

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 05 (2022)

Número monográfico: Cuerpos/modas en las Américas 1

Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín

Fecha de recepción: 06.07.2021

Fecha de aceptación: 30.09.2021

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87784>

Licencia: CC BY NC ND

Autor*a: Laura Beltrán-Rubio, Ph.D. Candidate, William & Mary (Williamsburg, Virginia, EE.UU.)

Correo: lbeltranrubio@email.wm.edu

eISSN: 2363-8087

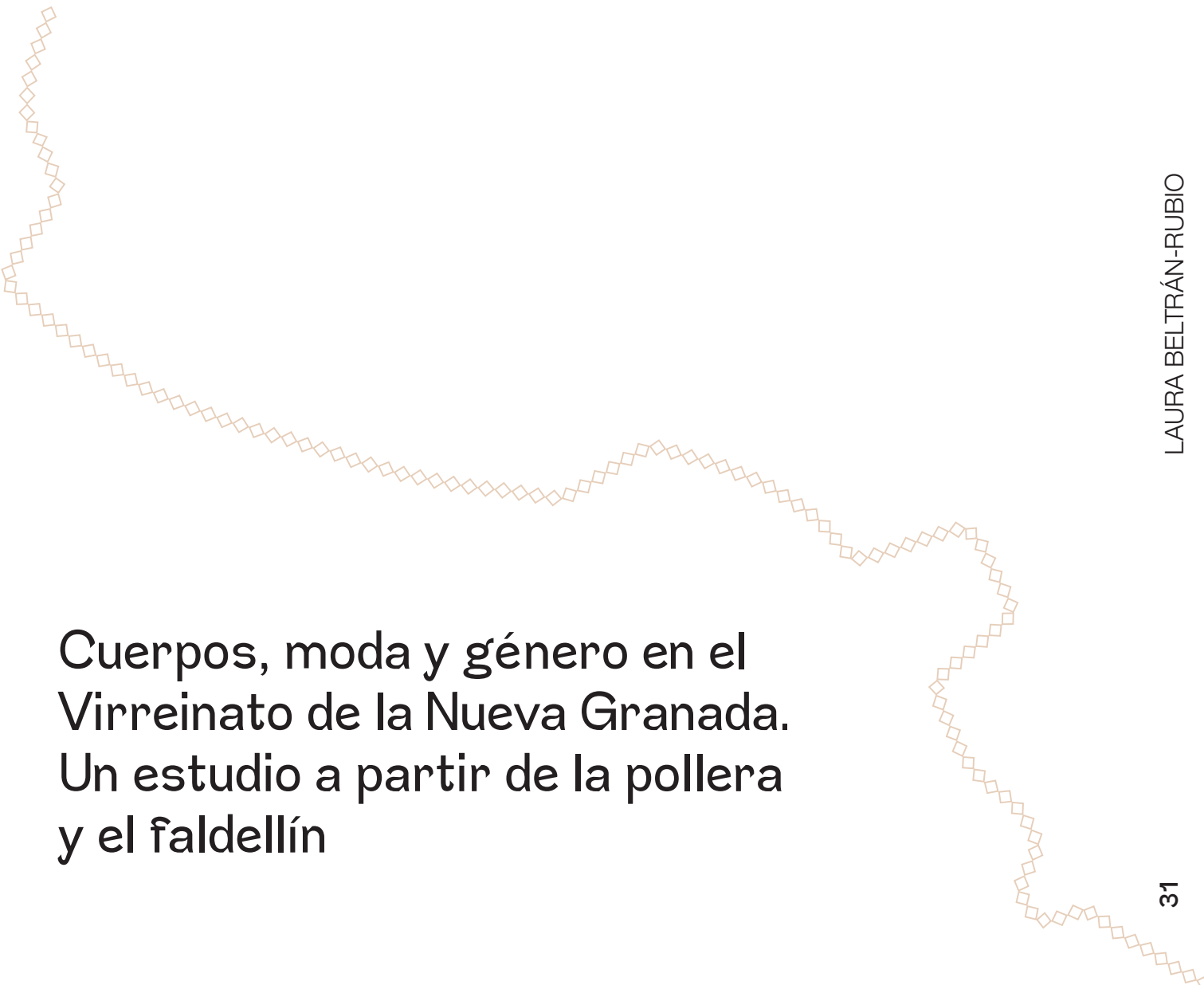
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Franziska Neff; Miriam Oesterreich; Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by University Library Heidelberg

Sugerencia de citación:

Beltrán-Rubio, Laura. "Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín." Número monográfico *Cuerpos/modas en las Américas 1*, editado por Franziska Neff y Miriam Oesterreich. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 5 (2022): 31-52, DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87784>.



Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín

31

Resumen

La constante comparación de la moda en las colonias americanas con su contraparte europea produce una versión simplificada de un fenómeno que responde a las necesidades, ideologías y ansiedades compartidas en el contexto en el que se genera. Si bien la moda en la Hispanoamérica colonial no puede desintegrarse completamente de su contraparte al otro lado del Atlántico, ésta tuvo un carácter local, que respondió a la confluencia de factores sociales, políticos, económicos y culturales que surgieron con la invasión española de América. Este ensayo se enfoca las particularidades de la moda en el Virreinato de la Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir del análisis de la pollera y el faldellín. A través del estudio de fuentes visuales, documentos de archivo y crónicas de la época, el ensayo demuestra que la preferencia por estas prendas revela concepciones sobre el cuerpo, la moda y el género específicas para la Nueva Granada.

