

- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Locke, J. (2011). *Ensayo sobre el entendimiento humano tomo I*. México: Gernika.
- Locke, J. (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano tomo II*. México: Gernika.
- Mates, B. (1985). *Lógica de los estoicos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ockham, W. (1995). *Summa of Logic*. Edición de Paul Vincent Spade. Disponible en línea en: <http://pvspade.com/Logic/docs/ockham.pdf>
- Peirce, Ch. (2012a). Comentarios de Nathan Houser. En *Obra Filosófica Reunida Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (2012b). Una conjetura acerca del enigma. En *Obra Filosófica Reunida Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (2012c). Tricotomía. En *Obra Filosófica Reunida Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (2012d). Pragmatismo (1907). En *Obra Filosófica Reunida Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (2012L). Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios (1908). En *Obra Filosófica Reunida Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Platón (s.f.). *Crátilo*. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/>
- San Agustín (s.f.). *El maestro*. Traducción de Martínez, M. Disponible en: <http://www.augustinus.it>
- San Agustín (s.f.). *La doctrina cristiana*. Traducción de Martínez, B. Disponible en: <http://www.augustinus.it>
- Saussure, F. (2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Lozada.
- Saussure, F. (1964). *Nature of the linguistic sign*. Londres: Peter Owen.
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Ediciones G. Gilli.
- Zecchetto, V. (2010). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

**Abstract:** The Semiotics Learning Unit (UA) aims to understand the work of the industrial designer from the semiotic event and the mean-

ing of the objects. Thus, it is intended that students reflect from the theory of Peirce and Saussure the importance of theoretical knowledge of the sign for the development of their practice as industrial designers, while the designer is a sign interpreter, but also a builder and issuer thereof. Hence, the semiotic analysis of design objects allows knowing the forms and processes of interpretation that arise between them and man, within a specific context.

**Keywords:** Design - semiotics - sign - Peirce - Saussure.

**Resumo:** A Unidade de Aprendizagem (UA) Semiótica tem como objetivo a compreensão da tarefa do designer industrial desde o evento semiótico e a significação dos objetos. Assim, se pretende que os estudantes reflitam a partir da teoria de Peirce e Saussure a importância do conhecimento teórico do signo para o desenvolvimento de sua prática como designers industriais, em tanto que o designer é intérprete de signos mas também um construtor e emissor deles. Daí que a análise semiótica dos objetos de design permite conhecer as formas e processos de interpretação que acontecem entre estes e o homem, dentro de um contexto específico.

**Palavras chave:** design - semiótica - signo - Peirce - Saussure.

(\*) **Santiago Osnaya.** Diseñador de la comunicación gráfica (UAM Azcapotzalco). Maestro en diseño (Universidad de Dundee, Reino Unido). Actualmente es candidato a Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño (UAM Xochimilco). Es académico en Universidad Autónoma del Estado de México (Zumpango). Obtuvo premio a! Diseño en categoría cartel y finalista en categoría logotipo; seleccionado por Bienal Internacional de Diseño Hyperdesign en China y en Primera Bienal Iberoamericana del Cartel en Bolivia; integrante Directorio de Diseño Mexicano (PROMÉXICO); mención honorífica dos años consecutivos en concurso *Los derechos de los niños* (UNICEF). En Italia fue seleccionado en concurso Good 50x70, finalista concurso Felicityproject y ganador concurso Quanto.

## Artistas Tejedores. Los vínculos entre tejido y las artes en Quito durante la primera mitad del siglo XVIII

Celinda Ponce Pérez (\*)

Actas de Diseño (2021, diciembre),  
Vol. 35, pp. 155-162. ISSN 1850-2032.  
Fecha de recepción: julio 2016  
Fecha de aceptación: septiembre 2017  
Versión final: diciembre 2021

**Resumen:** El pueblo de Quito durante el siglo XVIII enfrentó una crisis económica, social y política debido a la reducción en la producción textil, su principal fuente de ingresos. Este fenómeno incidió en nuevas formas de producción y asociación artística y artesanal y dio paso a la hibridación artística de los diseños, permitiendo trasponer la materialidad del textil a un nuevo soporte en las artes mayores. A partir de este estudio se pretende analizar las relaciones estilísticas del tejido quiteño en la pintura y la escultura en la indumentaria religiosa del período.

**Palabras clave:** tejido - arte - producción textil - indumentaria - Quito.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 162]

## Introducción

Este estudio tiene como finalidad visibilizar el lugar del tejido en las artes decorativas que integraron el movimiento cultural denominado Barroco, en Quito, durante el siglo XVIII. A la vez, se propone estudiar los vínculos entre el tejido y las artes, que surgen como consecuencia de la organización social y de las concepciones de los artistas quienes, influenciados por el contexto social de la época, incorporan elementos propios del contexto en la producción artística en el período, produciendo una hibridación artística a partir de diseños y trasponiendo la materialidad.

Entre las transformaciones de índole económica, política y social que impactaron en Quito en el inicio del siglo XVIII, se destaca la crisis de los textiles, que tuvo lugar a partir de la llegada de paños ingleses y franceses de menor costo y mejor calidad, y que provocó una profunda reconfiguración de la estructura social. A partir de entonces, se gestaron nuevas organizaciones impulsadas por la iglesia, entre las cuales se establecieron formas religiosas y artesanales de asociación, para controlar el incremento de vagabundos en la ciudad, que fue una de las principales consecuencias de la crisis. Asimismo, esto permitió que la Iglesia controle la producción artesanal y artística de la época. Por otra parte, las migraciones internas que generó la crisis hicieron que el tejido, que hasta entonces había sido una práctica generalizada exclusivamente entre los indígenas, se difundiera en todas las ciudades.

