la referida a Ecuador, aunque se han desarrollado estudios sobre la mujer en el siglo XIX, se han direccionado al género y al rol de la mujer en la sociedad decimonónica; estos estudios han tocado de manera superficial el vestido pues, su abordaje principal, ha sido de carácter histórico, antropológico y sociológico. Todos ellos mantienen un enfoque desde la naturaleza de sus disciplinas; sin embargo, esta temática ha sido escasamente tratada desde la dimensión del diseño.

La fuerza del presente estudio recae en las olas independistas que inician tempranamente en la sociedad decimonónica de América Latina, situación que abrió las puertas para que otros visitantes, no españoles, ingresaran al territorio. Para Foog (2014), la notable existencia de tipos en América fue notoria, tanto que "Los europeos acostumbrados a la ostentosa indumentaria de la corte en sus países se maravillaban ante la diversidad en los vestidos femeninos en América" (pág. 139). Esta situación despierta la curiosidad en la forman en que portaban sus vestiduras y contribuye a la visibilización de diversos tipos humanos.

En la nación independista de México, en 1836, el pintor alemán Carl Neber, tipificó en su ilustración a la *china poblana* con su vestido tradicional de

[9] El término *moda* desde una significación estricta, según Martínez Barreiro (1998) referencia al vestido.

sirvienta, y representó a las mujeres de Puebla. De 1830 a 1870, Pancho Fierro registró en Perú a las *tapadas limeñas* que portaban en sus atavíos una saya y un manto fino, largo y oscuro, tras del cual se ocultaban, dejando entrever apenas uno de sus ojos (Zaferson, 2013). Melchor María Mercado, en el siglo XIX tipifico en sus acuarelas a la *rabona o chola paceña, y* en 1850, Ernest Chartón identifica a un personaje popular de la capital ecuatoriana, *la bolsicona*. De manera general, en 1840, el francés, conocido como Calderón de la Barca, describió que las mujeres mestizas en América llevaban unos rebozos[10] con blusas sueltas de encaje y faldas de colores ornamentadas con lentejuelas. Así, en la sociedad decimonónica, las naciones americanas comenzaron a distanciarse de la colonia española y a generar sus propias identidades, una forma de hacerlo fue a través de sus vestiduras (Foog, 2014).

Los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* quiteña del siglo XIX se construyeron en base a un acercamiento a las representaciones escritas y visuales producidas por viajeros, científicos, artistas y diplomáticos, que visitaron la República del Ecuador durante la sociedad decimonónica. La tesis nos acercó a tipificar a la *bolsicona* como uno de los personajes icónicos de la capital ecuatoriana. En este sentido, la pregunta a la que se enfrentó la investigación fue: ¿cómo construir los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* relacionando los relatos de viajes, con fuentes visuales generadas por viajeros, científicos, y artistas extranjeros y locales en Quito, durante el siglo XIX?

Asentada en una *investigación sobre el diseño* que permita comprender el origen y naturaleza del objeto vestimentario. El estudio es de carácter histórico, pues aborda el devenir de los sistemas indumentarios de la *bolsicona* relacionados con sus implicaciones sociales y culturales. (Simon, 2016; Manzini, 2015; Milton y Rodgers, 2013). En esta ocasión, la investigación sobre el diseño se apoya en la historia cultural, pues es el tipo de historia que abandona el estudio de las mentalidades y se preocupa por revisar lo popular y social. Chartier (1990) aborda los estudios culturales por tres categorías de representación: las prácticas de

[10] Pieza vestimentaria descrita como un manto largo y estrecho. (Foog, 2014)

reconocimiento de una identidad social, la exhibición de un modo propio de ser en el mundo y la designación simbólica de un rango.

La historia cultural estudia las representaciones, los imaginarios, las prácticas sociales, la difusión y circulación de los productos culturales. Debido a ello los sistemas vestimentarios de la *bolsicona* están ligados a la historia cultural mediante las relaciones sociales. Para esta investigación, la construcción de los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, se compilan en el ***Archivo visual del traje***, el mismo que cataloga y compila dentro de la *categoría de traje popular o regional* a la *Indumentaria de la bolsicona* con documentos bibliográficos, documentos visuales y documentos de representación técnica.

Para el despliegue del estudio, es preciso iniciar con una mirada hacia los sistemas vestimentarios occidentales, pues se relacionan con los adoptados en las nacientes repúblicas hispanoamericanas. En 1825, la restaurada monarquía francesa, permitió el resurgimiento del conservadurismo en Europa. Este acontecimiento dio lugar a diversos espacios de enunciación entre los que se consolida el movimiento artístico del romanticismo. En la primera mitad del siglo XIX, predomina la familia patriarcal, aspecto que generó a una mujer idealizada como esposa sumisa, fiel, atenta completamente a las labores domésticas sin mayor contacto con el exterior.

La moda femenina llevada en la época romántica, recalcaba la fragilidad femenina y marcaba una silueta con “cinturas diminutas y traseros grandes” (Foog, 2014, pág. 130). En 1820, los vestidos retoman la silueta encarrujada en la cintura, para generar una silueta acampanada. Las faldas de esta época fueron voluminosas, acortadas hasta el tobillo y destacadas por la ornamentación en los bajos, sujetadas con capas de enaguas sobrepuestas, para dar volumen a la parte inferior del traje. Las transformaciones responden a reminiscencias del Barroco, que lo lleva a formas pesadas, anchas y al empleo de una variedad de tejidos. Hacia 1840, se evoca la redundancia del rococó, las faldas ensanchadas son de varios colores, superpuestas y sobrecargadas de plisados y detalles ornamentales.

El bajo terminaba en un ribete por encima del cual se disponían diversos adornos como: guirnaldas, lazos, flecos, encajes, volantes y trenzados. Los vestidos se embellecían con adornos y se bordaban con motivos románticos como capullos de rosas. (Sposito, 2016; Boucher, 2009).

El efecto de los hombros caídos era la esencia de la hermosura femenina en la moda romántica, por ello, los escotes profundos en forma de barca, contorneaban los hombros desnudos. El corpiño portaba escotes en forma redonda, de pico o de barco. El volumen de las mangas crecía imponiéndose la manga jamón. Los detalles ornamentales se repetían en el corpiño y las mangas. El chal y los mantones se ponen de moda como un sobretodo.

El romanticismo también se expresó en el uso cargado de joyas y pendientes. Se pone de moda las hebillas anchas y la *ferronniére*, una cadena de oro que sujeta una perla y ciñe la frente. Los elaborados peinados adquieren protagonismo, por su formato pequeño y gracioso de trenzas dobladas, rizos caídos y adornados con plumas, flores y singulares aderezos. Mantener una tez rosada y bronceada era típico de las campesinas y las mujeres de pueblo (Foog, 2014; Boucher, 2009; Mackenzie, 2009).

Ahora, bajo una mirada hacia Hispanoamérica, una obra de referencia resulta ser el apartado *América del Sur* que Rieff[11] (2008) dedica al estudio de la indumentaria, dentro del cual configura los atuendos masculinos, femeninos, peinados, tocados, accesorios y joyas. Establece un patrón de indumentaria andina estudiado desde los *antiguos Andes* (8000 a.C.) hasta los *Andes de hoy*; Rieff explica que luego del periodo de conquista española, el vestido fue una mezcla, pues los indígenas adoptaron aspectos del vestido español y continuaron tejiendo y utilizando sus accesorios indígenas; considera que aún la *indumentaria* andina sigue una etapa *de transición*.

[11] Patricia Rieff, es Doctora en Antropología, y Directora fundadora del Centro para el Estudio del vestido Regional del museo Fowler de UCLA. Ha destinado varios años de su carrera profesional al estudio del traje regional.

Aterrizando la investigación, bajo un despliegue de indagaciones cercanas al objeto de estudio, se identifica a las *Ñapangas, Mujeres por la gracia en Quito, Pasto y Popayán*, singular personaje de América del Sur conocida como la *llapanga* o *bolsicona* cuya traducción la define como "mujer descalza de origen mestizo y arraigo popular" (Muñoz, 2013, pág. 9). Tanto en Quito como en Pasto y Popayán, los viajeros y cronistas desde la colonia hasta el siglo XIX, decantaron sobre este personaje de perfil pintoresco y de origen mestizo. El traje de la *bolsicona* se caracterizaba por llevar un bolsillo amplio donde guardaba el pañuelo para el bambuco, estampas, rosarios, dulces y monedas. El atavió de la *bolsicona* era un ajuar "lleno de galas, vuelos, chales o pañolones, sayas de bayetas de vivos colores o del color de la tierra y tocados barrocos con peinados de trenzas tejidas en cintas, cintillos de seda, flores en la cabeza; además de portar finas candongas y gargantillas de terciopelo o crucifijos, según costumbre" (pág. 9). Como rasgo característico se dice que ella acicalaba con arena fina sus tobillos y pies, con la finalidad de blanquearlos y embellecerlos. "Las quiteñas lucían sus pies desnudos tan rosados y tan delicadamente modelados que causarían la admiración de un escultor o pintor" (Muñoz, 2013, pág. 14).

Para el despliegue del estudio, el periodo de análisis escogido fue entre 1825 y 1875, décadas en las cuales se configuró la nación ecuatoriana. La sociedad decimonónica testificó un Ecuador constituido como estado independiente, el 13 de mayo de 1830. La nación surgía débil por el sistema latifundista, la fragmentación del poder y una escasa vinculación internacional. De 1825 a 1857 estuvieron al mando del país, los militares Juan José Flores, José María Urbina y Francisco Robles, de 1857 a 1875 se fecunda el proyecto progresista de García Moreno. El garcianismo tomó como base la iglesia y los poderes del estado dentro de un período civilizatorio que desarrolló un sistema jerárquico y centralizado. Kolberg (1996) indica que García Moreno regeneró a Ecuador, pues vio en la educación un camino hacia la civilización. (Ayala, 2013;Toscano, 1989). Quito es nombrada capital de la República del Ecuador por la Asamblea Constituyente de Riobamba en 1830, y designada sede del nuevo Gobierno Republicano. Quito fue la ciudad símbolo de la hacienda serrana, y

Guayaquil fue la cuidad dinámica de plantación en la Costa. Entre las dos, Quito representa el centro de poder político.

Los tipos quiteños

Quito fue un escenario que mostraba diversos tipos quiteños, Toscano (1989), referencia los curiosísimos tipos humanos, vistos en los mercados, y enumera entre ellos a las *bolsiconas*, y a los *pinganillas* (antecesor del chullaleva y del chulla quiteño) con atavíos lechuguinos, pero descalzo, eran los piropiadores de las *bolsiconas.*

> Hay días en que esta plaza presenta a la vista de los extranjeros la caprichosa unión de muchos hombres de costumbres y vestidos diferentes, pues, se ven cruzando y confundidos aquí y allá al pasar de ver vestidos a la parisense, al campesino o chagra con zamarros o chaquicaras, al indio de la cercanías con cuzma o capisayo, a la bolsicona con zapatos de razo y en perneta o con el pie descalzo, y a los indios del Oriente, medio cubiertos con una especie de escapularios que pasan del ombligo, calzones que no llegan a los muslos y pintados el rostro y las piernas de achote. (Cevallos, 1938, pág. 162)

Estos tipos se desenvolvían en el ámbito social de Quito, ciudad religiosa, gótica y de escaso dinamismo económico. Sus distracciones sociales eran pocas, entre tertulias, corridas de toros, peleas de gallos y celebraciones religiosas. No obstante, disfrutaban del ocio abundante y los jóvenes mestizos salían por la noche a El Panecillo para dar serenatas a los balcones de los quiteños más ilustres. (Gomezjurado, 2015; Minchom, 2007; Kingman, 2006; Gomezjurado, 2015)

A inicios del siglo XIX, Quito presenta una recesión demográfica, la población quiteña se redujo de 30.000 a 20.000 habitantes debido a las guerras independistas, las epidemias y el deterioro económico. Según el censo de 1840, la población rural de Quito llegaba a 58.384 personas, con un mayor porcentaje de la población femenina debido a la secuela de las guerras, y a la tendencia de la migración masculina hacia las tierras bajas (Minchom, 2007). No obstante para Ayala (2013), los datos poblacionales resultan imprecisos, y posiblemente para mediados de siglo, la población llegaba a tres cuartos de millón, y a finales de

siglo, bordeaba el millón de habitantes. En temas de producción, a Quito solo le queda el recuerdo del periodo de prosperidad de exportación textil de los dos siglos anteriores. Desarrollo que declinó por el ingreso de textiles ingleses y franceses. Después de ser una capital y centro textil importante, se transformó en un centro urbano político, religioso y comercial. (Minchom, 2007; Kingman, 2006). Osculati en 1847, encuentra en Ecuador algunas manufacturas de tejidos de lana y algodón, sobre todo de tejidos ordinarios como bayetas y tocuyos. (Toscano, 1989, pág. 65). Además, Stevenson (1989) dio un listado de los artículos que ofertaba y demandaba la cuidad de Quito:

> La industria nacional comprende tejidos de lana y algodón, bayetas, franelas, ponchos, medias, encajes, tintes, hilos, cintas, agujas y más artículos de menor importancia. La mercadería extranjera está compuesta de toda clase de manufacturas europeas, y también de hierro, acero y algunas materias primas. Las manufacturas europeas de mayor demanda son los tejidos ingleses anchos, casimires, franelas anchas de color, percales, cotonías, llanas o estampadas, muselinas, medias, terciopelos de algodón; lo mismo que linos irlandeses a imitación de las plantillas alemanas; fino linón de imitación francesa; toda clase de ferretería y cuchicherría, terciopelos de seda, rasos, sedas, etc., así como cintas de sedas inglesas. (Stevenson, 1989, págs. 236 - 237)

Durante 1842 existían 150 tiendas en San Blas, eran despensas de manufacturas nacionales como tejidos de algodón, lana y seda fabricados en Quito, Cotopaxi e Imbabura, además existían covachas pequeñas que ofertaban variados artículos. A finales del siglo XIX, Quito constituía un importante centro de acopio y comercialización de recursos primarios y bienes importados, así como de una gran variedad de producción de oficios (Kingman, 2006).

En el Quito del siglo XIX se gestaron diversos estamentos sociales, pues fue una sociedad fuertemente jerarquizada. Para Kingman (2006) se formaba una sociedad ecléctica, a la vez que mantenía su situación colonial, se fusionaba con nuevos proyectos sociales que contribuían a la construcción de una nueva nación. Confluían intereses de clases y culturales, provenientes de los blancos, mestizos e indígenas. Ferrario (1996) dividió a los habitantes de Quito en cuatro grupos: los

españoles o blancos, como aquellos que eran primeros en dignidad, y por su condición no trabajaban; en segunda escala estaban los mestizos, dedicados a las artes y la joyería; luego, los indígenas, con oficios mecánicos de agricultura; al final de la escala se encontraban los negros, que eran esclavos. La posición que ocupaba un individuo dependía de sus posesiones materiales y simbólicas: gente a cargo, propiedades, caballos, vestuario, entre otros.