Palabras clave: *moda • género • Audiencia de Quito • Virreinato de la Nueva Granada • siglo XVIII*

Una de las series de pinturas quiteñas más famosas del siglo XVIII fue firmada en 1783 por Vicente Albán. En ella, el pintor representó a tres hombres indígenas y cuatro 'tipos' étnicos distintos de mujeres, vestidas con atuendos particulares de la región: una *Señora principal* acompañada de su *negra Esclava* (fig. 1), una *Yapanga de Quito* (fig. 2) y una *Yndia en traje de gala* (fig. 3). Las primeras tres mujeres están ataviadas con ensambles de tejidos lujosos, compuestos por una camisa blanca con encajes y una falda en forma de A, que pende de la cintura y parece estar sostenida por una faja atada alrededor del abdomen. Sobre la faja llevan una especie de bolsa de encaje que reposa sobre el vientre. Este particular atuendo corresponde con la moda del *faldellín* que se impuso en la región andina en la segunda mitad del siglo XVIII y que, desde entonces, se ha caracterizado por ser “bien diferente del [traje] de Europa, y que le hace tolerable el ufo de aquel País, por más que à los Epañoles parezca al principio poco decorofo”, tal y como lo comentaron los científicos viajeros españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1748 (2ª parte, tomo 3º, 72).¹



Fig. 1. *Señora principal con su negra esclava*, Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm, Museo de América, Madrid, España. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.



Fig. 2. *Yapanga de Quito con el traje que usa este tipo de Mujeres que tratan de agradar*, Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm, Museo de América, Madrid, España. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.

1 En todas las citas tomadas de fuentes primarias para este ensayo se mantiene la ortografía de la época.

mitad del siglo XVIII, refleja el carácter local de la moda en este contexto y las formas en que ésta respondía a la confluencia de factores sociales, políticos, económicos y culturales que surgieron desde la invasión española de América.

La famosa serie de Vicente Albán sirve como punto de partida para estudiar el conjunto de camisa, faja y faldellín o pollera como estilos del vestir endémicos de Sudamérica y, en particular, como una expresión de la moda en la Nueva Granada. Las representaciones detalladas del vestuario son, sin lugar a duda, uno de los elementos que generan mayor impacto visual en la serie de Albán, aunque su estudio detallado esté prácticamente ausente de los múltiples análisis que se han realizado de las pinturas. El análisis de las representaciones del traje en la serie se ha limitado a identificar, nombrar y



Fig. 3. *Yndia en traje de gala*, Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm, Museo de América, Madrid, España. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.

describir los elementos del vestuario en las pinturas (Rowe 2011; Katzew 2015). Hasta el momento, parece que sólo Briana Simmons (2010) se ha detenido a cuestionar las representaciones del vestuario en la serie. Simmons resalta que las figuras pintadas por Albán comparten elementos con las figuras vestidas de los libros de trajes europeos, en donde el vestuario se trataba como un elemento de investigación científica y se ilustraba con la mayor cantidad de detalles posible (*Ibid.*, 38). Aunque es un excelente punto de partida para el estudio del vestuario en la serie de Albán, el análisis de Simmons se limita a entender el traje como una herramienta para la clasificación de personas en grupos sociales y la caracterización moral de los cuerpos vestidos en sus representaciones visuales.

Por el contrario, la mayoría de las discusiones sobre la serie de Albán se ha enfocado en su relación con los discursos ilustrados del siglo XVIII que promovían la clasificación de ‘tipos’ humanos. Aunque la agencia de estas pinturas es difícil de descifrar, suelen entenderse dentro del marco de la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada, iniciada por el español José Celestino Mutis (1732-1808) en 1783. De hecho, se ha argumentado incluso que pudo haber sido el mismo Mutis quien encargó la pintura para celebrar la aprobación real de su expedición y agradecer a sus mecenas (Kennedy-Troya 1997, 299; Bleichmar 2015, 259; Bleichmar 2017, 150). Aunque esta atribución no ha sido confirmada, en la serie

se observa la preocupación con las taxonomías y la organización del entorno natural en la clasificación sistemática y visual de especies naturales, incluyendo a las poblaciones humanas, y su interacción entre ellas y con los paisajes (Bleichmar 2017, 150–155). Así, el sistema de representación en las pinturas refleja la intención científica y testimonial típica de las ilustraciones botánicas y el lenguaje visual que se desarrolló con la Expedición, dándole a la serie un carácter documental que pone en evidencia las prácticas vestimentarias del contexto en que fue creada.

Aunque la influencia de los discursos científicos de la Ilustración sobre las pinturas de Albán sea innegable, la atención tan detallada al vestuario del artista no se puede interpretar como una mera herramienta de representación artística. Al contrario, las representaciones del vestuario en la serie son una fuente fructífera para el estudio de la moda en las colonias españolas en América, especialmente cuando se busca entenderlas dentro del contexto particular en que fueron creadas y en relación con los tipos de cuerpos vestidos que representan. Este análisis contextual de la obra de Albán y, a su vez, de la moda en la Nueva Granada, solamente puede ofrecerse a partir de la investigación combinada de las pinturas con una variedad de documentos escritos de la época. Este ensayo pretende, entonces, ofrecer un estudio multi-metodológico de las figuras femeninas en la serie de Albán, que permite entender la moda en la Nueva Granada como una “práctica corporal localizada”, tomando la terminología introducida por la socióloga Joanne Entwistle (2002). A partir de este entendimiento de la moda, y con base en la serie de Albán, se descubren ideologías de etnicidad y género, y discursos sobre el poder imperial por medio del control de los cuerpos, al mismo tiempo que se visibiliza la agencia que son capaces de ejercer las mujeres a través de sus prácticas del vestir en la América colonial.