A su vez, la iglesia, a través de las cofradías, creó centros de asociación para los artesanos y artistas, que permitieron su interrelación, por lo que se experimentó una hibridación en las artes, fomentado por el contexto social y económico de Quito durante el siglo XVIII.

La grave crisis económica de ese siglo generalizó el descontento de la población y aumentó la tensión social. Esta se manifestará más tarde a través de las revueltas populares, debido principalmente a la crisis de los textiles (motor económico de Quito), a la escasez agrícola, y la epidemia de viruela que incrementó la tasa de mortalidad. Estos factores incidieron en la insatisfacción de los pobladores, Martín Minchom (2007) señala:

Los patrones de comportamiento colectivo que se descubren permiten integrar el estudio de los levantamientos con el análisis de la sociedad que los produce. La organización social de los sectores populares, sus creencias religiosas y sus formas de asociación, forman un todo con su coherente comportamiento durante los disturbios (p. 222).

Las organizaciones de tipo artesanal que había estimulado la iglesia, se harán presentes en las revueltas populares durante el siglo XVIII. Es importante recalcar que el nivel de descontento de la población iba incrementándose y las asociaciones y cofradías albergaban y propiciaban las revueltas sociales de Quito.

Por lo tanto, los centros de asociación, las cofradías, generaron vínculos e interrelaciones no solo de índole social, sino también de ayuda mutua, artística, y de circulación de saberes, lo que incidió en la producción material de la época.

Las cofradías fueron una herencia de la España medieval: su función consistía en organizar y dirigir la actividad religiosa, fueron una constante en la organización social de todas las colonias en los diferentes estratos de la sociedad. Estas reunieron a diferentes clases sociales, uniéndolas en una actividad colectiva que reforzaban los vínculos dentro de la sociedad.

Si la sociedad colonial fue estratificada, esta situación debió trascender al ámbito de las organizaciones sociales, por ende debieron fundarse cofradías exclusivas para cada capa social, o debido a sus connotaciones cristianas, agruparon en su interior a representantes de diferentes estratos sociales, anulando así la disgregación que se experimentaba en la vida cotidiana (Guerra, 2000, p. 11).

Cada grupo social que integraba Quito, tenían una interpretación diferente de la función de las cofradías. Para los españoles fueron instrumentos que ayudaron a la transmisión e imposición de la cultura, para los mestizos fue el mecanismo perfecto para integrarse a la nueva organización social, adquirir identidad y promoción social; para los indígenas fueron entidades que les permitieron adaptar y prolongar sus creencias y ritos religiosos.

En este sentido, como se había mencionado, el tejido fue una práctica artesanal que se había extendido entre la población indígena. Una vez que los obrajes (formas de producción industrial) habían reducido su producción por la crisis, los indígenas migraron a Quito y se incorporaron a la cofradía de los tejedores. Estos eran trabajadores independientes con una capacidad de producción a escala doméstica, y trabajaban fuera del control de los obrajes (Minchom, 2007, p. 99).

Si la función de la cofradía, en este caso para los tejedores, permitía adaptar y prolongar sus creencias y costumbres, posiblemente a través de esta asociación extendió sus prácticas tradicionales.

En los estudios sobre tejidos andinos ha surgido una línea de “enfoques hermenéuticos en el que se considera al tejido como texto, en el que una sociedad se inscribe no solo artística sino culturalmente presándose o narrándose estilísticamente” (Sánchez Parga 2013, p. 13).

En relación con lo anterior, se puede establecer que las cofradías como entes regidos por la iglesia se interrelacionaban entre ellas, independientemente del tipo de labor que las articulaba. La práctica del tejido como parte de la tradición indígena permeó todas las asociaciones y a partir de esto se generaron vínculos más profundos que aquellos de índole social. Por lo tanto, las prácticas del tejido se instalarán en las artes a través de la circulación de saberes, de la ornamentación con motivos textiles o como motivo gestor para la producción artística.

Sin embargo, es preciso preguntar: ¿Cómo era el contexto social de los artesanos tejedores (indígenas urbanos) en Quito, durante la crisis de los textiles?, ¿Cómo la iglesia se vinculaba a las prácticas artísticas y artesanales en Quito, en el siglo XVIII?, ¿Qué papel desempeñaban las cofradías en Quito, durante el siglo XVIII?, ¿Cómo podía existir libertad en la producción artística en una sociedad dominada por la Iglesia?, ¿Qué importancia tenía el

tejido en las prácticas cotidianas de la sociedad quiteña, durante el siglo XVIII?

Para resolver estas preguntas es necesario estudiar la importancia del tejido dentro de la sociedad quiteña. Para ello se rastreará, a través de los archivos, cómo se articulaba el tejido en la vida cotidiana de los quiteños; así mismo, se indagará sobre la cofradía de los tejedores y la relación que se generaba con los gremios de pintores, escultores y talladores.