Un sistema patriarcal predominó en este periodo a través del orden jerárquico masculino. Esta situación influyó en el rol y condición de la mujer en la sociedad decimonónica, la cual fue excluida e invisibilizada del escenario social. Esta ideología "civilizadora" y religiosa formaba a la mujer en una condición de sufrimiento, sublimada, exiliada al espacio doméstico y propiedad del hombre de la casa (su padre o marido). (Kingman, 2006; Ayala, 2012, Moscoso,1996; Ayala, 2012).

Como un proyecto civilizador para la educación, García Moreno en 1862, trae a Quito una de las primeras congregaciones, las Hermanas de los Sagrados Corazones. La educación fue segmentada hacia las mujeres de la más alta sociedad, con el fin de convertirlas en administradoras del hogar, recibían instrucción propia para su sexo y condición social. No obstante, el grado de escolarización fue incipiente para la mujer. En 1865, sólo 379 mujeres eran educadas. (Goetshel, 1996, pág. 65). Para las mujeres de sectores populares, las mestizas, huérfanas e indigentes, la educación fue escasa y orientada mayoritaria al perfeccionamiento en actividades manuales.

La condición social de la mujer de clase popular, media y baja, le sumía en la deshonra, otorgándole apodos como: facinerosas, bandidas, zambas, negras, grajientas, llaguientas, cholas, muertas de hambre, cucuruchas, brujas, borrachas, sucias, asesinas, malalengua, ignorantes, sacrílegas, pícaras, y ladronas. (Montufar, 1996). Incluso para Franklin (1996) circulaban ciertas acepciones que las excluía del escenario social como: "el pueblo y la gente decente", "una persona vestida de manera respetable", "la gente decente usa zapatos". Quito

estratificaba a la gente decente como aquella que "vestía de manera respetable, iba a misa y portaba zapatos". (Franklin, 1996, pág. 183). Particularidades que no cumplía la *bolsicona*, en tal virtud era indecente.

Para Ortiz (2005) una contribución al conocimiento de las gentes en América durante el siglo XIX, son las fuentes con inmensa riqueza etnográfica, antropológica, histórica y artística. Los relatos, los grabados, las acuarelas costumbristas, las fotografías que desarrollaron los viajeros, científicos, diplomáticos, europeos, aportaron a este conocimiento. El imaginario social de la sociedad decimonónica de la naciente República del Ecuador se construye, hasta hoy, gracias a las crónicas de viajes, mapas, descripciones literarias, representaciones pictóricas y dispositivos simbólicos como las celebraciones. (Kingman, 2006, pág. 76) Todos los textos narrativos y visuales aportaron en la creación del imaginario de criollos, mestizos e indígenas. Gracias a ello se pudo crear un imaginario vestimentario de la bolsicona de Quito, bajo este período histórico. (Muratorio, 1994). La bolsicona quiteña del siglo XIX, inserta en contextos sociales y significativos, está descrita en fuentes que reposan en archivos históricos y documentales, los mismos que la hacen visible al mundo, pues relacionan el rol desempeñado por este personaje en base a su contexto, y la convierten en objeto de estudio y de una serie de representaciones, interpretaciones e imaginarios.

Los espacios de enunciación que aportan en la construcción de los imaginarios vestimentarios de la bolsicona quiteña del siglo XIX se representan a través de relatos y fuentes visuales. Influyeron en esta representación, los pensamientos de época, la mirada del otro, y los condicionamientos impuestos a esta mirada por la sociedad decimonónica quiteña. El escogitamiento y análisis de las fuentes se desarrolló al situar relatos, acuarelas y fotografías con la denominación específica de *bolsicona, llapanga, chola pinganilla y mestiza*; además, relacionar entre sí, particularidades del indumento, y su datación decimonónica. A su vez, se miran las relaciones que se presentan entre los oficios y roles que desempeñó la *bolsicona.*

Se analizaron diversas fuentes que hacen referencia directa a la *bolsicona* del siglo XIX, para ello, se seleccionó 3 relatos de viajes, 10 acuarelas, y 3 fotografías, fueron además identificadas las fuentes primarias y secundarias donde reposan estos documentos. Entre sus autores destacan: Stevenson, Holinski, Charton, diplomáticos, viajeros y artistas que visitaron la República del Ecuador y relataron y sobre la *bolsicona* entre 1825 y 1850. Entre los artistas propios y extraños que representaron a la *bolsicona* se encuentran Charton, Joaquín Pinto y Agustín Guerrero, con la producción artística trabajada en el país de 1850 a 1860. Y la fotografía, aunque de autores desconocidos que tipifican a la *bolsicona*, captada a partir de 1870. Los archivos e imágenes provienen del Archivo Histórico de Quito, Archivo Nacional de Pasto y de la base de datos de la Biblioteca del Ministerio de Patrimonio y Cultura y del Archivo Nacional de Fotografía.

La lectura de los relatos e imágenes se da por la forma en cómo fueron vistas y representadas las *bolsiconas* en relación a su rol, condición social y clase, realidades que influyeron en la representación de su indumento, pues no se completaría una lectura sin analizar estas realidades. Con relación a la producción narrativa y visual es trascendental despejar la interrogante ¿Cómo nos vieron los imagineros? ¿Bajo qué ideologías culturales fueron reproducidos los relatos y las imágenes? Para resolver esta inquietud es necesario conocer tanto la cultura de los imagineros[12] como de los imaginados[13], pues las culturas dominantes y las subordinadas se conforman, y a través de redes se construyen diversos imaginarios. (Muratorio, 1994)

Pensamientos de época para la construcción de los imaginarios vestimentarios

Antes de las batallas independistas, América era accesible solo a los españoles por decreto real. Luego, los triunfos de las batallas independistas y la

[12] Término adjudicado específicamente a europeos que visitaron la República del Ecuador en la sociedad decimonónica (Muratorio, 1994).
[13] Término adjudicado específicamente a ciollos, blanco mestizos, e indígenas (Muratorio, 1994)

Misión Geodésica Francesa[14] permiten el acceso al resto de Europa, esto hizo posible que comiencen a llegar extranjeros de varios países a Quito. Para Fitzell (1994), el momento en que América declara su independencia, las nuevas repúblicas se abren a los europeos, la mitad del siglo XIX, fue un redescubrimiento de América del Sur por europeos, exceptuando los españoles. La República del Ecuador, entre otros países, se convirtió en un terreno para aplicar las teorías científicas y los modelos sociales europeos. Desde ese momento ellos fueron el barómetro de la civilización de Quito, compararon parámetros de costumbres, hábitos, uso de los vestidos, higiene, y demás con la civilización europea (Muratorio, 1994).

De 1884 a 1895 las exhibiciones artísticas en Francia expusieron a las culturas dominadas como exóticas mercancías gestadas por las élites europeas. Etiquetas como, "el salvaje indio" responden a pensamientos de la época como el racismo científico, el progreso social, tecnológico y el evolucionismo.

> Durante el siglo XIX, las teorías evolucionistas de sociales e históricas que proliferaron denotaban la superioridad europea, pues la jerarquía de razas, la inferioridad se atribuía a los salvajes, bárbaros, incivilizados, o primitivos, terminologías que daban una presunta superioridad blanca (europea) al nuevo fundamento científico. Esta gramática era innata a los viajeros europeos en el Ecuador (Fitzell, 1994).

Además, la visita de Alexander Humboldt a la Gran Colombia en 1802, genera un modelo entre la ciencia y el arte creando el exotismo científico que se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX. La expedición científica de La Condamine, también estimuló a la curiosidad de los europeos. Fomentó, además, la exploración en búsqueda de recursos naturales, relaciones comerciales e influencia política. Esto marcó un periodo de lo culto a lo exótico, que influenció a viajeros, artistas, diplomáticos y exploradores; los cuales, con sus trabajos, proporcionaron a una audiencia europea, los relatos e imágenes de usos y

[14] La Misión Geodésica Francesa fue una delegación de científicos enviados por la Academia de Ciencias de París, que con el apoyo de Luis XV, Rey de Francia, y el permiso de Felipe V, Rey de España, llegó a Quito el 29 de mayo de 1736. La misión debía completar los datos matemáticos de la verdadera forma de la tierra. Estuvo encabezada por los astrónomos y físicos La Condamine, botánicos, médicos, ingenieros, dibujantes, y ayudantes. A esta comisión se sumaron, a solicitud de Felipe V, los marinos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes debían realizar investigaciones sobre la vida de la colonia. Los trabajos que la Misión Geodésica de Francia realizó en América fueron de tal importancia, que revolucionaron los conceptos científicos de la época. *Enciclopedia del Ecuador*.

costumbres extrañas y exóticas. En la mirada del otro residía el interés de comparar las condiciones sociales de las nuevas repúblicas independientes de España con el progreso social, cultural y tecnológico de la civilización europea (Fitzell, 1994, pág. 27).

Desde esa óptica partían todas las convenciones europeas de representación del otro. Así las representaciones de usos y costumbres se veían enmarcadas en diversas corrientes. Para Fitzell (1994) esta mirada del otro se basaba en tres parámetros: (1) Los discursos evolucionistas y progresistas, Europa media a los otros, y comparaba las diferencias sociales con las suyas, así definía al otro como bárbaro. (2) El realismo científico, adoptado por los viajeros que detallaron la experiencia de los viajes, como embajadores del progreso europeo; además de evidenciar su afición por el exotismo y lo pintoresco. (3) Argumentar mediante sus representaciones escritas y visuales los límites de los otros denotando una jerarquía racial. "En la práctica, el nudo de normas similares a las europeas en la forma de hablar, en la indumentaria, en las maneras, ocupación y riqueza, resultaban ser muy importantes para determinar el status racial" (Fitzell, 1994, pág. 29).

Así, decantaron en el siglo XIX, tres exposiciones universales: el evolucionismo, el racismo científico y el orientalismo (la búsqueda del otro, exótico). Estas ideas sentaron las bases de la representación en las clases dominantes.

Por otro lado, los gobiernos independistas trataban de liberarse del dominio español, y se efectuó un intercambio euroamericano con los viajeros europeos y sus relatos (Fitzell, 1994). Las misiones científicas europeas, iniciando con la Misión Geodésica Francesa en 1736 y culminando con la de Humboldt y Bonpland en 1802, influyeron con un pensamiento ilustrado que despertó el interés en un grupo de criollos por la identidad americana, lo que acunó las bases del pensamiento independista. En Ecuador, mientras se gestaba el periodo

independista,[15] aparece el pensamiento ilustrado con Vicente Rocafuerte y José Joaquín de Olmedo. En 1850 Juan León Mera reconoció el papel de la Sociedad Filarmónica Miguel de Santiago, y su aporte al desarrollo de la ciencia y las artes. Juan Montalvo trabajó en el género epistolar expresando sus preocupaciones de la vida social. (Kingman, 2006, pág. 76). En 1869, bajo las reformas educativas impulsadas por el garcianismo se fecunda el pensamiento romántico con Juan León Mera, Pedro Fermín Cevallos y Juan Montalvo. En la pintura sobresalen elementos costumbristas con maestros como Joaquín Pinto (Ayala, 2013; Ayala, 2012).

La bolsicona, mujer mestiza e ícono popular

Viajeros del siglo XIX, representaron a la bolsicona como mujer mestiza, mujer de pueblo y personaje popular de la capital ecuatoriana. Aunque su marco de desarrollo geográfico fue entre Quito, Pasto y Popayán, en la capital fue más conocida como *bolsicona*. El término bolsicón proviene de bolsa, debido a los bolsillos que portaban en las faldas. De sangre indígena e hispana, los indígenas la llamaban también *llapanga* término quechua que significa *descalza.* "Con estos dos títulos, el uno más fino, y el otro más expresivo, se conoce una democracia femenina compuesta de diversos tonos de color, pero que comprende muchos rostros blancos y sonrosados" (Holinsky, 1989, pág. 329). El andar descalza era una característica particular de la bolsicona, como lo indicó Ferrario (1996): "Las mujeres mestizas no se distinguen de las españolas, en lo que se refiere al vestido, sino por la calidad de las telas, y porque las pobres van descalzas" (pág. 128).

Ilustración 1: Yapanga
Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de mujeres que tratan de agradar […] Vicente Albán (1783), Museo de América, Madrid.

[15] Previo el periodo independista, en el siglo XVIII, Eugenio Espejo fundó el periódico "Primicias de la Cultura de Quito", desde allí, la prensa tomó un papel importante en la difusión del proyecto nacional. Durante el siglo XIX, con García Moreno los periódicos sirvieron para difundir las ideas de la independencia. (Muratorio, 1994, pág. 19)

Ilustrada por primera vez en el siglo XVIII como *llapanga* se registra su aparición en el cuadro de Vicente Albán, mujer descalza, de traje acicalado y descrita como "mujeres que tratan de agradar". Bajo esta concepción también la describe Boussingault, que llegó a Quito en 1831, y en su paso por Popayán conoció a las ñapangas como "mujeres de la mala vida, todas blancas y bien presentadas" o mujeres que venden caricias. Sin embargo, la *llapanga* que describen los viajeros del siglo XIX, no parece tener esas acepciones. Stevenson (1787 - 1830) y Holinski (1816 – 1893), refieren únicamente a la alegría y risa como una de las características de la *bolsicona.*

Aunque portadoras de un ajuar sencillo, siempre vestían acicaladas. Mientras trabajaban lucían su bolsicón, también llamado saya o follado, prenda caracterizada por llevar un bolsillo amplio, que les servía para guarda pañuelos, estampas, rosarios, dulces y monedas (Muñoz, 2013). Las *bolsiconas* cumplieron, en la construcción de la nación ecuatoriana, un papel notorio, pues eran identificadas por su democracia femenina (Muñoz, 2013; Muratorio, 1994; Holinski, 1989).

En el escenario social y político, la *bolsicona* "no era reconocida"; sin embargo, esto no impedía que desarrollase formas propias de representación. Ellas construyeron una nueva forma de cultura paralela a la sociedad patriarcal que la rodeaba (Ayala, 2013; Kingman, 2006). Aunque por su condición, la escolaridad le fue negada, cumplieron un rol importante dentro de las relaciones de trabajo y de género. Estas mujeres industriosas desempeñaban oficios como la modistería, el bordado, la cocina y el comercio (Muñoz, 2013). Se las consideró como mini capitalistas, que con su producción a pequeña escala lograron un rol activo en la sociedad, dejando detrás el ambiente doméstico lograron ingresar a la vida pública pues cobraron visibilidad. Tales actividades le permitían sostenerse económicamente, y gracias a ello, lograron visibilizarse socialmente (Kennedy, 2015).