La cuestión de moda en las colonias españolas en América

La aproximación multi-metodológica que se adopta para este ensayo analiza simultáneamente documentos textuales como testimonios y comentarios publicados en crónicas de viajeros, testamentos e inventarios y fuentes visuales como las imágenes pintadas de tipos de la época. Esta aproximación está inspirada en la metodología introducida por Margaret Maynard (1994) en su estudio sobre la moda en la Australia colonial del siglo XIX, con el fin de develar las resonancias locales de la moda y las prácticas vestimentarias en el contexto colonial. A través del análisis combinado de fuentes documentales y visuales, Margaret Maynard descubre las redes de prácticas sociales y las características de la relación fluctuante entre la cultura dominante y la periferia, que alimentaban los discursos de la moda en el contexto colonial australiano.

Aunque la invasión y colonización europea de Australia fue diferente a la de la Nueva Granada, en este ensayo se extiende el modelo de Margaret Maynard para entender el carácter local de la moda en las colonias españolas en América. Con esta aproximación, se analizan algunas de las iteraciones de la moda específicas para el Virreinato de la Nueva Granada, al mismo tiempo que se rechaza el “modelo del dictador europeo” que ha liderado la escritura de la historia de la moda hasta el momento (Craik 1994). De esta forma, se ofrece una nueva perspectiva a partir de la cual se puede teorizar la moda —histórica tanto como contemporánea— en Latinoamérica, que trasciende las definiciones y los estudios eurocéntricos de la moda. Así, al analizar en sus propios términos las prácticas vestimentarias que surgieron en la Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVIII, este ensayo contribuye al creciente debate sobre la descolonización de los estudios de moda y responde al llamado de Jennifer Craik (1994) para disolver y reconstituir el término ‘moda’ en sus distintas expresiones.

La palabra ‘moda’ tiende a asociarse con el fenómeno de constante cambio en las prácticas vestimentarias que se ha identificado, principalmente, en Europa y Norteamérica y que corresponde a la llegada de la modernidad a partir del siglo XIX. Este modelo excluye una cantidad de expresiones e iteraciones de la moda por fuera de lo que tradicionalmente se ha llamado ‘Occidente’ y su esfera directa de influencia y antes de las múltiples revoluciones —industrial, comercial y del consumo, por ejemplo— que se han identificado en la transición del siglo XVIII al XIX. Sin embargo, en el *Diccionario de autoridades* de 1734, ya se definía la moda como “uso, modo ù costumbre”, particularmente aquel “que es nuevamente introducido, y con especialidad en los trages y modos de vestir” (*Ibid.*, 583).² Vale la pena recordar, además, que Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748, 2ª parte, tomo 3º) se refieren a “la moda del trage” (*Ibid.*, 72) en las colonias españolas en América cuando destacan su diferencia de su contraparte europea en la cita introducida al comienzo de este ensayo.

En las colonias americanas se daban usos similares del término, como lo evidencian una variedad de documentos. Para el caso específico de Quito, por ejemplo, en un inventario realizado en 1779 como parte de un pleito sobre derechos de tasación de productos textiles importados, se mencionan en repetidas ocasiones unas “Medias de Seda para Muger de la moda, y calidad ante dicha” (Archivo Nacional Histórico de Quito, Ropas, caja 8, exp. 2, fol. 5v). La primera vez que se inventarían estas medias, se escribe que están hechas “con cuchillas bordadas” y que son “de moda ordinaria” (Archivo Nacional Histórico de Quito, Ropas, caja

² El diccionario fue publicado originalmente en seis tomos entre 1726 y 1739, bajo el nombre de *Diccionario de la lengua castellana*. Comúnmente se conoce como *Diccionario de autoridades*.

8, exp. 2, fol. 4v). Estos dos ejemplos evidencian significados de la ‘moda’ en la Nueva Granada que corresponden con el que se introdujo, por lo menos desde 1734, en el *Diccionario de autoridades*.

La definición tradicional de la moda, además, se basa en la novedad e implica la sucesión de estilos, particularmente en el traje, que cambian a lo largo del tiempo. No se puede negar el cambio de tendencias ni en Europa ni en las colonias españolas en América. Tampoco se puede ignorar la cercana relación entre las modas europeas y las americanas, que, sin duda, se influenciaban mutuamente. Sin embargo, para el caso particular de las colonias españolas en América, este uso tan limitado de la palabra ‘moda’ ha resultado en la constante comparación de las modas americanas con su contraparte europea. Esta comparación posiciona, inevitablemente, a la moda de la América colonial como inferior a la europea o, en el mejor de los casos, describe la adopción tardía e incompleta de la moda europea en América.