Se debe resaltar que, a diferencia del siglo anterior, durante este período se evidencia la presencia indígena en las artes, no en la misma magnitud que se expresó en el arte cuzqueño o mexicano del período, quizás de forma más tímida, como lo expresa Alexandra Kennedy (1993):

Sobresalen ciertos aspectos estéticos de la obra que señalan la mano más bien nativa –léase como mestiza o indígena– en el tratamiento achatado de la figura humana, tal como podemos apreciar en el Cristo Resucitado de Caspicara, pómulos salientes en los rostros, ojos almendrados, como en la Virgen de Quito de Legarda en Popayán, el relieve suele ser plano, más bien pictórico, el gusto por el brillo, dorado durante el XVII y por plateado o chinesco, durante el XVIII, la introducción de técnicas nuevas en el tratamiento del encarnado rosado y brillante en rostros y manos, entre otros (1993, p. 9).

En el barroco de este siglo es donde mejor se formula un arte más propio, mejor caracterizado, y que le diera una verdadera identidad a la cuestionada Escuela Quiteña (Kennedy, 1993, p. 12). Este período coincide con transformaciones ideológicas y políticas. Se ha manifestado que la producción artística en Quito durante el Barroco estaba previamente delineada por la iglesia. A partir del siglo XVIII es donde se puede ver una aportación creativa de los artistas, incluyendo a sus obras elementos propios del contexto.

Finalmente, el tejido, como parte de las expresiones culturales locales, fue el fruto de los condicionantes de la época. Por lo tanto, estudiar el contexto social en el que se desarrolló permitirá establecer los vínculos entre el tejido y las artes, cómo se articularon al interior de las asociaciones instituidas por la iglesia. Completar el vínculo entre el tejido y las artes, definir las artes, mayores, cultas, legitimadas.

### Estado de la cuestión

El interés por desarrollar este estudio surge a partir de una muestra organizada por la Alcaldía de Quito, como parte del proyecto “Quito Barroco Vivo”, en el que se realizaron las exposiciones “El Tejido Quiteño, una Tradición Barroca” y “El Vestido Barroco: Reflejo de una época”, presentadas en noviembre de 2014 como preámbulo de las actividades del V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano.

A partir de estas exposiciones y de las conferencias académicas dictadas en el marco de dicho evento, nace el interés en profundizar el estudio del tejido como parte

integrante de las artes que participaron en el movimiento cultural denominado “barroco”.

Las investigaciones sobre el Barroco abordan principalmente la arquitectura y la escultura de los siglos XVI, XVII y en especial XVIII, cuando alcanzó gran desarrollo la Escuela Quiteña:

Se denomina Escuela en Pintura, no solo a quienes han trabajado en el taller de un maestro, sino también a quienes se inspiran en él, y trabajan según sus pautas: y también, en todas las artes, al conjunto de los que siguen sus mismos principios, cultivan el mismo estilo, usan técnicas análogas (Soriatu, 1998).

Sin embargo, el tejido y su relación con las artes, no han sido objeto central de estos estudios. Por lo tanto, resulta imprescindible un estudio que dé cuenta del aporte del tejido a las artes ornamentales durante el siglo XVIII. En relación con ello, esta investigación establece tres ejes de análisis. El primero es el del tejido considerado como resultado de una tradición quiteña en el siglo XVIII (Kennedy, 1993); para ello se indagará sobre la importancia del tejido como práctica ancestral indígena, su relevancia en la vida cotidiana del pueblo y se analizará la situación de los tejedores (indígenas urbanos) en el contexto social. El segundo eje corresponde al estudio sobre las formas de asociación creadas por la Iglesia en la primera mitad del siglo XVIII. Se hará énfasis en el estudio y análisis de las asociaciones de tipo artesanal, específicamente el caso de las cofradías de los tejedores y bordadores, y la influencia de la iglesia en la producción artística. El tercer eje corresponde a los vínculos entre tejido y artes, dentro del período de estudio. Para ello se rastreará en la producción artística la presencia del tejido en las artes, ya sea como parte de la ornamentación o como motivo gestor.

Con respecto al primer eje se entiende al tejido desde su acepción técnica como el acto de “entrelazar hilos” (Holem, Sadler y Langford, 1998, p. 102). Numerosos autores interpretan al tejido como parte de la cosmovisión andina y práctica de las comunidades precolombinas: entre esos estudios se encuentran los trabajos de Jhon Murra (1975), que en *Formaciones económicas y políticas del mundo Andino* analiza las funciones y significación de los tejidos en la estructura Inca; en la misma línea, Teresa Gisbert (1992) en *Arte textil y el mundo andino*, realiza un estudio sobre la simbología andina de las comunidades peruanas y su evolución en diferentes etapas históricas. Eva Fisher (2007) en *Los tejidos andinos: Indicadores de cambio: apuntes sobre su rol y significado en una comunidad rural* analiza los tejidos que se manufacturan con las técnicas ancestrales de urdimbre y el empleo de fibras de lana de oveja y de alpaca. Este estudio procede de una perspectiva holística en el campo de la antropología social y cultural. En *Semiología de los Textiles Andinos*, Teresa Cereceda (2010) realiza un análisis semiológico y posteriormente semiótico con el cual pone de manifiesto que los sistemas de representación y simbolismos son parte de los códigos sociales y culturales de los pueblos andinos. Sánchez Parga (1995), en *Textos textiles en la tradición cultural andina*, afirma que el tejido tiene un carácter normativo en una sociedad, que se reproduce a sí

misma, tendiente a imprimir y codificar comportamientos culturales. Annabella Ponce (2013) en *El tejido como relato social* expone que el tejido equivale a un documento histórico, a través del cual se puede decodificar mensajes y establecer los condicionamientos sociales y económicos de una época.