Como arquetipo, fue identificada bajo diversas acepciones como *bolsicona*, llapanga, ñapanga o chola pinganilla, mujer mestiza, que revistió un singular interés en la sociedad decimonónica. El término pinganilla[16] se refiere al aspecto futre de la mujer y por aparentar más de lo que es. La *bolsicona* descrita como mujer alegra, trabajadora, de perfil pintoresco y coqueta, constituyó un símbolo de identidad de la mujer mestiza.

Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* en relatos de viajeros

Los relatos fueron creados por los imagineros bajo las ideologías intelectuales europeas, su capital cultural respondió a sus intereses en su literatura de viajes (Muratorio, 1994). Sin embargo, por el realismo descriptivo de las representaciones de los viajeros y sus descripciones pintorescas, son considerados un testimonio histórico y etnográfico relevante para la sociedad decimonónica quiteña, pues detallaron costumbres, atavíos y oficios de diversos tipos quiteños. Al respecto Fitzell (1994), indica: "Esta vida cotidiana, que debe haber pasado virtualmente inadvertida para la mayoría de los ecuatorianos, precisamente porque era ubicua y por tanto parte del sentido común, parecía curiosa, exótica o rara a los ojos visitantes europeos" (pág. 56)

Los ideales progresistas y la corriente del exotismo enmarcaban el pensamiento de los imagineros europeos en el postulado de nosotros y los otros. Miraron al otro diferente y extraño, sumido en un sistema social y cultural rezagado, incivilizado y primitivo. Estos relatos fueron escritos para una audiencia europea pues despertaban interés en un público europeo de clase media, lector de libros y revistas que gustaba del conocimiento empírico e interesado en historias de viajes a lugares exóticos (Filzell, 1994; Muratorio, 1994). Los viajeros dieron cuenta en común de su aventura de viajar por Ecuador, así Stevenson (1787 - 1830), diplomático, dejó constancia de veinte años en Sudamérica y sus relatos dan cuenta de las jerarquías sociales. Chartón (1816-1877) se interesó en diversos tipos sociales y en retratar los distintos tipos que transitaban en las calles de

[16] El diccionario de la Real Academia se relaciona con el "andar, estar o ir de pingo con que moteja a las mujeres más aficionadas a visitas de paseos que al recogimiento de su casa". (FONSAL, 2005)

Quito, manifestó una división entre las clases sociales y desarrolló una categorización de los tipos observados. (Fitzell, 1994). Se aprecia una similitud entre los relatos de viajeros debido a las experiencias de viaje similares pues observaban los mismos sucesos ocurridos en la época.

De los viajeros que llegaron a Ecuador, tres se refirieron de manera directa a la *bolsicona*. Uno de ellos fue el viajero y diplomático inglés Bennet Stevenson (1787 - 1830) que llegó a América en 1804. Durante su permanencia en Ecuador registró por escrito sus impresiones de la vida cotidiana de la ciudad capital, y fue testigo de los acontecimientos independistas. (Romero, 2003; Carvalho-Neto, 1994). Luego de su residencia por veinte años en América, escribió *Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America*. A principios del siglo XIX, comparó a la *bolsicona* como una mestiza, y describió su vestido.

Stevenson (1787 - 1830), provee una descripción ampliada del traje, lo describe en un atuendo de cuatro piezas conformado por: (1) falda circular, amplia, y con ornamentación arabesca en la parte inferior del faldón, (2) corpiño ornamentado en el pecho y las mangas, (3) chal de franela inglesa. Como prenda interna, describe el empleo de una enagua chillona terminada en encaje. Resalta el adorno que porta en la cabeza, los bucles en el cabello, y enfatiza los pies blancos, pequeños y de talones rojos, como un rasgo peculiar de este personaje. El viajero indica que las mujeres rara vez usaban zapatos o medias. Menciona, además, que la práctica de utilizar cosméticos y colorete fue común entre las *bolsiconas*. Despliega el uso de una paleta de color: rojo, amarillo, azul pálido. Y menciona el empleo de abalorios empleados en el traje como: bandas, cintas, flores, encajes y lentejuelas.

Otro de los viajeros fue el francés Alexandre Holinsky (1816 – 1893), quien relató sus aventuras personales con información histórica de su visita a Ecuador en 1851. Editó *L´Equateur. Scènes de la vie sud-américaine* en 1861. Este viajero, en sus escritos, fue muy respetuoso con Ecuador. Mencionó a las

bolsiconas modistillas de Quito tipificándola como mujer inculta, al hacer esta adscripción la ubica dentro de la jerarquía social de la mestiza. (Carvalho-Neto, 1994)

Este viajero entrega dos acepciones: la denomina *bolsicona* (término español) por los bolsillos que portan en sus faldones, y *llapanga* (término quechua) que quiere decir descalza. Describe un atuendo conformado por cuatro piezas sobrepuestas: (1) falda de tela fuerte, (2) chal de seda o algodón, (3) camisa y (4) rebozo de tela velluda. El viajero provee una descripción interesante de los textiles empleados en el traje de la *bolsicona*; la tela fuerte a la que refiere es la bayeta, pues en este periodo se producía este tejido tosco y ordinario; mientras que el rebozo de tela velluda representa al terciopelo. Además, hace referencia a la viveza en los colores y cómo son portados en contraste. Emplea la metáfora al comparar a los papagayos con las *bolsiconas* por el colorido de sus trajes y su originalidad. Las relaciona como mujeres portadoras de alegría.

Y finalmente, el viajero francés e ilustrador Ernest Chartón (1816-1877) llegó a Sudamérica en 1843. Publicó sus relatos sobre América cuando regresó a París. Realizó uno de los compendios de tipos y vestidos más importantes. Organizó la academia "improvisada" en la cual recibieron clases alrededor de treinta pintores quiteños, liderados por Antonio Salas (1780 – 1858). Con relación a la *bolsicona* resaltó la gracia, coquetería y las describió como mujeres industriosas. Chartón se refiere a la *bolsicona* como mujer de pueblo, con este adjetivo la separa de la "mujer aristocrática". Sintetiza el traje de la *bolsicona* en un vestido modesto, compuesto de tres piezas: (1) camisa con bordes bordados de algodón, (2) bolsicón o falda de bayeta, y (3) chal de felpa anudado alrededor de los hombros. También relata con énfasis los pies de la *bolsicona*: desnudos, rosados, delicados y descalzos; hace alusión a un ritual de cuidado. Enfatiza los oficios de la *bolsicona* como costurera, bordadora y resalta la habilidad en sus manos – que, aunque no sea instruida, pues no sabe dibujar - son requeridas en "toda América Meridional".

Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* en las acuarelas

El pensamiento romántico latinoamericano trajo consigo el valor a los usos, costumbres, raza, y paisaje articulando el concepto de la nación en libertad. El costumbrismo nace como movimiento artístico influenciado en el romanticismo literario, y como esencia del pensamiento liberal, a principios del periodo republicano. Nace como género pictórico inspirado en los relatos y representaciones de viajeros como Ernest Chartón y Gaetano Osculati. “Este interés romántico en la vestimenta y el costumbrismo primaria sobre el análisis en las futuras descripciones de la vida social hechas por los habitantes europeos, lo cual revela una sensibilidad por los criterios internos de diferenciación social”. (Fitzell, 1994, pág. 30).

Muchos de los viajeros que recorrieron Ecuador en el siglo XIX mantuvieron relaciones sociales con personas de gobierno, intelectuales y artistas ecuatorianos. Cuando lo requerían, los viajeros buscaban ilustradores locales y comisionaban pinturas para llevar a Europa, pues específicamente en Francia e Italia, las publicaciones de viajeros inicialmente en grabados, luego en pinturas y más tarde en fotografías, estaban de moda.

> EI costumbrismo en pintura coexiste con las cartas de visita, fotografías en postales cuyo pequeño formato y bajo precio populariza entre las clases medias la representación posada y retocada de "tipos nativos" de distintas partes del mundo -incluyendo indígenas de Sudamérica. Las "tarjetas de visita" se pusieron de moda en América Latina en las últimas tres décadas del siglo XIX, circularon en toda clase de medios sociales, fueron coleccionadas en álbumes familiares y exhibidas en exposiciones nacionales e internacionales. (Muratorio, 1994, págs. 156 - 157)

Aspectos que reflejan los sentimientos de “profundo nacionalismo” hizo que los artistas locales “tornaran su mirada” hacia sus propios tipos y paisajes. “Esta forma de nacionalismo aparece en el Ecuador, como en otros países de América Latina, bajo la influencia del movimiento romántico que tiene su apogeo entre 1837 y 1900 aproximadamente”. (Muratorio, 1994, pág. 152). En pintura se expresó una búsqueda del ser nacional, considerando un pasado indígena y un presente mestizo.

Desde su visión como cronista y pintor costumbrista, Ernest Chartón, reflejó las costumbres sociales de su época. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la *bolsicona* y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la *bolsicona* con un perfil pintoresco. Ernest Charton, como representante del detalle, la inmediatez y el costumbrismo, publicó *Le Tour du Monde*, texto exclusivo de los relatos de viajeros, las ilustraciones en grabado, y más tarde, en pintura (Fitzell, 1994; Muratorio, 1994)

Para el efecto, se leen a través del análisis de la imagen, tres acuarelas de Chartón. Las que denotan que el traje de la *bolsicona* tiene una silueta forma trapecio, y una silueta línea volumétrica conformada por varias piezas indumentarias sobrepuestas. La *bolsicona* portaba este atuendo de manera diaria. La morfología de las prendas queda configurada por un traje de cuatro prendas: (1) bolsicón como prenda dominante, (2) camisa de escote bandeja y manga corta, (3) chal y (4) rebozo. Como una prenda interna se nota el empleo de una enagua terminada en encaje. Por la representación de las texturas ilustradas, se percibe las características de los tejidos empleados: tela pesada de bayeta empleada en el bolsicón, camisa de algodón, chal de franela inglesa y rebozo de terciopelo. El contraste del color entre el bolsicón y el rebozo es notorio. La ornamentación en el rebozo, la camisa y el tocado en la cabeza es evidente. A esto se suma la utilización de alhajas como gargantilla, brazaletes, aretes y anillos. La *bolsicona* está descalza. Las acuarelas de tipos de Chartón muestran un traje completamente

Ilustración 2: Bolisona
Charton, E (1867) En Reserva de arte colonial y republicano. Quito. Edificio Arnajuez.

Ilustración 3: Bolsicona
Charton, E (1850) En Fonsal (2005). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.*

Ilustración 4: Bolsicona
Charton, E (1850) En Fonsal (2005). Reserva de Arte colonial y republicano.

Ilustración 5: Bolsicona
Autor no identificado. (1850) En *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres.* Madrid. Biblioteca Nacional de España.

emperifollado.

Debe indicarse que una las acuarelas de la bolsicona, no identifica su autor, sin embrago mantiene un estilo de expresión similar a las acuarelas de Chartón o es una copia de las acuarelas del viajero.

El costumbrismo en pintura expresó la búsqueda romántica del ser nacional a través de la pintura costumbrista, representando los usos, costumbres y la diversidad étnica, considerando un pasado indígena y un presente mestizo. Ahora, los pintores ecuatorianos, entre ellos, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto, se encargaban de dibujar las imágenes exóticas. Joaquín Pinto fue el pintor de moda a finales del siglo XIX, y tuvo entre sus clientes al Ministro de Francia y diplomáticos importantes (Muratorio, 1994, pág. 150).

El pintor costumbrista, Agustín Guerrero, presentó con visión realista los tipos sociales que representó. Su interés por dar testimonio de su tierra y costumbres nace por los contactos con viajeros y estudiosos. Representó con criticidad el ser ecuatoriano, sus tipos y ropajes. A Guerrero se le atribuye una completa colección de acuarelas costumbristas. Su intencionalidad en la pintura se suma a las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época.

Ilustración 6: Bolsicona
Guerrero (1850). En Hallo (1980). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.

Guerrero ilustró una *bolsicona* descalza, el atuendo es de silueta en forma trapecio y de silueta en línea insinuante, muestra una de sobreposición de prendas. Es un traje de cuatro piezas: (1) bolsicón hasta el tobillo, (2) camisa de escote bandeja y marga corta, (3) chal, (4) rebozo, acompañado de una enagua como prenda interna que termina en encaje. La ilustración representa variados textiles y un contraste de color en la indumentaria y la ornamentación. Como aspecto particular, llama la atención, una menor amplitud del bolsicón, denotando una diferencia con el bolsicón de la modistilla.

Ilustración 7: Bolsicona
Pinto (1850) En Colección de Eduardo Samaniego Álvarez.

El autodidacta y pintor romántico ecuatoriano, Joaquín Pinto, como costumbrista, proveyó información de los tipos quiteños y sus vestiduras. Su intencionalidad en la pintura se suma a las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representa un atuendo de la *bolsicona* de silueta, forma trapecio, y de silueta línea insinuante, conformada por cuatro piezas vestimentarias sobrepuestas: (1) bolsicón sin ornamento, (2) camisa, (3) chal y (4) rebozo; como complemento se presenta una enagua terminada en encaje. La ilustración permite apreciar una mezcla de tejidos. El contraste de color es notorio entre el empleo del rojo, azul y blanco. En esta ilustración la *bolsicona* porta zapatos.

Ilustración 8: Bolsicona
Pinto (1850) En Samaniego, (1997). Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto

La *bolsicona* cocinera de Joaquín Pinto, porta un indumento menos acicalado. De silueta forma trapecio y de silueta línea insinuante. El atuendo está conformado por cuatro piezas: (1) bolsicón de menor amplitud y sin ornamentos, (2) camisa manga larga, (3) chal y (4) rebozo. La ilustración deja entrever una mezcla de varios tejidos. El tono del color en contraste es notorio entre el bolsicón y el rebozo. Se percibe una menor ornamentación en el traje y bisutería.

Imaginarios vestimentarios de la *bolsicona* en las fotografías

La fotografía es considerada un documento social (Freund, 2017) y en su época de introducción, fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque, en la sociedad decimonónica quiteña, proyectaba las imágenes en blanco y negro, su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, una de las más acicaladas; la mujer posa de pies, contribuye a esta investigación su inscripción, pues tipifica a la imagen como *bolsicona*. Se atribuye esta fotografía a una mujer quiteña, fue tomada en 1874. Un aspecto relevante de la fotografía es la inscripción que porta de *Bolsicona*.

Ilustración 9: Bolsicona
Gouin, L. (1874). En Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

De manera particular, esta *bolsicona* presenta una silueta en forma trapecio, una silueta en línea volumétrica. Es evidente la sobreposición de las piezas en el traje de cuatro piezas: (1) bolsicón amplio, (2) camisa que se oculta tras del rebozo, (3) chal y (4) rebozo. Es notorio el contraste de texturas que permiten visualizar el tejido de bayeta en el bolsicón, un chal de franela inglesa en un rebozo de terciopelo. Las diversas tonalidades que se generan en la fotografía permiten apreciar un contraste de color. Se visualiza la ornamentación en el adorno del cabello y los aretes.