Por las razones anteriores, propongo la adopción de la palabra moda para referirse a las prácticas vestimentarias realizadas sobre el cuerpo en el Virreinato de la Nueva Granada, incluso cuando se separan de los cánones de moda europeos, como sucede con el faldellín y el uso particular de la pollera como prenda exterior. Solamente al detenernos sobre este tipo de expresiones específicas de la moda, es posible examinar a la moda americana en su propio contexto. Hacerlo permite entender a la moda más allá del cambio constante de estilos del vestuario y a partir de su relación cercana con el cuerpo y los discursos imperiales sobre el poder, el honor, la casta y el género. Como se verá a continuación, a partir del análisis detallado de las prácticas vestimentarias alrededor de la pollera y el faldellín en la Nueva Granada, se descubre la moda como un fenómeno fundamentado en el cuerpo y la corporalidad.

La importancia del cuerpo resulta particularmente diciente en relación con los discursos sobre el poder colonial en un momento en el que el Imperio Español estaba decayendo y se buscaba establecer nuevos mecanismos de control sobre los cuerpos —en especial los cuerpos femeninos— de quienes habitaban las colonias americanas. Además, entender a la moda como una “práctica corporal localizada” (Entwistle 2002) en el Virreinato de la Nueva Granada permite comprender que ésta abarcaba no sólo el vestuario y los adornos del cuerpo, sino también el comportamiento, los modales y el control de la corporalidad grotesca. Así, la moda funcionaba como mediadora entre el individuo y su entorno social, natural y cultural, reflejando ideales de género, casta y poder específicos para el contexto colonial de la Nueva Granada.

La Pollera

Tras desembarcar en el puerto de Cartagena de Indias, una de las ciudades principales del Virreinato de la Nueva Granada, los marinos y científicos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa se encontraron por primera vez con el particular uso de la pollera entre las mujeres de la Nueva Granada. En el primer tomo de su *Relacion Historica del Viage a la America Meridional* (1748, 1ª parte, tomo 1º), escriben:

El Vestuario, que usan afsi Hombres, como Mugeres Blancas se diftingue poco del que se acostumbra en España [...] Las Mugeres Españolas usan una Ropa, que llaman *Pollera*, y pende de la Cintura: esta es hecha de Tafetàn Sencillo, y sin aforro, porque los Calores no les permiten otra cosa, y de medio Cuerpo arriba un Jubón, o Almilla blanca muy ligera; y este fole en el tiempo, que allí llaman invierno; porque en el de Verano no lo usan, ni pueden sufrir: pero siempre se fajan para abrigar el Estomago. Quando salen à la Calle, se ponen Manto, y Bufquiña (44–45).

El uso de la pollera acompañada de una faja alrededor del estómago aparece en distintas iteraciones, a medida que los viajeros españoles avanzan hacia el sur y entran al Virreinato del Perú. Juan y Ulloa identifican polleras guarnecidas en ocasiones con tejidos finos con hilos de oro y plata y destacan el gusto por los encajes entre las mujeres de la Nueva Granada.

La pollera no fue una prenda de vestir exclusiva de las Américas; lo que parece haber sido particular de las colonias españolas en Sudamérica es que la pollera se utilizara como prenda exterior, sobretodo cuando su largo no alcanzaba a cubrir los talones. En España, la palabra “pollera” se utilizó para referirse a distintas prendas interiores utilizadas por las mujeres alrededor de las caderas y las piernas. En su *Reforma de trages*, publicada en 1638, Fray Hernando de Talavera (1428–1507) explica que la palabra “pollera” puede usarse intercambiamente con “guardainfante”, “enaguas” y “verdugado”. Esto quiere decir que, hasta mediados del siglo XVII, la pollera probablemente se refería al armazón utilizado para ahuecar las faldas femeninas a la moda. Según Fray Hernando de Talavera, el nombre de la pollera se deriva del que se le daba a “vnos banafos de mimbres de hechuras de campanas, que en algunas partes usan para que en campo rafo esté debaxo dellos feguos del milano los pollos” (fol. 5v). Más adelante, el nombre de pollera se utilizó para referirse a las faldas interiores de las mujeres. Específicamente durante el siglo XVIII, la pollera denotaba a una “falda interior realizada con tejidos ricos de vistosos colores y a veces acolchada con lana para redondear las caderas” (Descalzo Lorenzo 2007, 86). Ésta se llevaba sobre las enaguas y el guardainfante y debajo de la falda exterior, llamada basquiña.

Juan y Ulloa (1748, 1ª parte, tomo 1º) mencionan que las señoras españolas en América usaban basquiña sobre la pollera para salir a la calle, como se evidencia en su descripción de la prenda introducida anteriormente. Sin embargo, los científicos también notan que, en Panamá, por ejemplo, “el regular Traje, con el que andan [las mujeres] dentro de fus Cafas, y vàn a Vifitas, y otras funciones de Corte, fe compone de la Cintura arriba, de folo la Camisa [y] de la Cintura abaxo la Pollera folo les llega a la pantorrilla” (162–163). El hecho de que la pollera se usara preferencialmente como prenda exterior —en lugar de interior— en la Nueva Granada abre la cuestión de las concepciones sobre el cuerpo y su relación con la moda, que se desarrollaron en este contexto específico.