Los estudios citados se refieren al tejido como una actividad relevante para la identidad cultural, ya que, a través de él, las comunidades andinas pudieron establecer un lenguaje propio. Asimismo, aparece una línea que considera al tejido como un texto que permite construir relaciones sociales y culturales y transmitir la ideología y memoria de un pueblo.

Siguiendo la línea de Cereceda y Sánchez Parga, cuyos estudios sitúan a los tejidos de las comunidades andinas prehispánicas en el sentido de texto, como parte de una escritura ideogramática en la que se expresan las concepciones y representaciones que las sociedades andinas poseen de sí mismas, se puede establecer que el tejido andino conservó esas concepciones ideológicas durante la etapa colonial, debido a los condicionantes sociales y económicos del siglo XVIII, que facilitó el tránsito a las artes.

El tejido, como resultado material de las concepciones de un pueblo, requiere de un soporte que generalmente se sitúa en el vestido o indumento. Sin embargo, no es el único que puede relevar este texto. A partir de este enfoque en el que el tejido es una categoría de escritura, que tiene como fin expresar el pensamiento y la memoria de un pueblo, las artes también pueden ser soporte de ese mensaje.

En este sentido, y aunque la arquitectura adopte una forma menos textual que las figuras de un tejido, en ambos casos la lectura solo puede operarse no desde los signos y símbolos, la semántica de las formas, sino desde los significados de la misma sociedad. Por ello, el sistema gráfico de los tejidos andinos, su pictografía, solo puede ser objeto de lecturas, y no directa y propiamente legible sino desde lo social y cultural (Sánchez Parga, 1995, p. 9).

Respecto al segundo eje de análisis, existen numerosas investigaciones que se han realizado sobre Quito en el período colonial. La mayoría de ellas ha centrado su estudio sobre las artes que se desarrollaron durante el barroco en los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, la mayoría enfatiza el aspecto artístico, desligándose por completo del contexto social.

Es importante resaltar el trabajo de Martin Minchom (2007), en *Pueblo de Quito 1690-1810*, quien investiga al pueblo dentro de un contexto conflictivo. A partir de la crisis social que experimenta progresivamente desde finales de 1600, rastrea el impacto de esta coyuntura en los mestizos, artesanos, vagabundos, españoles pobres e indígenas urbanos aculturados; es decir, sobre los grupos que fueron despreciados y denominados “la plebe”. Esta investigación aporta al trabajo que se desea realizar, por cuanto enfatiza en los artesanos y las formas de asociación incentivadas por la iglesia. Además, aporta con los datos que no habían sido analizados acerca de las ocupaciones de los artesanos, gremios y cofradías.

Por otra parte, la investigación de Christian Büschges (2007) en *Familia, Honor y Poder 1765-1862*, examina el funcionamiento de la élite social de Quito, como concepto y realidad social, su interacción e interrelación con los otros actores sociales. Los dos estudios mencionados, permitirán contrastar información y aportarán para el desarrollo de este proyecto, por cuanto analizan a los artesanos y artistas del siglo XVIII desde la perspectiva de la sociedad periférica, para el caso de Minchom (2007), y desde la élite, en Büschges (2007). Esto permitirá indagar sobre la realidad social de los artesanos tejedores y reparar sobre las relaciones que se tejían en los dos estratos de la sociedad.

Como se había mencionado, en las investigaciones que se realizaron sobre el arte de Quito durante la etapa colonial, iniciadas en 1990, hay una corriente que corresponde al análisis y estudio sobre la aportación e incorporación de la mano de obra nativa en el período barroco. Entre quienes han adelantado estudios sobre el tema, se destaca Alexandra Kennedy, en el *Arte en la Real Audiencia de Quito* (2002), *La esquivo presencia indígena en el arte colonial quiteño* (1993) y Alfonso Ortiz (2010), *El arte quiteño, más allá de Quito; Las Artes en Quito, en el cambio del siglo XVII al XVIII*, compilador Alfonso Ortiz (2009). Este texto resulta interesante porque evidencia el aporte de la mano de obra indígena en la construcción de la ciudad.

A su vez, Susan Webster (1998), incorpora estudios sobre la relación de la iglesia con las artes en *Confraternitas, Society for Confraternity Studies*, y señala la importancia de las asociaciones constituidas por la iglesia y su aporte para la interrelación social y económica de los pueblos. Esta investigación es relevante por cuanto marca el inicio de una corriente de estudios sobre las cofradías, que permite entender que, más allá de ser formas religiosas de asociación, se utilizaron como mecanismos de integración social en las colonias.

Manuel Guerra (2000), en *La Cofradía de la Virgen del Pilar en Zaragoza de Quito*, presenta la polifuncionalidad que tenían las cofradías y la trascendencia e influencia en otros campos ajenos a la vida religiosa. Si bien el estudio se centra en la cofradía mencionada, permite indagar sobre la relación de esas asociaciones en la vida social y la importancia de la fiesta religiosa como mecanismo de integración social, a través de la cual los diferentes gremios de artesanos se unían para organizar la celebración. Por otra parte, los trabajos anteriores que se han realizado sobre cofradías, se han limitado a ser estudios descriptivos sobre la función en los distintos conventos o forman parte de historias generales, que señalan su rol como factores de desarrollo del arte, entre ellos. Consuelo Hurtado (1994) en *Cofradía del Rosario, un espacio aglutinador de la élite quiteña*; Pedro José Huerta (2000) en *Relatos de la historia guayaquileña*, se refiere a las cofradías como parte de la vida colonial y, José Gabriel Navarro señala varias cofradías, sus altares y santos patronos en: *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (1925), *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (1929), *La iglesia de la Compañía de Jesús en Quito* (1929) y *Las Artes Plásticas en el Ecuador* (1938). José María Vargas, en *Patrimonio Artístico Ecuatoriano: La Compañía de Jesús* (2005), *Historia del Arte ecuatoriano* (1977).