Esta fotografía data de 1871, se parecía una silueta forma trapecio y una silueta línea volumétrica. Se nota en menor grado una sobreposición de prendas. El traje consta de tres piezas: (1) bolsicón (2) camisa de escote bandeja y manga corta y (3) chal de flecos. En la fotografía consta la inscripción de *chola mestiza*; se percibe el empleo de tejidos bayeta en el bolsicón, y un chal de flecos en un tejido sencillo. El cabello largo y trenzado es una característica de la *bolsicona*. Pese a la sencillez del traje se nota la ornamentación con brazaletes y aretes.

Ilustración 10: Chola mestiza
Autor N/I (1871). En Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

Esta fotografía tipifica a la mujer como *chola mestiza*, data de 1875. Permite observar la silueta en forma trapecio del traje y la silueta en línea insinuante. El traje evidencia una leve sobreposición de prendas y es un atuendo conformado por tres piezas: (1) bolsicón, (2) camisa de escote bandeja y manga corta y (3) chal de flecos. El bolsicón de tela bayeta se presenta como un tejido tosco y ordinario. El chal de flecos denota un textil desgastado. Se nota un contraste en la tonalidad del color y el cabello trenzado característico de este personaje. La calidad de los textiles y la ornamentación empleada denotan la condición social de esta bolsicona.

Ilustración 11: Chola mestiza
Autor N/I (1871). En Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.

A manera de conclusiones

Según la literatura de viajes, los viajeros fueron embajadores del progreso europeo, muchos de ellos observadores y evaluadores de las condiciones sociales existentes en la naciente República del Ecuador. En respuesta a la hegemonía de occidente y sus corrientes evolucionistas, sus escritos servían para comparar el progreso socio cultural de la civilización europea con la República del Ecuador, como sociedad incivilizada. Stevenson, Holinsky y Chartón en sus escritos demostraron ser aficionados al exotismo (gusto por lo extranjero) y al "otro exótico", ese "otro" "bárbaro" y pintoresco (objetos considerado bellos y dignos de ser representados). En Europa del siglo XIX estuvo de moda la publicación de viajes. Así, la literatura de viajes estaba dirigida a una audiencia europea, a un público lector de clase media, cada día más culto, lector de libros, revistas y aficionado del conocimiento empírico interesado en las historias de viajes y los lugares exóticos.

El valor que el relato aporta a los sistemas vestimentarios de la *bolsicona* es descriptivo, documental e histórico. Construye un imaginario del traje de la *bolsicona* en denominaciones, morfologías, piezas vestimentarias, especificaciones textiles, colores, y detalles ornamentales. Permite, además, levantar significaciones sobre el rol que desempeñó la mujer *bolsicona* en la sociedad decimonónica pues los relatos la describen como mujer inculta, pero industriosa, alegre y cuidadosa en su apariencia.

Según las acuarelas de tipos, los cronistas y pintores costumbristas, como el pintor extranjero, Ernest Chartón, y pintores nacionales como, Juan Agustín Guerrero, y Joaquín Pinto, impregnaron en sus ilustraciones el romanticismo y las costumbres sociales. En el caso de Chartón, su gusto por aptar lo extranjero, y su afición por las costumbres y usos locales, seguramente originó que la *mirada del otro* representara a la *bolsicona* con un perfil pintoresco con singular coquetería. En el caso de Guerrero y Pinto, el interés por dar testimonio de su tierra y costumbres, nace por los contactos con viajeros; a esto se suman las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época.

Representaron con criticidad el ser ecuatoriano, sus tipos, ropajes y oficios. Este personaje femenino y popular fue pintado para una audiencia más europea que local, las imágenes fueron difundidas como estampas y/o postales.

El valor que la acuarela costumbrista aporta a los sistemas vestimentarios de la *bolsicona* es de gran riqueza visual, descriptiva, documental e histórica. Aporta a la creación de un imaginario visual del traje de este personaje. Varias de las inscripciones que portan las acuarelas, tipifican al personaje ilustrado de *bolsicona*. Permiten visualizar la contextura corporal, morfología de las piezas indumentarias, el número de piezas, la mezcla de textura en los tejidos que porta el traje, la tonalidad del color, y ornamentos, además de la imagen proyectada de *bolsicona.*

Según las fotografías, como fuentes, son consideradas documentos sociales con su aparición en Quito en el último tercio del siglo XIX; fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque hasta estos años proyectaban las imágenes en blanco y negro, su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor que esta fuente aporta a los sistemas vestimentarios es de riqueza visual, descriptiva, documental e histórica; permite visualizar del atuendo de la mujer mestiza, la *bolsicona*, su morfología vestimentaria, número de piezas, una mezcla de texturas en los tejidos, y un contraste en la tonalidad del color, pese a que se encuentran en blanco y negro. También deja entrever los diversos elementos ornamentales del atuendo. El realismo y la forma de descripción de la vida cotidiana, convirtieron a los relatos de viajeros, acuarelas y fotografías en fuentes etnográficas.

Significaciones vestimentarias de la *bolsicona*

La construcción de los imaginarios vestimentarios se construyen basado en tres sistemas: cuerpo, indumento y contexto. Pues la vestimenta se configura – al relacionar estos tres sistemas- una serie de significaciones. El cuerpo portador de la vestimenta, se enmarcó en un territorio de vivencia que ubicó a la *bolsicona*

como mujer mestiza y mujer de pueblo. El sistema patriarcal desplegado en la sociedad decimonónica de Quito, la invisibilizó, la proyectó como mujer inculta y le otorgó únicamente el derecho a perfeccionarse en labores domésticas y manuales. Los oficios que desempeñó como: modistilla, bordadora, vendedora y cocinera, la hicieron acreedora de una reputación como mujer industriosa. La *bolsicona* era un tipo de mujer que debía trabajar para sobrevivir. Los pies pequeños de talones rojos, su cabello trenzado y alegría llamaron la atención.

El indumento de la *bolsicona* responde, por un lado, a la influencia de los cánones de la moda romántica de la época: una silueta en A, de cintura estrecha y ensanchada en el bajo. Por otro, evoca el espíritu del barroco: siluetas anchas, pesadas, superpuestas, sobrecargadas de plisados y una ornamentación exagerada. Esta silueta fue reinterpretada por las *bolsiconas* quiteñas, con el empleo de tejidos asequibles según su condición y adornos que respondieron a sus habilidades manuales. El traje permitió deducir una estratificación interna dentro de las *bolsiconas*, pues el atuendo de cuatro piezas, más acicalado, ensanchado y ornamentado pertenece a la *bolsicona modistilla* o bordadora, de la cual imaginamos que sus ingresos eran superiores. Luego está el traje de la *bolsicona vendedora*, menos acicalado, ensanchado y con muy poca ornamentación. Y finalmente, la *bolsicona cocinera* portadora de un traje completamente modesto, tanto que en algunas imágenes, el rebozo queda excluido.

El traje de la *bolsicona* se envuelve en una silueta de forma trapecio y una silueta de línea volumétrica e insinuante. Analizado desde la dimensión del diseño, el traje contiene: simetría que se refleja en la silueta y la morfología de las piezas indumentarias; proporción entre la falda ensanchada, la cintura recogida y la ubicación de los chales en los hombros; sobre posición de las piezas indumentarias entre las enaguas, el chal y el rebozo; contraste en el color y el empleo de diversos textiles y repetición en la ornamentación arabesca que mantiene el traje. La influencia en motivos románticos de elementos naturales prevalece.

El traje de la bolsicona se compone de cuatro piezas exteriores vestimentarias: (1) bolsicón, (2) camisa, (3) chal y (4) rebozo. La prenda protagónica es el bolsicón, falda voluminosa encarrujada en la cintura que desciende hasta el tobillo, y que es ornamentada en los bajos con diversos adornos: ribetes, volantes, trenzados, encajes, como característica principal tiene amplios bolsillos internos. El textil empleado en el bolsicón es bayeta y los colores del bolsicón eran: amarillo, violeta, rojo. Debajo del bolsicón se ubican varias enaguas superpuestas que contribuyen a la generación del volumen en la parte inferior del traje. El bajo de las enaguas es de encaje.

La camisa de escote de barca, estaba influenciada por la característica peculiar de hermosura de la moda romántica: los hombros desnudos. De manga generalmente corta, pues seguramente la condición económica de la *bolsicona* no le permitió invertir en la exuberante manga jamón. De tejido de algodón, y siempre de color blanca, se ornamentaba en la base del escote y las mangas con motivos arabescos respondiendo al romanticismo de la época. El chal de color blanco, rojo, llano, estampado o bordado, cobijaba a la camisa. Y sobre este el rebozo, pieza rectangular de terciopelo sobrepuesta en los hombros. Para ese tiempo el chal y los mantones se pusieron de moda como un sobretodo.

La influencia del Barroco y del Romanticismo se manifestó en el uso cargado de joyas, y pendientes. La *bolsicona* desarrolló imitaciones baratas de la *ferronniére* - cadena de oro que sujeta una perla y ciñe la frente- para adornar su cabeza. El peinado largo de la *bolsicona*, es partido a la mitad y trenzado, sobre el cual recaen como adornos: flores y singulares aderezos.

Como mecanismo de cierre están los envolventes en el bolsicón y anudados en el chal y rebozo. El contraste en los materiales se corrobora con la mezcla de texturas entre lisas, velludas y toscas empleando los tejidos: bayeta, satén, algodón, franela inglesa y terciopelo. En los colores predomina la mezcla de los primarios en contraste y combinados con el blanco de la camisa y las enaguas.

Para proyectar una imagen acicalada, la práctica de utilizar cosméticos y colorete era común entre las *bolsiconas*, tal costumbre las tipificó, una vez más como mujeres de condición social baja, pues entre las costumbres en la época romántica, era un símbolo de distinción el que la mujer de clase alta palidezca. Contrario a ello, mantener una tez rosada y bronceada era típico de las campesinas y las mujeres de pueblo.

Finalmente, se hace eco del pensamiento, de un autor anónimo que, al observar los tipos americanos decía: "Nuestras modas no son nada más que modificaciones de estilo europeo. Sin embargo, esta modificación está artísticamente ejecutada por hombres inteligentes". En efecto, aunque el traje característico de la *bolsicona* haya sido influenciado por los ismos de la sociedad decimonónica como el romanticismo, costumbrismo, exotismo y el barroquismo, que decantan en las modas francesas; también fue reconstruido por la *bolsicona* y su necesidad de identificarse y visibilizarse.

La sociedad decimonónica estableció el Barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial, y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la *bolsicona,* y el Barroco se reflejó en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia. Así este personaje y sus vestiduras tuvieron el potencial de transformar sociedades incivilizadas en sociedades virtuosas.

6.7 Metodología. Modelo operativo

El Archivo visual del traje: indumentaria de la *bolsicona*, da inicio con una estructura general, desde la asesoría técnica de un especialista en archivo el proceso se concreta así:

1. **Definición del archivo**

- Nombre del archivo: Archivo visual del traje

- Tipo de archivo: Archivo Visual

- Archivos que almacenará: Imágenes de artefactos vestimentarios

- Tipologías del artefacto vestimentario:

  Indumentaria noble
  Indumentaria popular
  Indumentaria andina
  Indumentaria militar
  Indumentaria litúrgica

- Portadores

  Arquetipos de habitantes ecuatorianos

- Fuentes de análisis

  Miniaturas
  Grabados
  Pinturas
  Ilustraciones
  Fotografías
  Documentos de época

- Temporalidades en la indumentaria

  Temporalidad colonial
  Temporalidad republicana
  Temporalidad contemporánea

- Representaciones de la indumentaria

Dibujo plano del traje
Ilustración del traje
Catálogo de elementos constructivos

Es necesario indicar que el presente proyecto de investigación aborda únicamente una parte del Archivo visual dentro del traje popular que es la indumentaria de la *bolsicona* en la sociedad decimonónica, pues catalogar la documentación del traje ecuatoriano por tipos, temporalidades y portadores y es un proyecto noble, pero por demás extenso y pretencioso, que requerirá del apoyo de redes, grupos de investigación, investigadores, tesistas e instituciones de carácter público y privado, además de varias décadas de estudio.

2. Selección y codificación de imágenes

El proceso de búsqueda y selección de imágenes significo un recorrido por diversos archivos documentales y de imágenes. Fue además un proceso recurrente y se desarrolló dentro de un período de 6 meses. Luego las fuentes fueron codificadas siguiendo el modelo expuesto:

Nomenclatura	**Tipología del artefacto vestimentario**	**Portador**	**Fuente**	**Nº Fuente**	**Temporalidad**
Código **IPBA1XIX**	**IP**	**B**	**A**	**1**	**XIX**
Lectura del código	Indumentaria popular	Bolsicona	Acuarela	Una	Siglo diecinueve

Tabla 12: Matriz de codificación
Elaborado por: Taña E. Escobar G.

3. Análisis de las fuentes codificadas

Una vez codificadas las fuentes se procedió al análisis y construcción de los imaginarios vestimentarios de la *bolsicona*, proceso que duró alrededor de un año. Para ello se genera un mapa de temporalidades y un mapa semántico de los pensamientos de época y del constructo vestimentario que facilito la generación del imaginario.

4. Catalogación del archivo

Una vez construidos los imaginarios vestimentarios, se procede a catalogar técnicamente las fuentes. Para la catalogación del archivo se generan 10 fichas catalográficas, las mismas que en su cara anversa muestran la fuente visual, y proveen datos específicos como: leyenda, artista, datación, tipo de imagen, soporte, formato, ubicación, personaje, situación y espacio. Mientras que la cara reversa provee datos sobre el autor, el pensamiento de época y describe los sistemas indumentarios dela bolsicona.