Juan y Ulloa sustentan el uso particular de ciertas modas —o más bien el desuso de ciertas prendas— en América en relación con el clima: por ejemplo, dicen que las mujeres no usaban jubón en Cartagena porque el calor no lo permitía. Es posible que esta misma explicación se extendiera al uso de la pollera como falda exterior, pues el calor hacía insufrible el uso de varias capas de faldas y enaguas. Desde este mismo punto de vista, el largo de las faldas podría justificarse por las lluvias características del clima tropical de la región, que seguramente embarraban e inundaban las calles de las distintas ciudades de la Nueva Granada y dificultaban el uso de prendas largas hasta el piso. Sin embargo, esto no explica el que las mujeres que habitaban en las regiones altas y frías de las montañas de los Andes también optaran por estilos cortos de las faldas y abandonaran el jubón o la almilla. Queda, además, la duda de si las mujeres no españolas cubrían la pollera en algún momento con una basquiña o si la pollera era usada exclusivamente como una prenda exterior entre las mujeres de las castas consideradas ‘inferiores’ a la española. Los cuadros de tipos y costumbres que se proliferaron en la América española durante el siglo XIX sugieren que la pollera era utilizada como prenda exterior por mestizas, mulatas y otras descendientes de mujeres indígenas y africanas en América, aunque hace falta un estudio completo que profundice en el tema.³

Detenerse en la relación entre la moda y el cuerpo a partir de la preferencia por la pollera como prenda exterior en la Nueva Granada exige analizar las dos prendas que la acompañaban: la camisa y la faja. La camisa, en particular, ofrece una serie de revelaciones sobre las concepciones europeas del cuerpo y la limpieza en la modernidad temprana, pues ésta funcionaba como una especie de “piel pública” (*public skin*), que simbolizaba la individualidad (*personhood*) y el estado de civilización de quien la utilizaba (Brown 2009, 30). La camisa era “larga hasta debajo de las rodillas y con mangas” (Leira Sánchez 2007, 89) y se vestía

3 La pollera hoy hace parte del traje ‘típico’ de distintos lugares de la Nueva Granada. El análisis del desarrollo de los trajes típicos a partir del costumbrismo —y sus raíces en la época colonial— amerita su propio estudio.

directamente sobre el cuerpo, de modo que se convirtió en una especie de “piel visible” en Europa y su esfera de influencia a partir del siglo XVI (Brown 2009, 13). La camisa podía confeccionarse con lino de distintas calidades y guarnecerse con telas finas y encajes alrededor del cuello y las mangas para expresar la riqueza, identidad y el estatus de quien la utilizaba (Brown 2009, 27).

Por sus significados y simbolismo, la camisa puede entenderse como la clave del “régimen de cuidado corporal” (*regime of body care*) preferido por los europeos en la época, como lo ha explicado Kathleen M. Brown para el Mundo Atlántico de habla inglesa. La camisa protegía al cuerpo de la enfermedad, al absorber y remover las impurezas que se creía podían absorberse a través de los poros de la piel, reemplazando así la limpieza basada en los baños de agua que se impuso más adelante, en el siglo XIX (Brown 2009, 26). La relación directa entre la camisa y la limpieza resultaba en la asociación de la camisa con la pureza, reflejando, además una serie de representaciones sociales, médicas, espirituales y económicas del cuerpo y expresando las angustias compartidas que causaban las interacciones entre cuerpos tanto como la mediación entre el cuerpo humano y la naturaleza (Brown 2009, 5–6).

Estas representaciones, por supuesto, tenían connotaciones específicas sobre el género. Así, la correspondencia entre la camisa blanca y la limpieza era personificada en la figura de la lavandera (*laundress* o *nurse* en inglés), quien se encargaba de mantener la limpieza de los linos en el mundo Atlántico. Aunque el lavado de las prendas podía hacerse en casa, en ocasiones por mujeres esclavizadas, con cierta frecuencia las lavanderas eran mujeres trabajadoras, contratadas específicamente para ofrecer su labor. La figura de la lavandera tenía, entonces, connotaciones relacionadas con la prostituta (*whore*). Esta asociación, además, pone en evidencia algunas de las duras realidades de la vida laboral de las mujeres en los contextos urbanos del XVII y el XVIII (Brown 2009, 31). Esta misma relación de la moda con la figura de la prostituta —que implicaba la falta de pudor y virtud en la mujer— puede extenderse al entendimiento de la moda femenina en la Nueva Granada, particularmente en relación con el faldellín, como se verá más adelante.

Por otro lado, la faja que acompañaba, casi obligatoriamente, a la pollera refleja una segunda particularidad de la moda en la Nueva Granada, que adoptaba una silueta redondeada sobre el vientre, muy distinta de la figura cónica preferida por las mujeres en Europa de la época. Como se vio arriba, Juan y Ulloa (1748) escribieron que, a pesar del calor, las mujeres de la Nueva Granada “siempre se fajan para abrigar el Estomago” (45). Para el siglo XVIII en Europa, sin embargo, las mujeres habían adoptado el uso de rigor de la cotilla, “un cuerpo con ballenas, sin mangas, atado con cordones y terminado en haldetas para poder adaptarlo a

la cintura” (Leira Sánchez 2007, 89). La cotilla se vestía sobre la camisa y debajo de las prendas exteriores. Su rígida estructura empujaba los senos hacia arriba y hacia el centro, al mismo tiempo que enfatizaba la cintura, dándole una silueta cónica y disciplinada al torso femenino. Esta silueta es completamente diferente a la de las mujeres fajadas representadas en la serie de Albán: la faja permite —podría decirse que resalta— la redondez del estómago, que se observa más