Navarro y Vargas fueron los pioneros en investigar el arte colonial. Su aporte sentó las bases cronológicas y estilísticas del arte en la colonia. Sus estudios se centraron, en el caso de Navarro, sobre la arquitectura, en tanto que Vargas lo hizo sobre los bienes inmuebles, destacando la relación con la Iglesia como el propulsor del arte en Quito.

Finalmente, el tercer eje busca establecer los vínculos entre el tejido y las artes. Como principal antecedente se ha tomado la teoría del arquitecto alemán Goodfried Semper, en su obra *El Estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica y textos complementarios* (2013). A través de esta obra, Semper generó el primer debate respecto de las relaciones entre el textil y la arquitectura, postulando en su el Principio de la Vestimenta en la Arquitectura. Semper, en esta teoría, entrega protagonismo a la envolvente espacial, abriendo la frontera para entender la influencia del arte textil sobre el desarrollo arquitectónico. Los escritos están basados en relatos etnográficos, que describen el tejido vertical de los tapices y esteras asirias, los que fueron fabricados para colgarlos verticalmente y definir el espacio interior. En las reflexiones generadas en este campo, Ana María Rigotti, en *Historiografía de las Primeras Teorizaciones Modernas* (2009), postula que los elementos que influenciaron la generación *El Estilo*, la obra que soporta el Principio de la Vestimenta, parten de la idea básica que los aspectos técnicos internos que afectan la producción como materiales o técnicas empleadas, están influenciados por aspectos culturales, locales, temporales y personales como factores extrínsecos al estilo. De igual manera, recalca que la teoría no se reduce a una intención materialista: por el contrario, se refiere a una taxonomía interpretativa, los que Semper rastrea genéticamente, desde sus orígenes, hasta su apropiación por la arquitectura. Oscar Rueda y María José Pizarro (2013) retoman la teoría de Semper, y plantean que la teoría del Principio de la Vestimenta en la Arquitectura en *El estilo se constituye en un elogio a la técnica de las artes menores, respeto por la tradición, y por el conocimiento de las técnicas asociadas (textil, cerámica, carpintería y mampostería)*. Como se expone, hay numerosos estudios efectuados en los tres ejes de este estudio. Sin embargo, estos no abordan los vínculos que se generan entre el tejido y las artes influenciadas por las formas de asociación impuestas por la iglesia en Quito, durante el siglo XVIII.

### Problema

La actividad del tejido en la Real Audiencia de Quito, parte de la zona que actualmente es Ecuador. Es una actividad muy antigua, antes de la llegada de los españoles las comunidades, ya conocían la técnica (Marcos, 1973, p. 173).

Así, son famosos los tejidos que se utilizaban como un mecanismo de trueque dentro de la estructura inca. Los tejidos más finos eran entregados en calidad de ofrendas y los otros, como pago de tributos.

A la llegada de los españoles, Quito orientó la actividad económica hacia la producción de tejidos, que eran comercializados en las colonias para el consumo de los in-

dígenas. La elaboración estaba a cargo de los nativos, para lo cual se incorporaron mecanismos de trabajo y pago de tributos a través de los obrajes (Kennedy, 1993 p. 6). Los tejidos que se realizaban en los obrajes de Quito y cercanos a la ciudad, se destinaban para la comercialización de prendas para los nativos en las colonias, lo que actualmente es Perú y Colombia.

Ya a finales del siglo XVII, por el ingreso de paños ingleses y franceses, los tejidos quiteños fueron perdiendo competitividad en el mercado peruano; esto dio inicio a la denominada crisis de los textiles. Ante esta situación, los obrajes que se encontraban fuera de la ciudad debieron cerrar, lo que generó una ola migratoria de indígenas tejedores al interior de Quito.

Por lo tanto, para evitar el incremento de vagabundos en la ciudad, la iglesia generó mecanismos de asociación artesanal para los indígenas urbanos. Estas asociaciones se denominaron gremios, los cuales se integraban a través de las cofradías. Estas fueron un acompañamiento y una forma de expresión de las organizaciones gremiales. Para el año 1600, Minchom (2007) señala que Quito cuenta con seis cofradías, según los barrios que había en la ciudad. Para inicios de 1700, las cofradías habían proliferado en los sectores indígenas y mestizos: quizá encontraban en ella un mecanismo de identidad y cohesión social en una sociedad que estaba fuertemente fragmentada por condiciones raciales.

Los indígenas tejedores en la ciudad de Quito se diferenciaban porque estaban reunidos en una sola cofradía, "Nuestra Señora de la Presentación de la Catedral", que albergaba a los tejedores de la ciudad.

Guerra (2000) señala "La cultura urbana de los siglos XV-XVIII era una cultura barroca, por ende masiva. Maravall ve en esta característica barroca el origen de una verdadera industria cultural que favoreció la presencia de cofradías: el arte, la fiesta, las procesiones" (p. 21). Si bien las cofradías eran centros de ayuda mutua donde se buscaba una identidad, también eran los centros propicios para el intercambio cultural, específicamente a través de las fiestas religiosas. Minchom (2007) señala:

Los indígenas habían adoptado la fiesta del Corpus Christi de manera entusiasta, quizá porque coincidía con un importante festival prehispánico alrededor de mayo/junio, dándole su propio tono, lo que no constituye el único ejemplo de sincretismo religioso y adaptación cultural al entorno colonial (p. 98).