5. Representación de la indumentaria

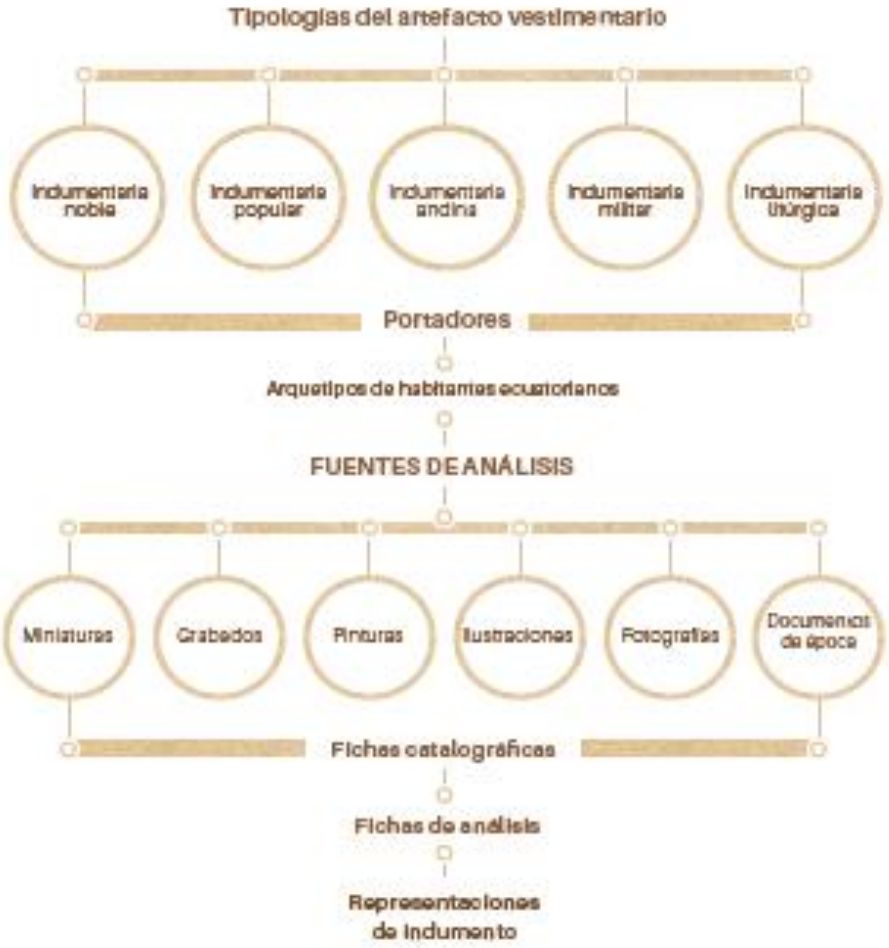
Finalmente se procede a sintetizar en tres planos técnicos los imaginarios vestimentarios de la bolsicona: (1) plano técnico de la *bolsicona* modistilla, (2) plano técnico de la *bolsicona* vendedora, y (3) plano técnico de la *bolsicona* cocinera.

6. Presentación del archivo

El Archivo visual del traje se presenta en soporte escrito y en formato publicación, sin embargo, no escapa a la investigadora la intención de, en una fase posterior, presentarlo en una página web o exponer el archivo en un museo. En las siguientes páginas el lector podrá apreciar la catalogación completa del archivo, el mapa de temporalidades, el mapa semántico de pensamientos de época, el mapa semántico del constructo indumentario y los planos técnicos, instrumentos creados para la consolidación del archivo visual.

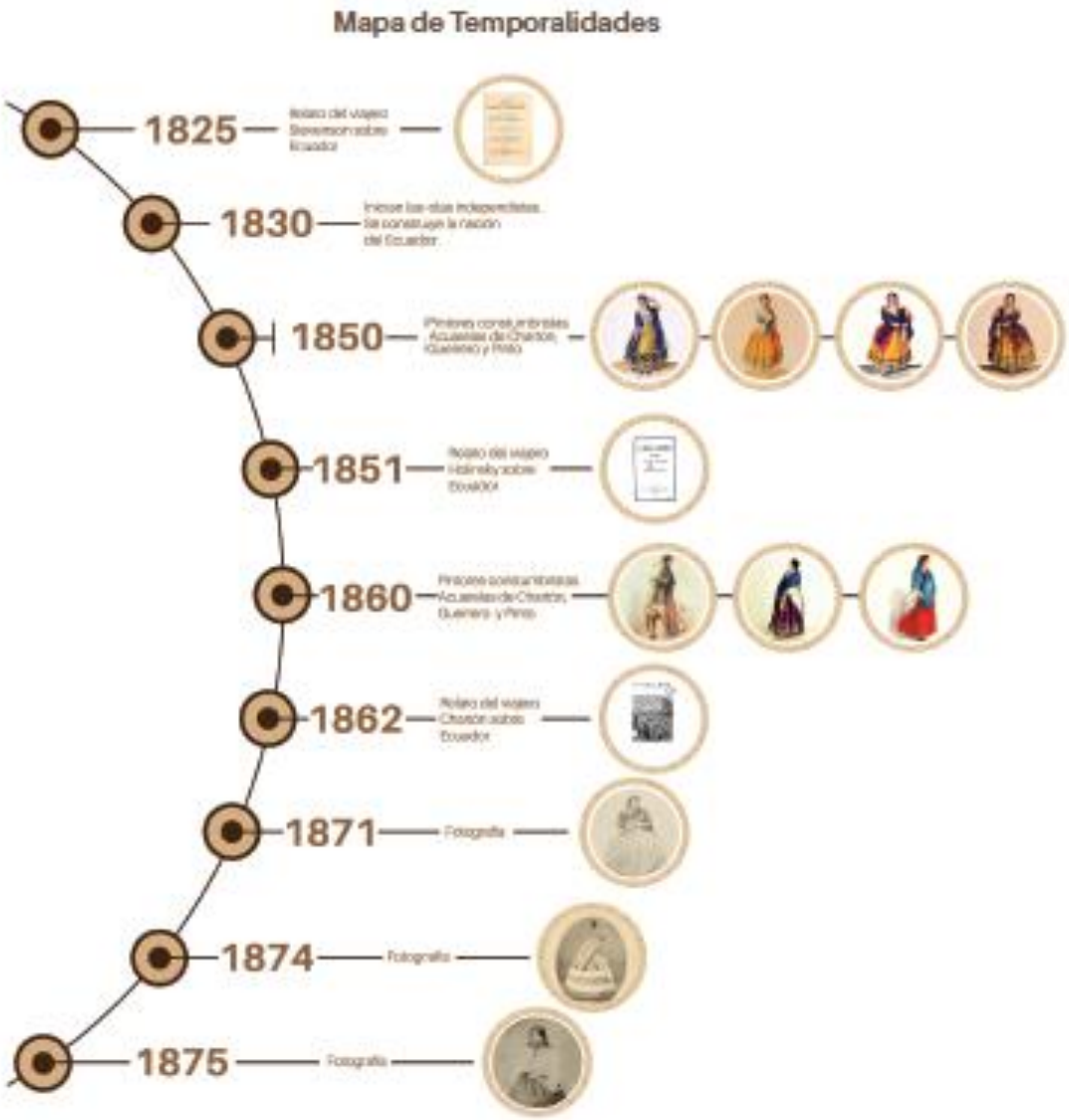
Catalogación del archivo

Catalogación de archivos
Archivo visual del traje



Mapa de temporalidades

Archivo Visual del Traje



Fichas catalográficas

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Acervo	Indumentaria popular
Tipo	Bolsicona
Fuente	Relato de viaje
N° fuente	001
Temporalidad	XIX

Código: IPBR1XIX

Fragmento del relato

A menudo las mujeres usan un gran miriñaque con saya de color llamativo hecha con franela inglesa, roja, rosada, amarilla, azul pálido, adornado de muchas cintas, encajes, flecos y lentejuelas, a modo de arabescos que casi abarcan media yarda de espacio, y llegan hasta el extremo de la blusa, debajo de la cual penden anchos encajes blancos cosidos a una prenda interior. El corpiño es ordinariamente de brocado o de raso bordado, muy ceñido a la cintura; el pecho y las mangas adornados de randa, cintas y lentejuelas; angosto chal de franela inglesa que guarda correspondencia con la falda, cuelga de sus hombros; cabeza descubierta pero llena de cintas y flores y el cabello les cae por la espalda, en pequeñas trenzas.

Como los hombres, las mujeres usan rara vez zapatos o medias, y es rasgo de belleza el pie pequeño y blanco, de talones rubicundos, para lograr lo cual utilizan cosméticos y afeites; la expresada práctica es muy común entre cierto tipo de mujeres.

Tema del fragmento	Cómo era Quito cuando se declaró libre.
Personaje	Mujeres mestizas. Vestido
Signatario	William Stevenson
Datación	1808
Género	Literatura de viajes
Fuente del documento	Stevenson, W. (1960). Cómo era Quito cuando se declaró libre. En H. Toscano, El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX) (págs. 220 - 238). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.
Autor	Humberto Toscano
Páginas	228
N° de caracteres	165

137

SOBRE EL VIAJERO
El relato de viaje fue detallado por William Bennet Stevenson, viajero ingles que nación en 1787. Estuvo veinte años en América del Sur y regreso a Inglaterra en 1824. Aunque fue funcionario del gobierno español se convirtió en revolucionario, pues simpatizaba con las ideas libertarias. Fue un observador perspicaz y muy objetivo. Relató sobre la bolsicona en los años posteriores a 1808, en Quito, cuando fue testigo de la guerra de la Independencia y mantuvo contacto directo con los protagonistas de los hechos revolucionarios. Publicó en Londres en 1825 su libro: A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Year's Residence in South America, en tres tomos. En Europa del siglo XIX estuvo de moda la publicación de viajes. Así la literatura de viajes estaba dirigida a una audiencia europea, a un público lector de clase media, interesado en las historias de viajes y los lugares exóticos.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA
Los relatos fueron creados por los imagineros bajo las ideologías intelectuales europeas, su capital cultural respondió a sus intereses en la literatura de viajes. Sin embargo, por el realismo descriptivo de las representaciones de los viajeros y sus descripciones pintorescas son considerados un testimonio histórico y etnográfico relevante para la sociedad decimonónica quiteña pues detallaron costumbres, atavíos, y oficios de diversos tipos quiteños.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS
Stevenson provee una descripción ampliada del traje, lo describe en un atuendo de 4 piezas conformado por: (1) bolsicón o falda circular, amplia, y con ornamentación arabesca en la parte inferior del faldón, (2) corpiño ornamentado en el pecho y las mangas, (3) chal de franela inglesa. Como prenda interna describe el empleo de una enagua chillona terminada en encaje. Resalta el adorno que porta en la cabeza, y los bucles en el cabello y enfatiza los pies blancos, pequeños y de talones rojos, como un rasgo peculiar de este personaje. El viajero indica que las mujeres rara vez usan zapatos o medias. Menciona además, que la práctica de utilizar cosméticos y colorete es común entre las bolsiconas. Despliega el uso de una paleta de color: rojo, amarillo, azul pálido. Y menciona el empleo de abalorios empleados en el traje como: bandas, cintas, flores, encajes y lentejuelas. El indumento de la *bolsicona* responde, por un lado, a la influencia de los cánones de la moda romántica de la época: una silueta en A, de cintura estrecha y ensanchada en el bajo.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector:

Toscano, H. (1960). *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

138

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBR2XIX

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Relato de viaje
Nº fuente	002
Temporalidad	XIX

Fragmento del relato

Con todos sus defectos, las bolsiconas o modistillas de Quito, son excitantes criaturas. Incultas flores de los Andes, tienen una suavidad particular. Dan color y animación a la población que es marco de su curiosa existencia. Este nombre español de bolsiconas viene de bolsa, a causa de los bolsillos que estas señoritas llevan en sus faldas. Los indios las llaman, a causa de su costumbre de no llevar zapatos y medias, llapangas, que quiere decir en lengua quechua descalzas... ¡Librea sencilla y coqueta¡ Sobre una falda de tela fuerte, un chal largo de seda o de algodón que cubre la camisa sin taparla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamado rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo o las circunstancias lo exigen. La variada viveza de sus colores dan originalidad a este traje.

Los papagayos, en asamblea determinante, no podrían presentar un plumaje más alegre en su abigarramiento que un grupo de bolsiconas cuando siguen una procesión o asisten a una fiesta. Su afluencia, en todas partes y con toda ocasión da vida a una ciudad que parecería muerta sin ellas, y le imprime un sello de originalidad. Así por ejemplo, sobre una falda azul está terciando un chal rojo, el rebozo será amarillo para contraste. Quitad a las bolsiconas que, a fuerza de mostrarse parece constituir la mayoría de la población, y Quito será la sede privilegiada del aburrimiento.

La risa, que estalla sin cesar en los labios de las quiteñas, es la más embriagante de sus seducciones, y hacer reconocer que ningún nombre les viene mejor que *Alegría*, como de veras se llaman muchas de ellas.

Tema del fragmento	Quito y sus mujeres
Personaje	La bolsicona
Signatario	Alexandre Holinski
Datación	1851
Género	Literatura de viajes
Fuente del documento	Holinski, A. (1960). Quito y sus mujeres. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 328 - 331). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.
Autor	Humberto Toscano
Páginas	328 - 331
Nº de caracteres	274

139

SOBRE EL VIAJERO

El relato fue escrito por Alexandre Holinski, viajero francés. Nació en 1816 y perteneció a la nobleza con el título de Conde, pero nunca lo utilizó. Tuvo un espíritu rebelde y una insaciable sed de aventura. Era admirador de los jóvenes revolucionarios como Bolívar. Consiguió logros diplomáticos a los cuales renunció para continuar su viaje. Exploró el Ecuador como turista, hombre de mundo y político. Miró costumbres y usos sociales, fenómenos naturales y personalidades de los hombres de estado. Observador innato que con sus escritos demostró mucho respeto y dejo importantes impresiones de las mujeres de Quito. Estuvo en Ecuador entre junio y septiembre de 1851. Fue un testigo ocular de la crisis política de 1850. Edito su publicación: Equateur: scènes de la vie sud-américaine en 1861, después de diez años de escribirla. La crítica literaria europea mantuvo comentarios positivos sobre sus escritos.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

Los ideales progresistas y la corriente del exotismo enmarcaban el pensamiento de los imagineros europeos en el postulado de nosotros y los otros. Miraron al otro diferente y extraño, sumido en un sistema social y cultural rezagado, incivilizado y primitivo. Estos relatos fueron escritos para una audiencia europea pues despertaban interés en un público europeo de clase media, lector de libros y revistas que gustaba del conocimiento empírico e interesado en historias de viajes a lugares exóticos. El traje de la bolsicona evocó el espíritu del barroco: siluetas anchas, pesadas, superpuestas, sobrecargadas de plisados y una ornamentación exagerada.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Este viajero entrega dos acepciones, la denomina bolsicona (término español) por los bolsillos que portan en sus faldones y llapanga (término quechua) que quiere decir descalza. Describe un atuendo conformado por cuatro piezas sobrepuestas: (1) bolsicón o falda de tela fuerte, (2) chal de seda o algodón, (3) camisa y (4) rebozo de tela velluda. El viajero provee una descripción interesante de los textiles empleados en el traje de la bolsicona, la tela fuerte a la que refiere es la bayeta pues en este periodo se producía este tejido tosco y ordinario, mientras que el rebozo de tela velluda representa al terciopelo. Además, hace referencia a la viveza en los colores y cómo son portados en contraste. Emplea la metáfora al comparar a los papagayos con las bolsiconas por el colorido de sus trajes y su originalidad. Las relaciona como mujeres portadoras de alegría.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

Toscano, H. (1960). *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Acervo	Indumentaria popular
Tipo	Bolsicona
Fuente	Relato de viaje
N° fuente	003
Temporalidad	XIX

Código: IPBR3XIX

Fragmento del relato

Las mujeres del pueblo, las frescas y graciosas bolsiconas, llevan con gracia particular su modesto vestido, el cual frecuentemente, no se compone sino de tres piezas: la camisa, cuyos bordes están bordados de algodón rojo o azul; la falda de bayeta, o bolsicón, tela de lana grosera y un chal de felpa que anudan alrededor de los hombros. La falda es muy corta, la pierna bien torneada, y los pies desnudos son tan rosados y tan delicadamente modelados, que causarían la admiración de un escultor o un pintor. Por tal razón la bolsicona pone un cuidado interés en frotarlos con arena fina todos los días, y aún en el caso de que haya lodo, lo que sucede frecuentemente en las calles sucias y mal cuidadas de Quito, anda con ligereza que no permite que se empañe la tersa superficie con la mejor mancha.