Fig. 4. *Retrato de María Margarita Carrión y Antonio Flores de Vergara, Marqueses de Miraflores*, artista no identificado, ca. 1742. Colección de Iván Cruz Cevallos, Quito. Fotografía: Christoph Hirtz.

prominentemente que los senos, incluso con el profundo escote de la camisa. Mi hipótesis es que la preferencia por la faja y la silueta del cuerpo que creaba —y el rechazo consecuente de la cotilla con la figura rígida que resultaba de ella— son un legado del vestuario y las concepciones andinas sobre el cuerpo, que permearon la moda colonial en la Nueva Granada incluso hasta el siglo XVIII.

Cabe preguntarse si en América se utilizaba el nombre de “faja” para referirse a la cotilla, aunque esta hipótesis podría ser descartada al darse cuenta de que no hay ninguna explicación por parte de Juan y Ulloa (1748, 1ª parte, tomo 1º) sobre el uso local de la palabra, como sí explican que las mujeres españolas “llaman pollera” a la ropa que usan. Otra duda que surge es si las mujeres

españolas de la época utilizaban una cotilla debajo del conjunto compuesto por la camisa y la faja. Aunque es imposible resolver la pregunta de manera contundente, las imágenes de la época sugieren que, por lo menos algunas mujeres, optaban por rechazar la cotilla y, en su reemplazo, utilizaban prendas que resultaban en una figura más redonda alrededor del torso. Es el caso, por ejemplo, de las mujeres que llevan el faldellín en la serie de Albán (figs. 1 y 2): se observa la faja puesta directamente sobre la camisa, sin trazo alguno de una cotilla debajo de la primera, especialmente al notar la redondez del estómago y la forma de los senos. La silueta del estómago redondeado y el pecho relativamente plano también se observa en un retrato de la Marquesa de Miraflores, quien posa con su esposo frente a San José y el Niño Jesús, de modo que se puede descartar el uso de la cotilla entre algunas mujeres de la élite española (fig. 4). El atuendo de la Marquesa parece ser el resultado de simplemente haber colocado un jubón sobre el conjunto de camisa y faja que llevan las mujeres de Albán.

La serie de Albán permite, además, identificar una especie de correspondencia entre la faja de las mujeres que llevan el faldellín (figs. 1 y 2) y los *chumbi* (cinturones o fajas) que sujetan las prendas de las mujeres indígenas de distintos estatus (figs. 3 y 5). Es posible, entonces, que la adopción de la camisa atada a la cintura con una faja fuera facilitada en la región andina por su similitud con las prendas utilizadas por las mujeres del Tawantinsuyu⁴ desde antes de la invasión española. Aunque su uso como prenda exterior en la Nueva Granada fuera sorprendente y, posiblemente, indecente para la mirada española, la camisa encarna la relación directa entre el cuerpo y la moda en el siglo XVIII y refleja aspectos específicos del contexto colonial andino en el que se adoptó. Para el caso específico de las mujeres en Europa, la camisa era símbolo de la dualidad de los cuerpos femeninos y las labores corporales de cuidado e higiene de las mujeres: ellas eran las encargadas de mantener la virtud y limpieza de la sociedad, al mismo tiempo que sus cuerpos eran considerados los más viles y sucios (*foul*) de todos (Brown 2009, 4). Entre las culturas andinas, sin embargo, los cuerpos de las mujeres eran admirados por su capacidad de regeneración y limpieza, especialmente en relación con el ciclo menstrual (Classen 1993, 83). Además, las mujeres eran consideradas como potencialmente más poderosas que los hombres, aunque las estructuras sociales limitaran esta fuerza (Classen 1993, 29). Sin embargo, la cosmología andina se fundamentaba en el balance de las fuerzas complementarias y, particularmente, de las fuerzas femeninas y masculinas. Era en el centro del cuerpo (físico y cósmico) en donde se localizaba la intersección de estas fuerzas complementarias. En la sección media del cuerpo cósmico se contenían todos los símbolos de la cultura, de modo que la cultura surgía precisamente a partir de la integración de las fuerzas femeninas y masculinas. En el cuerpo físico, este centro y punto de encuentro se encontraba en el torso, que simbolizaba la vida y el presente, y mediaba entre la cabeza (símbolo del pasado) y los pies (símbolos del futuro) (Classen 1993, 112). En este contexto, no puede ser una simple coincidencia que fuera precisamente esta parte del cuerpo la que se enfatizaba en las modas preferidas por las mujeres de la Nueva Granada.



Fig. 5. *Yndia del Campo*, detalle de *Yndia en traje de gala*, Vicente Albán, 1783, óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm, Museo de América, Madrid, España. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.