Es evidente que las cofradías, específicamente la de tejedores sirvió para preservar sus costumbres y tradiciones, claramente la iglesia jugó un papel importante en la estructura social de Quito y a su vez, indirectamente en el establecimiento y perpetuación de las prácticas indígenas.

Por otra parte, estas asociaciones contribuyeron también a la circulación de los saberes entre los gremios. Es posible que las interrelaciones de los gremios favorecieran a consolidar el trabajo de la escuela quiteña y, a la vez, explorar otros elementos estéticos en la producción artística. Es así que para el siglo XVIII se incorporan cientos de figuras escultóricas y pictóricas, con elementos propiamente nativos del Quito colonial. En ellos se puede evidenciar

la hibridación de elementos indígenas y españoles. Así lo menciona Alexandra Kennedy (1983):

Aclaremos que en la búsqueda –aún superficial– de la participación indígena en el arte colonial, se han tomado en cuenta posibles símbolos indios cuyo significado original se perdió al convertirse en parte integral de la decoración tradicional, transposiciones que se pueden haber realizado de una iconografía nativa en una nueva, como por ejemplo el caso de la Pachamama, madre tierra, fundida en diversas advocaciones de la Virgen María; rasgos estilísticos que recuerden la cultura material anterior [...] la incorporación de materiales y técnicas totalmente autóctonos que le dan a la obra final un aspecto muy distinto y finalmente la directa participación del artífice indígena en la obra (p. 88).

Precisamente para la celebración de las fiestas, los gremios se esforzaban por exaltar su participación. Los plateros entregaban las coronas u otros elementos para adornar las figuras, los tejedores entregaban los vestidos y, a su vez, los artistas escultores elaboraban las imágenes que representarían el santo al que desplegaban su culto. Como se puede observar, es a través de la fiesta donde se interrelacionaban los gremios y cofradías, lo que permitía la circulación de saberes, y la que genera vínculos entre el tejido y las artes. A su vez, cabe preguntarse ¿De qué manera la Iglesia contribuyó a generar vínculos entre el tejido y las artes en Quito, durante la primera mitad del siglo XVIII, a través de las formas de organización artesanal?

#### Objetivo General

Estudiar los vínculos que se generan entre tejido y artes como resultado de la organización social incorporada por la Iglesia, que influyó en la producción artística y artesanal de Quito, durante el siglo XVIII.

#### Objetivos Específicos

- Identificar la importancia del tejido en las prácticas cotidianas de la sociedad de Quito en la primera mitad del siglo XVIII.
- Rastrear en la producción artística de las artes cultas en la primera mitad del siglo XVIII el aporte de los tejidos a través de la ornamentación o como motivo gestor.
- Indagar la situación de los artesanos tejedores (indígenas urbanos), en Quito en la primera mitad del siglo XVIII.
- Identificar las formas de asociación impuestas por la Iglesia y la interrelación de los gremios como fuente de vínculos entre tejido y artes.
- Fundamentar los vínculos entre tejido y artes, a partir de la interrelación que se genera entre artesanos y artistas, por la incorporación a las cofradías.

#### Hipótesis

Los vínculos que surgen entre el tejido y la arquitectura son consecuencia, por un lado, de la influencia de la iglesia sobre el contexto social, en especial de la interrelación de los gremios y cofradías establecidos por ella, y por otro

lado, del proceso de hibridación cultural propio de la colonia, que permitió que los conocimientos ancestrales circularan hacia la práctica artesanal y artística.

## Índice Tentativo de la Tesis

### Introducción

Este estudio tiene como fin visibilizar al tejido como parte activa de las artes decorativas que integraron el movimiento cultural del barroco en Quito. Este proyecto analiza el lugar que ocupó el tejido dentro de la sociedad quiteña en la primera mitad del siglo XVIII. Para ello se rastrea, en la producción artística del período, las huellas que este dejó en su incorporación en las artes, ya sea a través de la ornamentación o como motivo gestor.

Cabe resaltar que el aporte de este estudio consiste en establecer la importancia que tuvo el tejido, en primer lugar, como arte decorativo en el siglo XVIII, que posteriormente se denominará diseño para el siglo XX y, en segundo lugar, cómo esta práctica herencia de la tradición indígena se desliza hacia las artes cultas.

Esta investigación puede ser un antecedente para aquellos que están interesados en estudiar el tejido andino a través de la historia, así como la participación de la mano de obra nativa en la construcción de la identidad de un barroco propio, que integra características del contexto y prácticas tradicionales de los nativos.

### Capítulo I: La dimensión del tejido en la vida cotidiana quiteña

En este capítulo, se estudia al tejido como parte activa de las artes decorativas y herencia cultural indígena. Se rastreará, a través de los archivos de los conventos, cómo el tejido se insertaba en la vida cotidiana de los quiteños, y se analizará la fusión del tejido y el bordado en la práctica artesanal.

### Capítulo II: Artesanos y Cofradías. El papel de la Iglesia

En este capítulo se estudia a las cofradías y su relación con los gremios y asociaciones de artesanos y, a la vez, cómo la iglesia intervenía y articulaba la relación de los mismos. Se hace énfasis en el gremio los tejedores y en la Cofradía de Nuestra Señora de la Presentación, exclusiva del gremio de los tejedores (indígenas urbanos) en Quito. Se analizará la fiesta que organizaba la cofradía, con el fin de identificar los vínculos que generó con los otros gremios y cofradías, como fuente de las relaciones que permitió que los textiles transitaran a las artes cultas.