La bolsicona es, por lo general, costurera o bordadora, y su gusto, su habilidad, hacen que las obras salidas de sus manos sean muy buscadas en toda América Meridional. Aunque no sepa dibujar, posee, de manera maravillosa, la memoria de las formas y el arte de imitar a la naturaleza.

Tema del fragmento	Quito
Personaje	Bolsicona
Signatario	Ernest Chartón
Datación	1862
Género	Literatura de viajes
Fuente del documento	Toscano, H. (1960). Introducción por Humberto Toscano. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 17 - 99). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A
Autor	Humberto Toscano
Páginas	88 - 89
N° de caracteres	193

141

SOBRE EL VIAJERO

El relato fue escrito por Ernest Marc Jules Charton Thiessen de Treville, viajero francés. Ilustrador, reportero, artista, acuarelista y retratista. Fue un apasionado por los viajes. Ilustró dos revistas parisinas dirigidas por su hermano entre ellas: Le tour de Monde (1878). Bajo la República del Ecuador se desempeñó como pedagogo, pues en 1867 enseñó pintura en la Escuela Sociedad Democrática San Miguel de Santiago. Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época refiriéndose a la Bolsicona con respeto y gracia. Visitó Quito por dos ocasiones. De 1849 a 1851 y de 1862 a 1867. Probablemente escribió el relato durante su segunda visita. Su relato sobre Quito apareció en la revista de viajes Le Tour du Monde de publicación y distribución semanal recogida en un volumen cada seis meses. La vuelta al mundo era una revista de viajes y viajeros que circulaba en Europa.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

Como un aficionado al exotismo (gusto por lo extranjero) y a lo pintoresco (objetos considerado bellos y dignos de ser representados), y al "otro exótico", los viajeros relataron las costumbres y motivos populares, dieron cuenta en común de su aventura de viajar por Ecuador. Charton se interesó en diversos tipos sociales y en retratar los distintos tipos que transitaban en las calles de Quito, manifestó una división entre las clases sociales. Se aprecia una similitud entre los relatos de viajeros debido a las experiencias de viaje similares pues observaban los mismos sucesos ocurridos en la época.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Charton se refiere a la bolsicona como mujer de pueblo, con este adjetivo la separa de la "mujer aristocrática". Sintetiza el traje de la bolsicona en un vestido modesto compuesto de tres piezas: (1) camisa con bordes bordados de algodón, (2) bolsicón o falda de bayeta, y (3) chal de felpa anudado alrededor de los hombros. También relata con énfasis los pies de la bolsicona: desnudos, rosados, delicados y descalzos, hace alusión a un ritual de cuidado. Enfatiza los oficios de la bolsicona como costurera, bordadora y resalta la habilidad en sus manos - que aunque no sea instruida, pues no sabe dibujar - son requeridas en "toda América Meridional".

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

Toscano, H. (1960). *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	001
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBA1XIX

Leyenda	Sin leyenda
Artista	Ernesto Chartón de Treville
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	18 x 13 cm.
Ubicación	Reserva de arte colonial y republicano. Quito. Edificio Aranjuez
Personaje	Bolsicona, modistilla de Quito. Bolsicona, grisette de Quito
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

143

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o modistilla de Quito, que fue pintada por Ernest Charton en la cuidad de Quito entre 1850 y 1860 Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, y acicalada. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

El pensamiento romántico latinoamericano trajo consigo el valor a los usos, costumbres, raza, y paisaje articulando el concepto de la nación en libertad. El costumbrismo nace como movimiento artístico influenciado en el romanticismo literario y como esencia del pensamiento liberal a principios del periodo republicano. Como género pictórico inspiró los relatos y representaciones de viajeros. El traje fue reinterpretado por las *bolsiconas* quiteñas, con el empleo de tejidos asequibles según su condición y adornos que respondieron a sus habilidades manuales

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Charton representa el traje de la bolsicona en una silueta en forma trapecio, y una silueta en línea volumétrica conformada por varias piezas indumentarias sobrepuestas. La bolsicona portaba este atuendo de manera diaria. La morfología de las prendas queda configurada por un traje de 4 prendas: (1) bolsicón como prenda dominante, (2) camisa de escote bandeja y manga corta, (3) chal y (4) rebozo. Como una prenda interna se nota el empleo de una enagua terminada en encaje. Por la representación de las texturas ilustradas se percibe las características de los tejidos empleados: tela pesada de bayeta empleada en el bolsicón, camisa de algodón, chal de franela inglesa y rebozo de terciopelo. El contraste del color entre el bolsicón y el rebozo es notorio. La ornamentación en el rebozo, la camisa y el tocado en la cabeza es evidente. A esto se suma la utilización de alhajas como gargantilla, brazaletes, aretes, y anillos. La bolsicona está descalza. Las acuarelas de tipos de Charton muestran un traje completamente emperifollado.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

144

Acervo	Indumentaria popular
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	002
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBA2XIX

Leyenda	Sin leyenda
Artista	Ernesto Chartón de Treville.
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	30x25.5 cm. (Aproximado)
Ubicación	Fonsal (2005). Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, p. 408
Personaje	Bolsicona, cholos, modistilla. Mitad india y de sangre blanca. (Atribuido a la colección privada).
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

145

SOBRE EL ARTISTA

El relato fue escrito por Ernest Marc Jules Charton Thiessen de Treville, viajero francés. Ilustrador, reportero, artista, acuarelista y retratista. Fue un apasionado por los viajes. Ilustró dos revistas parisinas dirigidas por su hermano entre ellas: Le tour de Monde (1878). Bajo la República del Ecuador se desempeñó como pedagogo, pues en 1867 enseñó pintura en la Escuela Sociedad Democrática San Miguel de Santiago. La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o modistilla de Quito, que fue pintada por Ernest Chartón en la cuidad de Quito entre 1850 y 1860 Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

Muchos de los viajeros que recorrieron Ecuador en el siglo XIX mantuvieron relaciones sociales con personas de gobierno, intelectuales y artistas ecuatorianos. Cuando lo requerían, los viajeros buscaban ilustradores locales y comisionaban pinturas para llevar a Europa, pues específicamente en Francia e Italia las publicaciones de viajeros inicialmente en grabados, luego en pinturas y más tarde en fotografías estaban de moda.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Charton representa el traje de la bolsicona en una silueta en forma trapecio, y una silueta en línea volumétrica conformada por varias piezas indumentarias sobrepuestas. La bolsicona portaba este atuendo de manera diaria. La morfología de las prendas queda configurada por un traje de 4 prendas: (1) bolsicón como prenda dominante, llama la atención ver un bordado sobredimensionado y arabesco en el bolsicón. (2) camisa de escote bandeja y manga corta, (3) chal y (4) rebozo. Como una prenda interna se nota el empleo de una enagua terminada en encaje. Por la representación de las texturas ilustradas se percibe las características de los tejidos empleados: tela pesada de bayeta empleada en el bolsicón, camisa de algodón, chal de franela inglesa y rebozo de terciopelo. El contraste del color entre el bolsicón y el rebozo es notorio. La ornamentación en el rebozo, la camisa y el tocado en la cabeza es evidente. A esto se suma la utilización de alhajas como gargantilla, brazaletes, aretes, y anillos. La bolsicona está descalza. Las acuarelas de tipos de Chartón muestran un traje completamente emperifollado. El traje de la bolsicona se envuelve en una silueta de forma trapecio y una silueta de línea volumétrica e insinuante.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteños del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
Nº fuente	003
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBA3XIX

Leyenda	Una Bolsicona
Artista	Ernesto Chartón de Treville.
Datación	1867
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	27x18 cm. (Aproximado)
Ubicación	Reserva de arte colonial y republicano. Quito. Edificio Arrajuez.
Personaje	Bolsicona o Llapanga de Quito. Siglo XIX
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

147

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o modistilla de Quito, que fue pintada por Ernest Chartón en la ciudad de Quito entre 1850 y 1860 Desde su visión como cronista y pintor costumbrista reflejó las costumbres sociales de su época ilustrando a la bolsicona con respeto y gracia. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco con singular coquetería, acicalada y elegante. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

Aspecto que refleja los sentimientos de "profundo nacionalismo", visión que hizo que los artistas locales "tornaran su mirada" hacia sus propios tipos y paisajes. "Esta forma de nacionalismo aparece en el Ecuador, como en otros países de América Latina, bajo la influencia del movimiento romántico que tiene su apogeo entre 1837 y 1900 aproximadamente". (Muratorio, 1994, pág. 152). En pintura expresó una búsqueda del ser nacional, considerando un pasado indígena y un presente mestizo. Desde su visión como cronista y pintor costumbrista, Ernest Chartón, reflejó las costumbres sociales de su época. Impregna el romanticismo en la interpretación y exaltación de la bolsicona y su traje. En su gusto por captar lo extranjero, representa a la bolsicona con un perfil pintoresco.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Charton representa el traje de la bolsicona en una silueta en forma trapecio, y una silueta en línea volumétrica conformada por varias piezas indumentarias sobrepuestas. La bolsicona portaba este atuendo de manera diaria. La morfología de las prendas queda configurada por un traje de 4 prendas: (1) bolsicón como prenda dominante, llama la atención ver un bordado sobredimensionado y arabesco en el bolsicón. (2) camisa de escote bandeja y manga corta, (3) chal y (4) rebozo. Como una prenda interna se nota el empleo de una enagua terminada en encaje. Por la representación de las texturas ilustradas se percibe las características de los tejidos empleados: tela pesada de bayeta empleada en el bolsicón, camisa de algodón, chal de franela inglesa y rebozo de terciopelo. El contraste del color entre el bolsicón y el rebozo es notorio. La ornamentación en el rebozo, la camisa y el tocado en la cabeza es evidente. A esto se suma la utilización de alhajas como gargantilla, brazaletes, aretes, y anillos. La bolsicona está descalza. Las acuarelas de tipos de Chartón muestran un traje completamente emperifollado. Analizado desde la dimensión del diseño, el traje contiene: simetría que se refleja en la silueta y la morfología de las piezas indumentarias

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

148

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	004
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica
Código: IPBA4XIX

Leyenda	Sin leyenda
Artista	Autor no identificado
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	30x25.5 cm. (Aproximado)
Ubicación	FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fonsal.
Personaje	Chola Pinganilla. Conocida como Bolsicona.
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

149

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una Chola Pinganilla, conocida como Bolsicona, de autor desconocido. La acuarela podría ser pintada por Ernest Charton entre 1850 y 1860 pues mantiene un estilo similar al del artista.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

Aspecto que refleja los sentimientos de "profundo nacionalismo", visión que hizo que los artistas locales "tornaran su mirada" hacia sus propios tipos y paisajes. "Esta forma de nacionalismo aparece en el Ecuador, como en otros países de América Latina, bajo la influencia del movimiento romántico que tiene su apogeo entre 1837 y 1900 aproximadamente". (Muratorio, 1994, pág. 152). En pintura expresó una búsqueda del ser nacional, considerando un pasado indígena y un presente mestizo. La influencia en motivos románticos de elementos naturales prevalece.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

El traje de la bolsicona mantiene una silueta en forma trapecio, y una silueta en línea volumétrica conformada por varias piezas indumentarias sobrepuestas. La bolsicona portaba este atuendo de manera diaria. La morfología de las prendas queda configurada por un traje de 4 prendas: (1) bolsicón como prenda dominante, llama la atención ver un bordado sobredimensionado y arabesco en el bolsicón. (2) camisa de escote bandeja y manga corta, (3) chal y (4) rebozo. Como una prenda interna se nota el empleo de una enagua terminada en encaje. Por la representación de las texturas ilustradas se percibe las características de los tejidos empleados: tela pesada de bayeta empleada en el bolsicón, camisa de algodón, chal de franela inglesa y rebozo de terciopelo. El contraste del color entre el bolsicón y el rebozo es notorio. La ornamentación en el rebozo, la camisa y el tocado en la cabeza es evidente. A esto se suma la utilización de alhajas como gargantilla, brazaletes, aretes, y anillos. Esta bolsicona porta zapatos, que por la época estudiada serían de raso.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: Fonsal.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

150

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	005
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica
Código: IPBA5XIX

Leyenda	Bolsicona
Artista	Juan Agustín Guerrero
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	30x25.5 cm. (Aproximado)
Ubicación	Hallo, W (1980). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. P. 105
Personaje	Bolsicona o Llapanga de Quito
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

151

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona o llapanga de Quito, fue pintada por Juan Agustín Guerrero, pintor, poeta y músico ecuatoriano. Testificador de costumbres evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su interés por dar testimonio de su tierra y costumbres nace por los contactos con viajeros y estudiosos. Guerrero desarrolló la más completa colección de acuarelas costumbristas. Su intencionalidad en la pintura se suma a las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representó con criticidad el ser ecuatoriano, sus tipos y ropajes. Su bolsicona mantiene perfil pintoresco. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local, las imágenes fueron difundidas como estampas y/o postales.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

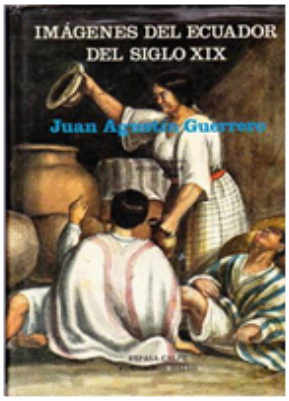
El costumbrismo en pintura expresó la búsqueda romántica del ser nacional a través de la pintura costumbrista representando los usos, costumbres y la diversidad étnica; considerando un pasado indígena y un presente mestizo. Aspecto que refleja los sentimientos de "profundo nacionalismo", visión que hizo que los artistas locales "tornaran su mirada" hacia sus propios tipos y paisajes.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Guerrero ilustró una bolsicona descalza, el atuendo es de silueta en forma trapecio y de silueta en línea insinuante, muestra una de sobre posición de prendas. Es un traje de 4 piezas, (1) bolsicón hasta el tobillo, (2) camisa de escote bandeja y marga corta, (3) chal, (4) rebozo, acompañado de una enagua como prenda interna que termina en encaje. La ilustración representa variados textiles y un contraste de color en la indumentaria y la ornamentación. Como aspecto particular, llama la atención, una menor amplitud del bolsicón, denotando una diferencia con el bolsicón de la modistilla. Es notoria la sobre posición de las piezas indumentarias entre las enaguas, el chal y el rebozo; contraste en el color y el empleo de diversos textiles y repetición en la ornamentación arabesca que mantiene el traje

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

Samaniego, F. (1977). *Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar.* Quito: Salvat Editores Ecuatorianos.



Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	006
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBA6XIX

Leyenda	Bolsicona
Artista	Joaquín Pinto
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	30x25.5 cm. (Aproximado)
Ubicación	Bolsicona. Vestido típico de mestiza. Acuarela de Joaquín Pinto (Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez).
Personaje	Bolsicona
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

153

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona, fue pintada por Joaquín Pinto. Autodidacta y pintor romántico ecuatoriano. Como costumbristas proveyó información del oficio de tipos quiteños con sus vestiduras. El cromatismo de su paleta fue clara. Mediante su pintura evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su intencionalidad en la pintura se suma las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representa una bolsicona con un bolsicón menos ornamentado. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

El costumbrismo en pintura expresó la búsqueda romántica del ser nacional a través de la pintura costumbrista representando los usos, costumbres y la diversidad étnica; considerando un pasado indígena y un presente mestizo. Aspecto que refleja los sentimientos de "profundo nacionalismo", visión que hizo que los artistas locales "tornaran su mirada" hacia sus propios tipos y paisajes.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Representa un atuendo de la bolsicona de silueta forma trapecio y de silueta línea insinuante, conformada por 4 piezas vestimentarias sobrepuestas: (1) bolsicón sin ornamento, (2) camisa, (3) chal y (4) rebozo, como complemento se presenta una enagua terminada en encaje. La ilustración permite apreciar una mezcla de tejidos. El contraste de color es notorio entre el empleo del rojo, azul y blanco. En esta ilustración la bolsicona porta zapatos. Debajo del bolsicón se ubican varias enaguas superpuestas que contribuyen a la generación del volumen en la parte inferior del traje. El bajo de las enaguas es de encaje.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

Samaniego, F. (1977). *Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar.* Quito: Salvat Editores Ecuatorianos.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

154

Acervo	Indumentaria popular
Tipo	Bolsicona
Fuente	Acuarela de tipos
N° fuente	007
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBA7XIX

Leyenda	Bolsicona cocinera
Artista	Joaquín Pinto
Datación	1850—1860
Tipo de imagen	Acuarela de tipos
Soporte	Papel
Formato	30x25.5 cm. (Aproximado)
Ubicación	Samaniego, F. (1985). La Bolsicona cocinera. En S. Editores, *Historia del Arte Ecuatoriano*. Quito: Salvat Editores.
Personaje	Bolsicona
Situación / Espacio	Sin contexto complementario / Quito

155

SOBRE EL ARTISTA

La acuarela de tipos, tipifica a una bolsicona, fue pintada por Joaquín Pinto. Autodidacta y pintor romántico ecuatoriano. Como costumbristas proveyó información del oficio de tipos quiteños con sus vestiduras. El cromatismo de su paleta fue clara. Mediante su pintura evocó con visión realista los tipos sociales que representó. Su intencionalidad en la pintura se suma las ideas libertarias y el nacionalismo promovido por el romanticismo de la época. Representa una bolsicona con un bolsicón menos ornamentado. Este personaje femenino popular, fue pintado para una audiencia europea y local.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

El costumbrismo en pintura expresó la búsqueda romántica del ser nacional a través de la pintura costumbrista representando los usos, costumbres y la diversidad étnica; considerando un pasado indígena y un presente mestizo. Aspecto que refleja los sentimientos de "profundo nacionalismo", visión que hizo que los artistas locales "tornaran su mirada" hacia sus propios tipos y paisajes.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

La bolsicona cocinera de Joaquín Pinto, porta un indumento menos acicalado. De silueta forma trapecio y de silueta línea insinuante. El atuendo está conformado por 4 piezas: (1) bolsicón de menor amplitud y sin ornamentos, (2) camisa manga larga, (3) chal y (4) rebozo. La ilustración deja entrever una mezcla de varios tejidos. El tono del color en contraste es notorio entre el bolsicón y el rebozo. Se percibe una menor ornamentación en el traje y bisutería. El traje permitió deducir una estratificación interna dentro de las *bolsiconas*, pues el atuendo de cuatro piezas, más acicalado, ensanchado y ornamentado pertenece a la *bolsicona modistilla* o bordadora, de la cual imaginamos que sus ingresos eran superiores. Luego está el traje de la *bolsicona vendedora*, menos acicalado, ensanchado y con muy poca ornamentación. Y finalmente, la *bolsicona cocinera* portadora de un traje completamente modesto, como en el caso de esta ilustración.

Referencia bibliográfica del texto. Para guía del lector

Samaniego, F. (1977). *Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar.* Quito: Salvat Editores Ecuatorianos.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

156

Acervo	Indumentaria popular
Tipo	Bolsicona
Fuente	Fotografía
N° fuente	001
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica
Código: IPBF1XIX

Inscripción	Niña de clase media, (mestiza) Quito. "Bolsicona" "gente de Payeta" (manuscrito con tinta al pie de la imagen)
Autor	Gouin, Louis, (Ludovico). Quito, Pichincha, Ecuador. (Fotógrafo)
Datación	1874
Tipo de imagen	Fotografía
Personaje	Persona no identificada
Espacio:	Quito
Fondo	Archivo Leibniz-Institud Für Landerkunde. Leipzig, Alemania.
Fuente	Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

157

SOBRE EL FOTÓGRAFO

La fotografía es considerada un documento social y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque, en la sociedad decimonónica quiteña, proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, una de las más acicaladas, la mujer posa de pies, contribuye a esta investigación su inscripción pues tipifica a la imagen como bolsicona, fue tomada en 1874. Un aspecto relevante de la fotografía es la inscripción que porta de Bolsicona. Se conoce casi nada del fotógrafo Gouin, Louis.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejó en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario, la explosión de colores en el vestuario, que aunque la fotografía es en blanco y negro se nota en las tonalidades. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

De manera particular, esta bolsicona presenta una silueta en forma trapecio, una silueta en línea volumétrica. Es evidente la sobreposición de las piezas en el traje de 4 piezas: (1) bolsicón amplio, (2) camisa que se oculta tras del rebozo, (3) chal y (4) rebozo. Es notorio el contraste de texturas que permiten visualizar el tejido de bayeta en el bolsicón, un chal de franela inglesa en un rebozo de terciopelo. Las diversas tonalidades que se generan en la fotografía permiten apreciar un contraste de color. Se visualiza la ornamentación en el adorno del cabello y los aretes. La influencia en motivos románticos de elementos naturales prevalece.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

158

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Fotografía
Nº fuente	002
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBF2XIX

Inscripción	"Chola" (mestiza), Quito, vestida con macana (manuscrito con tinta al pie de la imagen). 2. Chola, mujer semi indígena. Quito, 1871 (manuscrito a lápiz en el reverso)
Autor	No identificado
Datación	1871
Tipo de imagen	Fotografía
Personaje	Persona no identificada
Espacio:	Quito
Fondo	Archivo Leibniz-Institut Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.
Fuente	Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

159

SOBRE EL ARTISTA
La fotografía es considerada un documento social y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque, en la sociedad decimonónica quiteña, proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, quizá el de una vendedora pues su traje no es muy acicalado, la mujer posa sentada. Fue tomada en 1871. Porta como inscripción chola mestiza.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA
La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejó en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y la explosión de colores en el vestuario, que aunque la fotografía es en blanco y negro se nota en las tonalidades. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS
Esta fotografía data de 1871, se parecía una silueta forma trapecio y una silueta línea volumétrica. Se nota en menor grado una sobre posición de prendas. El traje consta de 3 piezas: (1) bolsicón (2) camisa de escote bandeja y manga corta y (3) chal de flecos. En la fotografía consta la inscripción de chola mestiza, Se percibe el empleo de tejidos bayeta en el bolsicón, y un chal de flecos en un tejido sencillo. El cabello largo y trenzado es una característica de la bolsicona. Pese a la sencillez del traje se nota la ornamentación con brazaletes, aretes y flecos. La camisa de escote de barca, estaba influenciada por la característica peculiar de hermosura de la moda romántica: los hombros desnudos. De manga generalmente corta.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

160

Acervo	**Indumentaria popular**
Tipo	Bolsicona
Fuente	Fotografía
N° fuente	003
Temporalidad	XIX

Archivo visual del traje
Indumentaria de la Bolsicona
Ficha catalográfica

Código: IPBF3XIX

Inscripción	"Chola" (mestiza). Quito (manuscrito con tinta al pie de la imagen)
Autor	No identificado
Datación	1875
Tipo de imagen	Fotografía
Personaje	Persona no identificada
Espacio:	Quito
Fondo	Archivo Leibniz-Institud Für Länderkunde. Leipzig. Alemania.
Fuente	Instituto Metropolitano de Patrimonio. Archivo nacional de fotografía. Fotografía patrimonial.

161

SOBRE EL ARTISTA

La fotografía es considerada un documento social y en su época de introducción fue apreciada por su valor técnico, pues presentó con absoluto realismo, la gente y sus vestidos. Aunque, en la sociedad decimonónica quiteña, proyectaba las imágenes en blanco y negro su importancia radica en captar en un instante la gente y los paisajes. El valor de esta fotografía en particular permite visualizar el atuendo de la mujer mestiza, quizá una cocinera, la mujer posa de sentada, contribuye a esta investigación su inscripción pues la tipifica como chola mestiza, fue tomada en 1875.

SOBRE LOS PENSAMIENTOS DE ÉPOCA

La sociedad decimonónica estableció el barroco como una forma de legitimar la herencia hispánica fusionada con un recuerdo colonial y la naciente República del Ecuador. El pensamiento ecléctico influyó en la imagen recargada de la bolsicona y el barroco se reflejó en la súper posición de prendas, la decoración arabesca, el contraste y a explosión de colores en el vestuario. Tal ornamentación responde a la búsqueda del ser nacional y las ideas libertarias para una identidad propia, parte del fundamento del romanticismo.

SOBRE LOS SISTEMAS VESTIMENTARIOS

Esta fotografía tipifica a la mujer como chola mestiza, data de 1875. Permite observar la silueta en forma trapecio del traje y la silueta en línea insinuante. El traje evidencia una leve sobre posición de prendas y es un atuendo conformado por tres piezas: (1) bolsicón, (2) camisa de escote bandeja y manga corta y (3) chal de flecos. El bolsicón de tela bayeta se presenta como un tejido tosco y ordinario. El chal de flecos denota un textil desgastado. Se nota un contraste en la tonalidad del color y el cabello trenzado característico de este personaje. La calidad de los textiles y la ornamentación empleada denotan la condición social de esta bolsicona. En la fotografía se nota uno de los trajes más modestos.

Investigadora del Archivo: Taña E. Escobar G.

Mapa semántico de pensamientos de época

Mapa semántico del indumento

Segmento Cuerpo

CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS
Vivencia	Territorio	Mestiza (Inculta, hábil) Alegre, extraña, coqueta
	Denominación	Bolsicona Llapanga - descalza Chola Pinganilla-futre-caminar
Proporción	Corporalidad	Contextura media Pies pequeños, talones rojos Cabello largo trenzado Descalza Cosméticos
Ocasión de uso	Según uso	Diaro
	Según oficio	Modistilla / Bordadora Comerciante / Cocinera

Segmento Contexto

CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS
Espacialidad	Ecuador	Quito
Temporalidad	Siglo XIX	1825- 1870
		1871- 1900
Pensamientos de época	Barroco quiteño	Ornamentación
		Diseño curvilíneo
		Melancólica ostentación / antielegancia
	Exotismo	Fasinación por el otro
		Pintoresco
	Romanticismo	Costumbrismo
		Sentimiento nacionalismo
		Ideas libertarias

Segmento Sistemas Indumentarios

CATEGORÍA (1)	CATEGORÍA (2)	CÓDIGOS
Fundamentos de Diseño	Elementos de diseño	Simetría Proporción Sobreposición Contraste Repetición
Siluetas Indumentarias	Silueta / Forma	Trapecio
	Silueta / Línea	Insinuante Volumétrica
Morfologías Indumentarias	Prenda superior	Camisa escote bandeja, manga corta Chal Rebozo
	Prenda inferior	Bolsicón Enagua
	Accesorios	Tocado (cintas, flores, piedras) Aretes, collar, brazaletes y anillos Calzado / pañuelo
	Ornamentación	Bolsicón adornado Camisa bordada Cintas, encajes, flequillos Lentejuelas y flores
	Vestido modesto	Vestido de tres piezas (ext) Vestido de cuatro piezas (ext)
Fundamentos constructivos	Mecanismo sobre planos	Bolsillos Encarrujados
	Mecanismos acceso-cierre	Envolventes Anudados Atados
Tejidos	Material	Bayeta Brocado / Tejido / Satén Algodón / seda Franela inglesa Terciopelo
	Bordado	Arabesco
Color	Primarios	Amarillo Azul Rojo
	Secundarios	Violeta (rosa)
	Neutros	Blanco

6.8 Administración

- *Recursos humanos*: El Archivo visual de traje requirió de: Un diseñador de indumentaria cuya línea de investigación esté orientada hacia los estudios históricos y sociales del traje. Un especialista de archivo que proveyó la asesoría en la catalogación del archivo visual del traje. Y un diseñador gráfico que contribuyó en la imagen visual de la publicación presentada.

- *Recursos materiales*: La investigación requirió materiales propios de una investigación de archivo y documental como cuadernos de campo y bitácoras, cámara fotográfica, grabadora, filmadora y un computador portátil. Suma a esto los innumerables esfuerzos por la búsqueda bibliográfica y la recipilación de fuentes. El software Atlas ti como recurso contribuyó al análisis de contenido y el software SPSS al análisis estadístico. Además se requirió del software Indesing para maquetación y del software Ilustrador para diseño y diagramación de la publicación adjunta.

- *Recursos económicos*: El presente proyecto es autofinanciado por la investigadora. En el que se invirtieron los siguientes rubros:

Recursos	Tiempo / Unidad	Costo
Investigadora de archivo	Por 12 meses	6000
Asesor especialista en archivos	Por 3 meses	1200
Diseñador gráfico	Por identidad y publicación	800
Movilización al campo	Por 12 meses	1200
Libros	Para constructo teórico	1000
Materiales de oficina	Papelería	100
Publicación	3 Machotes	75
	Total	**10.375**

6.9 Previsión de la evaluación

Para evaluar el reporte se presenta una matriz que compila una serie de preguntas a manera de puntos de verificación. El reporte de investigación ha sido autoevaluado por la investigadora. La matriz se apoya en el modelo establecido pro Hernández (2014).