4 Tawantinsuyu es el nombre que se le daba en quechua a lo que se ha denominado el "Imperio inca" en español.

El Faldellín

Después de recorrer una buena parte del territorio de la Nueva Granada, Jorge Juan y Antonio de Ulloa llegan a Guayaquil. Allí, se encuentran con uno de los estilos más distintivos de la Hispanoamérica colonial: el *faldellín*. En el primer tomo de su *Relacion Historica del Viage a la America Meridional* (1748, 1ª parte, tomo 1º), Juan y Ulloa escriben que las mujeres de la ciudad:

[...] à mas de las *Polleras*, acostumbran *Faldellin* en fu lugar, quando concurren de vifita, ò eftàn de feftividad en fus Cafas. Efte ropage, que no es mas largo que la *Pollera*, eftà abierto por delante cruzando el un lado fobre el otro, y lo adornan con mucha oftentacion, y cofto: pues fobre la Tela principal lo ribetean, ò guarnecen con unas faxas de media vara de ancho de otra Tela Superior, la qual vuelven à cubrir con muchos Encajes finos, Franjas de Oro, y Plata, y Cintas fobrefalientes; formando de uno, y otro varias labores, y fimetria tan viftofa, que queda el ropage muy lucido, y no menos hermofo. Quando falen à la Calle, y no quieren llevar *Manto*, usan *Mantillas* grandes de *Bayeta* mufca clara, igualmente guarnecidas de Faxas anchas de Terciopelo negro, pero fin Encajes ni otra cofa; el Cuello, y Brazos no eftàn menos adornados de *Cadenas*, *Perlas*, *Rosarios*, *Manillas*, y corales, que en *Panamá*; y en las Orejas ademàs de unos *Zarcillos* muy llenos de Pedreria, ponen unas borlillas de Seda negra del tamaño de *Avellanas*, à la manera de un botòn defpeluzado, y guarnecido de Perlas, que llaman *Polizones*, las quales son muy viftofas (228).

A diferencia de la pollera, el faldellín tiene una apertura en el centro, posiblemente causada al envolver la pieza de tela alrededor del cuerpo, en lugar de cortar la tela de acuerdo con un patrón y coserla para crear una especie de falda, como era el caso de la pollera. La descripción del faldellín que ofrecen Juan y Ulloa corresponde con el atuendo que se observa en tres de los tipos de mujeres pintadas por Vicente Albán en su famosa serie de 1783 (Figs. 1 y 2). La *yapanga* y la *Señora principal* visten una camisa blanca con encajes acompañada de un faldellín que pende de la cintura, atado con una faja alrededor del vientre. Sobre la faja, una especie de bolsa de encaje blanco cubre el área del estómago. La mujer negra viste el mismo atuendo, pero sin la faja. Aunque la suntuosidad del faldellín pareciera depender de la “calidad” de la mujer que lo usaba, no era poco frecuente que las personas africanas y sus descendientes libres y esclavizados tuvieran acceso a bienes de lujo en las colonias españolas en América (Walker 2017). Son de resaltar el largo del faldellín, que dejaba descubiertos los tobillos y parte de la pierna de las mujeres que lo usaban, así como las guarniciones de tejidos y encajes finos y las franjas y cintas de oro y plata que adornan estos lujosos atuendos.

Los detalles del vestuario y la joyería revelan las diferencias sociales entre las tres mujeres, aunque estas diferencias parecen ser visibles únicamente para la mirada que se detiene a analizarlas detalladamente. La aparente superioridad de la *Señora principal* se observa en el crucifijo dorado que cuelga de uno de sus collares, denotando su cristiandad y simbolizando su herencia española. Su faja es de color rojo, adornada con florecitas negras, que hubieran podido ser bordadas, labradas o hasta estampadas sobre la tela de base. Otro patrón floral con motivos más grandes de color negro sobre un fondo rojo compone el tejido de la falda, que además está guarnecida con un brocado rojo y un encaje o gaza blanco con pétalos azules y rojos. Su camisa también está adornada con guarniciones doradas, las medias tienen diseños vegetales sobre un fondo a rayas blancas y rojas y los zapatos, posiblemente hechos en seda, exhiben otro patrón de flores adornado con hebillas doradas. En la cabeza, lleva puesta una corona de flores, rosetas plateadas y un ramito de flores, posiblemente naturales. De sus orejas cuelgan aretes de estilo *girandole* y una gargantilla negra con un pendiente de lazo tipo *sévigny* envuelve el cuello. Alrededor de las muñecas van brazaletes de perlas de varias vueltas y unas manillas doradas con motivos florales.

La riqueza del traje de la *Señora principal* refleja la tendencia que notaron Juan y Ulloa (1748, 1ª parte, tomo 1º) en las ‘señoras de distinción’, quienes sobresalían por “gafta[r] muchos Encages en todas fus Veftiduras; y Telas coftosas en los adornos, ò guarniciones de las que tienen de lucimiento” (368). Sin embargo, las mujeres españolas no eran las únicas que lucían atuendos ostentosos, tal y como se evidencia en las demás figuras femeninas de la serie de Albán. La mujer negra que acompaña a la señora principal está vestida con una variación menos ostentosa del mismo estilo del faldellín. Al igual que la *Señora principal*, la mujer negra lleva una camisa blanca con encajes y una bolsa de encaje sobre el estómago. Los aretes son más simples, de color dorado con piedras en forma de lágrima. Tiene puestas, además, dos gargantillas: una de cuentas doradas con un pendiente de forma abstracta y la otra con cuentitas negras. El cabello está atado hacia atrás con un moño color café y sus muñecas y pies están desnudos; la ausencia de zapatos y joyas en los brazos seguramente simbolizaban la inferioridad económica de la mujer negra. Es de notar que, contrario a la *Señora principal*, la mujer negra no lleva una faja alrededor de su abdomen. Es posible que la ausencia de la faja sea la que denote la inferioridad de la mujer esclavizada en la sociedad colonial de la Nueva Granada. Su ausencia también puede corroborar la hipótesis de que la faja haya surgido en el intersticio de las concepciones europeas y andinas sobre el cuerpo, que no alcanzaron a influir sobre las prácticas vestimentarias de las mujeres negras de la región.