### Capítulo III: Tejedores de cultura. El movimiento artístico en Quito, siglo XVIII

En este capítulo se abordará la producción artística en la primera mitad del siglo XVIII. Se busca indagar las obras que insertaron elementos del tejido a través de la ornamentación o como motivo gestor para la producción artística. Así mismo, se estudian los talleres de formación y su relación con la iglesia a través de las cofradías, como instituciones que les permitió adquirir prestigio e identidad.

#### Capítulo IV: El tránsito del tejido a las artes. Aspectos Metodológicos

El cuarto capítulo abordará los aspectos metodológicos del proyecto. Para ello se expondrá el análisis iconográfico de los motivos ornamentales propios del tejido en la producción artística y de la vestimenta de las esculturas religiosas en la mitad del siglo XVIII.

- 4.1. Análisis iconográfico de la ornamentación plasmada en la pintura y escultura religiosa del siglo XVIII
- 4.2. Los tejidos como eje central en las artes.
- 4.3. La hibridación cultural, desde el tejido a las artes

#### Capítulo V: Vínculos entre el tejido y las artes

En este capítulo se abordan los vínculos que surgen entre el tejido y las artes. Se señala como primer vínculo el proceso de hibridación cultural propio de la colonia, el cual se manifestará en este estudio a través de la incorporación de elementos textiles en la producción artística. Así mismo, se hace énfasis en el tránsito de la cultura popular a las artes cultas como factor determinante del barroco, que permite congregarse elementos de diferentes contextos para dar vida a la expresión barroca. Finalmente, se analiza al tejido como texto ideogramático, que puede usar como soporte las artes cultas. Una vez concluido el trabajo, se sumarán otros vínculos que se identifiquen en el proceso de investigación.

#### Aspectos metodológicos

Las técnicas metodológicas que se aplicarán en este proyecto corresponden en primera instancia a la revisión bibliográfica de los textos y proyectos vinculados al estudio de la iconografía, historia cultural, sociología y antropología cultural, lo que permitirá construir las bases de los conceptos teóricos en los que se apoya la investigación.

La investigación de campo se desarrollará a través de la observación y registro de los documentos que tengan información sobre el tejido en el siglo XVIII. Para ello se realizarán visitas a los archivos históricos, museos de Arte Colonial, y otros museos que cuenten con obras artísticas del siglo XVIII. Además, se recabará información en el Archivo Nacional de Historia, bibliotecas privadas de los conventos y otros centros donde reposa la información sobre el tema.

Se visitarán los conventos y museos que cuentan con la producción artística del período de estudio, con el fin de realizar el relevamiento fotográfico, para identificar los elementos ornamentales que provienen de los tejidos y establecer si este fue el motivo gestor de las obras.

#### Variables de la hipótesis

- El gremio de artesanos tejedores en el siglo XVIII y la cofradía a las que pertenecían.
- El tejido en el siglo XVIII.
- Producción artística de la primera mitad del siglo XVIII.
- Vínculos tejido-artes.

#### Técnica metodológica

Para aplicar la metodología se utilizarán, como muestras para el análisis, los tejidos del siglo XVIII que se encuentran inventariados por el Fondo Metropolitano de Salvamento.

Para la muestra se seleccionará la producción artística del siglo XVIII, que perteneció a las cofradías de pintores, escultores y talladores y se rastreará en ella los motivos textiles que ornamentaron las obras y su relación con el tejido.

Para realizar el estudio de la importancia del tejido en la sociedad quiteña, se requiere analizar los documentos que reposan en los conventos, que cuenten con información sobre tejidos. Para ello se realizará análisis de contenido, con el fin de comprender la relevancia que tenían los ajuares, vestidos para las imágenes y otros elementos que se encargaban a las religiosas de claustro para que los tejieran.

Se seleccionó este período de análisis debido a las transformaciones sociales que sufrió Quito, como consecuencia de las reformas Borbónicas que influyeron en la crisis de los textiles. Así mismo, por los cambios generados en el ámbito artístico, los cuales se plasman en los nuevos elementos ornamentales en las artes, producto de la hibridación y de la intervención de los artesanos.

#### Justificación del instrumento utilizado

Para el desarrollo de la investigación de campo se realizará observación directa de las piezas seleccionadas, obras escultóricas y pictóricas, así como de los tejidos que se conservan en el Convento del Carmen Alto.

Se aplicará la técnica de entrevista a los informantes claves, quienes tienen un conocimiento profundo sobre el desarrollo del Barroco en la Real Audiencia de Quito.