MATRIZ DE PREVISIÓN DE LA EVALUACIÓN	
Tema: Archivo visual del traje. Indumentaria de la Bolsicona	
Investigadora: Taña Escobar	Fecha: Febrero de 2018
Criterios de evaluación	**Marcar lo cumplido**
Sobre el encuadre general	
¿La narración general es lógica y congruente?	✓
¿El documento tiene orden?	✓
¿Se incluyen todas las secciones necesarias?	✓
Sobre la redacción	
¿Es apropiada para los lectores o usuarios el reporte?	✓
¿Los párrafos incluyen un tema o pocos temas?	✓
¿Se incluyen transiciones entre párrafos? ¿Se hilan párrafos, secciones?	✓
Sobre la forma y escritura	
¿Se cita adecuadamente siguiendo un solo estilo de publicaciones?	✓
¿Se revisó la ortografía, puntuación y posibles errores?	✓
Sobre el método, procedimiento y posibles análisis	
¿Se define el abordaje principal?	✓
¿Se explica e ilustra el papel del investigador en el estudio? ¿Los antecedentes del investigador guardan relación con el caso de estudio?	✓
¿Se detallan los pasos al ingresar al ambiente y contexto?	✓
¿Se definen los casos y se detalla la estrategia del muestreo?	✓
¿Se explican los instrumentos para recolectar los datos y se justifica su elección?	✓
¿Se detalla el proceso de recolección de datos?	✓
¿Se incluyen las guías o protocolos de los instrumentos de recolección y análisis?	✓
¿Se identifican los pasos del análisis de los datos?	✓
¿Se describe la forma en que los datos se organizaron para el análisis?	✓
¿Se especifica si el investigador revisó todos los datos para obtener un sentido general de éstos?	✓
¿Se explican las unidades de análisis y cómo se definieron?	✓
¿Se expone el proceso y niveles de codificación? ¿Categorías, códigos, tipos de codificación?	✓
¿Se ilustraron las categorías y temas con citas y segmentos?	✓
¿Se relacionaron las categorías y temas entre sí de una manera coherente para obtener un nivel más elevado de análisis y abstracción?	✓
¿Se utilizaron apropiadamente elementos gráficos para lograr una mejor visualización de los resultados empleando tablas, figuras, imágenes?	✓
¿Se especificaron las bases para interpretar los análisis y resultados?	✓
¿Se puntualizaron los productos del estudio? ¿Se construyó la narrativa?	✓
¿Se mencionan las estrategias para lograr rigor en el estudio? ¿Se validan los resultados?	✓

C. Materiales de referencia

Ayala, E. (2012). *Resumen de la historia del Ecuador.* Quito: Abya Yala.

Ayala, E. (2013). *II Manual de historia del Ecuador. Época Republicana.* Quito: Corporación Editora Nacional.

Boucher, F. (2009). *Historia del traje en Occidente.* Barcelona: Gustavo Gili.

Carvalho-Neto, P. D. (1994). *Antología del folklore ecuatoriano.* Quito: Abya Yala.

Cevallos, P. (1938). Cuadros drescriptivos del Ecuador. En E. Enríquez, *Quito a través de los siglos: recopilación y notas bio-bibliográficas, vol. 1* (pág. 162). Quito: Imprenta Municipal.

Chartier, R. (1990). La historia cultural redefinida. *Punto de vista*, 43 - 48.

Charton, E. (1942). Quito. En E. Enriquez, *Quito a través de los siglos. Volumen II* (pág. 148). Quito: Editorial Artes Gr+aficas.

Cleverth, C., & Cádernas, P. (2015). *Realidades solapadas la transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña.* La Paz: Fundación cultural del Banco Central de Bolivia.

Enríquez, E. (1922). *Manifiesto sinóptico comparativo de Quito en 1822 y Quito en 1922.* Quito: Imprenta Municipal.

Enríquez, E. (1938). *Quito a través de los siglos. Recopilación y notas bio - bibliográficas.* Quito: Imprenta Municipal.

Enríquez, E. (1941). *Quito a través de los siglos. Volumen I.* Quito: Editorial Artes Gráficas.

Enríquez, E. (1942). *Quito a través de los siglos. Volumen II.* Quito: Editorial Artes Gráficas.

Espinoza, M. (1996). *Quito según los extranjeros: La cuidad, su paisaje, gentes y costumbres obervadas por los visitantes extranjeros: Siglos XVI - XX.* Quito: Centro de Estudios Felipe Guamán Poma.

Ferrario, J. (1996). Castas ocupaciones e indumentaria de las gentes de Quito. En E. Manuel, *Quito según los extranjeros: La cuidad, su paisaje, gentes y costumbres observadas por los visitantes extranjeros: Siglos XVI - XX* (págs. 125 - 131). Quito: Centro de Estudios Felipe Guamán Poma.

Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En B. Muratorio, *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX* (págs. 25 - 73). Quito: FLACSO.

FONSAL. (2005). *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fonsal.

Foog, M. (2014). *Moda toda la historia.* Barcelona: Blume.

Franklin, A. (1996). Quito: El pueblo y la "gente decente". En M. Espinoza, *Quito según los extranjeros: La cuidad, su paisaje, gentes y costumbres observadas por los visitantes extranjeros. Siglos XVI - XX* (págs. 180 - 183). Quito: Centro de Estudios Felipe Guamán Poma.

Freund, G. (2015). *La fotografía como documento social.* Barcelo: Gustavo Gili.

Goetshel, A. M. (1996). Educación e Imágenes de Mujer. En M. Moscoso, *Y el amor no era todo... Mujeres, Imágenes y Conflictos* (págs. 58 - 83). Quito: Abya Yala.

Gomezjurado, J. (2015). *Quito historia del cabildo y la cuidad.* Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818 - 1880.* Madrid: Ediciones del Sol.

Hernández, R. (2014). *Metodología de la Investigación.* México: McGraw-Hill.

Holinski, A. (1960). Quito y sus mujeres. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIIIy XIX)* (págs. 328 - 331). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Holinski, A. (1989). Quito y sus mujeres. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 328 - 322). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.

Holinski, A. (1996). Las mujeres de Quito. En M. Espinoza, *Quito según los extranjeros: La cuidad, su paisaje, gentes y costumbres observadas por los visitantes extranjeros: Siglos XVI - XX* (págs. 148 - 150). Quito: Centro de Estudios Felipe Guamán Poma.

Kennedy, A. (2015). *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador. 1840 - 1930.* Cuenca: Universidad de Cuenca.

Kingman, E. (2006). *La cuidad y los otros. Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía.* Quito: FLACSO.

Kolberg, J. (1996). *Hacia el Ecuador. Relatos de viaje.* Quito: Abya Yala.

Mackenzie, M. (2009). *Ismos para entender la moda.* Madrid: Turner.

Manzini, E. (2015). *Cuando trodos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social.* Madrid: Experimenta Theoría.

Mejía, L. (1989). *Colección fotográfica del Ecuador. Volumen I.* Quito: Imprenta Mariscal.

Milton, A., & Rodgers, P. (2013). *Métodos de investigación para el diseño del producto.* Barcelona: Blume.

Minchom, M. (2007). *El pueblo de Quito 1690 - 1810. Demografía, dinámica sociorracial y protesta popular.* Quito: FONSAL.

Mitchell. (2009). *Teoría de la imagen.* Madrid: Akal.

Montufar, V. (1996). Acerca de putas, brujas grajientas y mucho más. En M. Moscoso, *Y el amor no era todo... Mujeres, Imágenes y Conflictos* (págs. 157 - 186). Quito: Abya Yala.

Muñoz, L. (2013). *Ñapangas. Mujeres de la gracia en Quito, Pasto y Popayán.* Quito: Abya Yala.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX.* Quito: FLACSO.

Osculati, G. (1996). Personajes sacros y profanos. En M. Espinoza, *Quito según los extranjeros: La cuidad, su paisaje gentes y costumbres observadas por los visitantes estrangeros: Siglos XVI - XX* (págs. 143 - 147). Quito: Centro de Estudios Felipe Gumán Poma.

Romero, X. (2003). *Quito en los ojos de los viajeros: El siglo de la Ilustración. Introducción, selección y notas de Ximena Romero.* Quito: Abya Yala.

Saltzman, A. (2005). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta.* Barcelona: Paidos.

Samaniego, F. (1977). *Ecuador Pintoresco. Acuarelas de Joaquin Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego Salazar.* Quito: Salvat Editores Ecuatorianos.

Samaniego, F. (1985). La Bolsicona cocinera. En S. Editores, *Historia del Arte Ecuatoriano.* Quito: Salvat Editores.

Sanchez, E. (1991). Ramón Torres Mendez y la pintura de tipos y costumbres. *Boletín cultural y bibliográfico. Volumen 28*, 17 - 39.

Senplades. (2017). *Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021. Toda una Vida.* Quito: Secretaria de Planificación y Desarrollo.

Simon, G. (2016). Investigación para la docencia en diseño. En C. Rojas, & E. Saavedra, *Reflexiones III. En torno a la metodología del diseño* (págs. 53 - 82). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Sposito, S. (2016). *Historia de la moda. Desde la prehistoria hasta nuestros días.* . Barcelona: Promopress.

Stevenson, W. (1960). Cómo era Quito cuando se declaro libre. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 220 - 238). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Stevenson, W. B. (1989). Cómo era Quito cuando se declaró libre. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros* (págs. 227 - 230). Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica.

Szurmuk, M., & Mckee, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.* México: Siglo XXI.

Toscano, H. (1960). Introducción por Humberto Toscano. En H. Toscano, *El Ecuador visto por los extranjeros. (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (págs. 17 - 99). Puebla: J. M. Cajica Jr. S.A.

Toscano, H. (1989). *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones.

Zaferson, O. (2013). *El hilo conductor. Tradición y moda en el Perú.* Lima: Ediciones del Hipocampo.

2. Anexos

C001

Cédula de textos de época

RELATOS DE VIAJEROS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha

Tema del fragmento
Personaje
Signatario
Género
Fuente del documento
Autor
Páginas:
N° de caracteres:

ANÁLISIS DEL RELATO DE VIAJE

¿Qué dijo el autor? Ideas principales	(1)
¿Qué escribió sobre la indumentaria?	

C001

ANÁLISIS DEL RELATO	
¿Quién lo dijo y cómo lo dijo?	
¿Cuándo lo dijo? Espacio cronológico	
¿Para qué lo dijo? Finalidad	
¿Dónde lo dijo? Espacio temporal	
¿A quién lo dijo?	
Aporte del texto	

Fuentes analizadas	

C004

Cédula de artefactos

PINTURA DE TIPOS

Investigadora
Taña Escobar
Fecha

NIVEL PRE ICONOGRÁFICO
Leyenda
Artista
Datación:
Tipo de imagen
Soporte:
Formato
Ubicación
Personaje
Espacio:
Situación

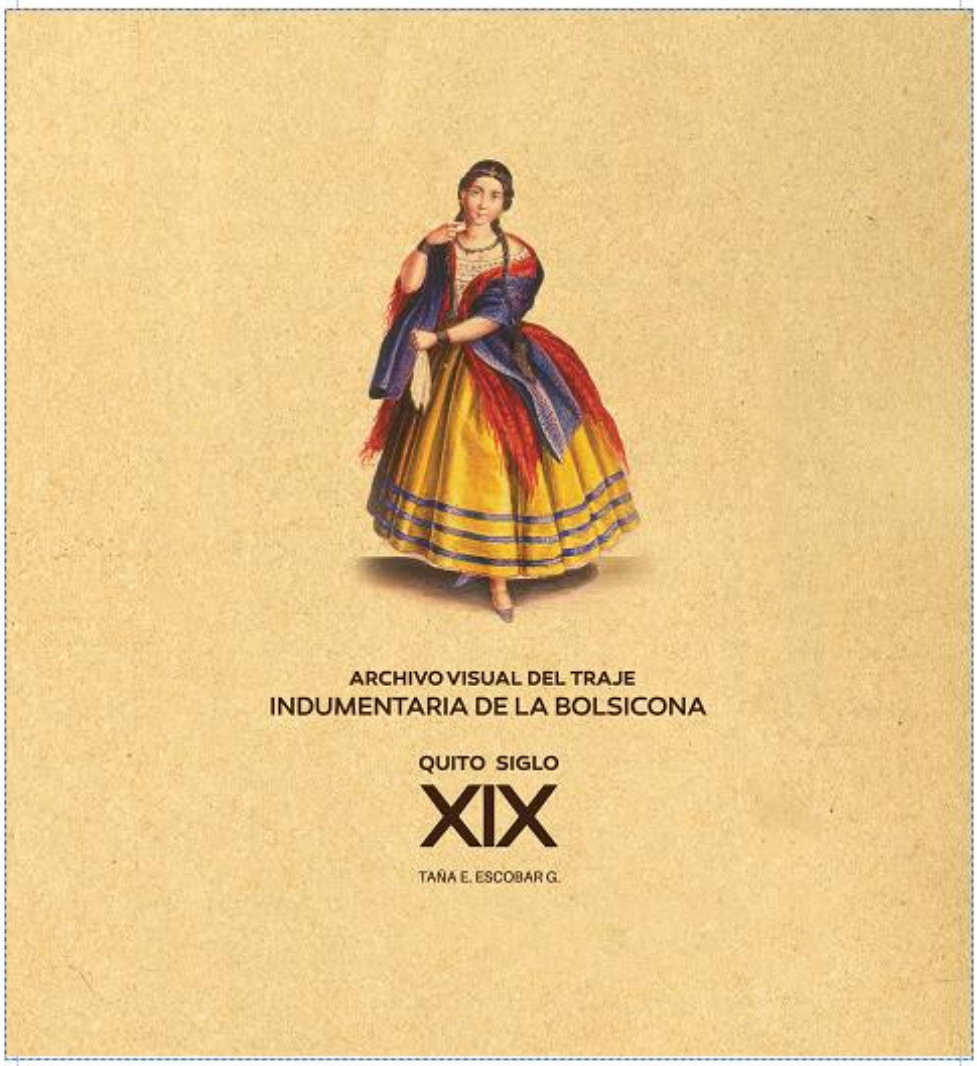
DESCRIPCIÓN	
¿Qué pintó el artista?	
¿Quién, cuándo y dónde la pintó?	
¿Cómo la pintó?	
¿Para qué la pintó?	
¿Para quién la pintó?	

C004

NIVEL ICONOGRÁFICO	NIVEL ICONOLÓGICO
Siluetas Indumentarias	Ocasión de uso
	Indumentaria casual (del diario vivir)
Morfología de las prendas	
Textil	Significaciones económicas
Color	Significaciones políticas
Accesorios	Imagen proyectada

FA Cédula de registro de imágenes

Investigadora
Taña Escobar
Fecha

FUENTES VISUALES

Portada de publicación