#### Referencias bibliográficas

- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Büschges, C. y Borchart, C. (2007). *Familia, honor y poder: La nobleza de la ciudad de Quito en la época colonial tardía (1765-1822)*. Quito: Fondo del Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito-FONSAL.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1979). *Juan de Velasco Historia del Reino de Quito*. Quito: CCE.
- Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga. Chungará- Arica. *Revista de Antropología chilena*, 42(1).
- Espinosa, G. (2004). El arte barroco hispanoamericano: estado de la cuestión. En *Barroco*, pp. 1061-1075. Madrid: Editorial Verbum.
- Fisher, E. (2007). *Los tejidos andinos: Indicadores de cambio: Apuntes sobre su rol y significado en una comunidad rural*. Berna: Instituto de Antropología Social, Universidad de Berna.
- Fisher, E. (2008). *Urdiendo el tejido social, Sociedad y Producción textil en los Andes bolivianos*. Berna: Instituto de Antropología Social, Universidad de Berna.
- Fuentealba, G. (1980). La sociedad indígena en las primeras décadas de la república: Época Republicana II, Perspectiva General del siglo XIX. Quito: Corporación Editora Nacional. Continuidades coloniales y cambios republicanos, En: *Nueva Historia del Ecuador*, 8.
- Gisbert, T. (1992). *Arte textil y Mundo Andino*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

- Guerra, P. (2000). *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito: Ediciones Abda Yala.
- Gutiérrez, R. y Viñuales, R. (Eds.). (2000). *Historia del arte iberoamericano*. Barcelona: Lunweg Editores Sa.
- Harris, O.; Platt, T. y Cereceda, V. (1987). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.
- Holem, N.; Sadler, J. y Langford, J. (1998). *Introducción a los textiles*. México: Limusa-Noriega.
- Huerta, P. J. y Hoyos Galarza Hoyos, G. (2000). *Relatos de historia guayaquileña*. Proyecto de Rescate Editorial de la Biblioteca Municipalidad de Santiago de Guayaquil.
- Hurtado, C. (1994). Cofradía del Rosario: espacio aglutinador de la élite quiteña en el siglo XVIII. *Memoria*, 163 (4).
- Kennedy, A. (1993). La esquiwa presencia indígena en el Arte Colonial Quiteño. *Debates*. Quito.
- Kennedy, A. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Quito: Editorial Nerea SA.
- Lorente, J.; Gualis, G. y Zamora, M. (1994). *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*, 64. Madrid: Ediciones AKAL.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. España: Editorial Ariel.
- Minchom, M. (2007). *El pueblo de Quito 1690-1810. Demográfica, dinámica sociorracial y protesta popular*. Quito: Fonsal.
- Murra, J. V. (1975). *La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, pp. 145-170.
- Murra, J. V. (2005). *Organización Económica del Estado Inca*. México: Siglo XXI
- Navarro, J. G. (1925). *Contribución a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito: Encuadernación Salesiana.
- Ortiz, A. (2009). *Las Artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*. Quito: Fondo del Municipio de Quito.
- Ortiz, A. (2010). Arte quiteño más allá de Quito. Quito: *Memorias del Seminario Internacional*.
- Ortiz de la Tabla (1977). El obraje ecuatoriano aproximación a su estudio. *Revista de Indias*, pp. 149-150 y 451-542.
- Ponce, A. (2013). *El tejido como relato social* (Tesis de maestría inédita). Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Rigotti, A. (2009). Historiografía de las primeras teorizaciones modernas, *Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana 3*. Centro Universitario de Investigaciones Urbanas y Regionales, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - Universidad Nacional de Rosario.
- Rueda, R. (1988). *El obraje de San Joseph de Peguchi*. Quito: Abya Yala.
- Sánchez, C. (1962). *El Barroco español: antecedentes y empleo hispánico del barroco*. En Manierismo, Barroco, Rococó. Convegno Internazionale, Roma.
- Sánchez-Parga, J. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Semper, G. y otros. (1860). *Semper: El estilo. Traducción y edición*. Juan Ignacio Azpiazu. Buenos Aires, 2013.
- Soriau, E. (1998). *Diccionario Akal de estética* (Vol. 18). Madrid: Ediciones AKAL.
- Toussaint, M. (1946). *El arte de la Nueva España*. México.
- Tyler, R. B. (1976). *The demographic and economic history of the Audiencia of Quito: Indian population and the textile industry, 1600-1800*. Berkeley: University of California.
- Vargas, J. M. y Castelo, H. R. (1965). *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vargas, J. M. (2005). *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Fundación Fr. José María Vargas.
- Webster, S. (1998). *Confraternitas: Society for confraternity studies*, 9(1), University of Toronto.
- Webster, S. (2002). Las cofradías y su mecenazgo artístico. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*. España: Editorial Nerea.

**Abstract:** The people of Quito during the eighteenth century faced an economic, social and political crisis due to the reduction in textile production, its main source of income. This phenomenon affected new forms of production and artistic and artisan association and gave way to the artistic hybridization of the designs, allowing to transpose the materiality of the textile to a new support in the major arts. The aim of this study is to analyze the stylistic relations of the Quito fabric in painting and sculpture in the religious clothing of the period.

**Keywords:** weaving - art - textile production - clothing - Quito.

**Resumo:** O povo de Quito durante o século XVIII enfrentou uma crise econômica, social e política devido à redução na produção têxtil, sua principal fonte de ingressos. Este fenômeno influenciou as novas formas de produção e associação artística e artesanal, dando passo à hibridação artística dos desenhos, e permitindo transpor a materialidade do têxtil a um novo suporte nas artes maiores. A partir deste estudo, pretende-se analisar as relações estilísticas do tecido quiteño na pintura e a escultura na indumentária religiosa do período.

**Palavras chave:** tecido - arte - produção têxtil - indumentária - Quito.

(\*) **Celinda Ponce Pérez.** Diseñadora de Modas y Textiles, Especialista en Relaciones Internacionales. Master en Diseño de la Universidad de Palermo. Postulante al doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo. Docente de la Universidad Tecnológica Equinoccial, en el área de diseño, docente de varias universidades en el Ecuador.