El punto intermedio, en términos de calidad de los tejidos y las joyas, lo ocupa la llamada *Yapanga de Quito*. Ella viste una camisa con más piezas de encaje que

la mujer negra, pero con menos guarniciones doradas que la *Señora principal*. Como la mujer blanca, la yapanga lleva una faja debajo de la bolsa de encaje que reposa sobre su estómago. Los pies descalzos pueden ser, como en el caso de la mujer negra, un símbolo de la situación económica de la yapanga. Su falda es de color pardo y está guarnecida con encaje negro y gaza blanca. Lleva dos collares dorados con cuentas negras y perlas y una gargantilla negra con un pendiente plateado en forma de flor. Sus aretes también son de tipo *girandole* con piedras azules. En el cabello lleva florecitas blancuzcas y, sobre la cabeza, un sombrero de ala ancha, posiblemente hecho de alguna fibra vegetal de la región como cabuya. El carácter ‘intermedio’ de las prendas que visten a la yapanga puede, además, ser una extensión de su identidad mestiza.

La riqueza del vestir en los distintos grupos sociales de la Nueva Granada era sorprendente ante la mirada española de la época, tal y como se evidencia en los múltiples comentarios de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748, 1ª parte, tomo 1º) al respecto. Los viajeros españoles observan, por ejemplo, que “no fe diftinguen las Meftizas de las Epañolas en el traje, más que en la calidad de las Telas; y en que aquellas, que fon Pobres, andan defcalzas” (368). Como Juan y Ulloa, una variedad de viajeros denunció la inmoralidad causada por la imposibilidad de separar y distinguir a las mujeres de distintas castas y grupos sociales. En efecto, la sutileza en las diferencias en la moda de las diferentes castas fue una gran fuente de ansiedad en la Hispanoamérica colonial. En el Perú, por ejemplo, el exceso de ostentación en el vestir y el profundo mestizaje social llegaron a ser atribuidas como causantes del terremoto que devastó a Lima en 1746 (Walker 2012). Mi hipótesis es que el faldellín y, particularmente, su relación directa con la figura de la yapanga jugó un papel importantísimo en las denuncias asociadas con la imposibilidad de distinguir entre las mujeres de distintas castas en la Nueva Granada.

Como se mencionó anteriormente, la figura de la yapanga puede interpretarse como un punto intermedio entre las demás mujeres en la serie de Albán, no sólo en relación con el traje. El término “yapanga” ha sido utilizado durante siglos en Quito y sus regiones aledañas para referirse a la mujer mestiza, es decir, aquella que nació del cruce entre una persona española y una indígena. En 1956, Eduardo Castrillón identificó el origen de la palabra “yapanga” en la voz quechua *llapanfu*, que podría traducirse como “descalzo” y que, con frecuencia, denota a las personas mestizas (citado en Muñoz Cordero 2013, 17).⁵ Por lo menos desde el siglo XIX, el faldellín se ha convertido en la prenda característica de la yapanga —una asociación que

5 A pesar de que en Quito se habla el kichwa, Castrillón escribe sobre el *quechua* en su análisis del origen de la palabra “yapanga”.

perdura hasta hoy. Con su estructura “abiert[a] por delante cruzando el un lado sobre el otro” (Juan y Ulloa 1748, 1ª parte, tomo 1º, 44), el faldellín parece haber sido heredado del *anaku* o *aksu* que utilizaban las mujeres andinas previo a la invasión española. Originalmente, el *anaku* era una especie de vestido que se envolvía alrededor del cuerpo y se sostenía con dos o más *tupu* (alfileres) sobre los hombros y uno o dos *chumbi* (fajas o cinturones) atados alrededor de la cintura (Rowe 2011, 5). Durante la época colonial, el *anaku* evolucionó para adquirir forma de sobrefalda y usarse acompañado de una túnica o un conjunto de camisa y falda que pendía de la cintura, sostenida con uno o varios *chumbi*. Esta nueva adaptación del *anaku* se observa en la pintura de la *Yndia en trage de gala* (Fig. 3) en la serie de Albán, cuya sobrefalda entreabierta sostenida con una pareja de *chumbi* es, muy probablemente, una versión colonial del *anaku*.

La evolución del faldellín parece ser el resultado de un proceso de hibridación entre las faldas características del vestuario europeo y el *anaku* andino, tal y como lo ha argumentado James Middleton (2018). Sin embargo, más que resaltar la naturaleza aparentemente ‘híbrida’ de las modas coloniales en la región andina, es necesario entender el impacto de la violencia que llegó con la invasión española de América. Solamente al comprender la interacción entre las distintas fuerzas que participaron en el proceso de colonización se podrá entender, verdaderamente, el desarrollo, la adopción y la diseminación del faldellín en la región. Propongo, entonces, una lectura detenida de las connotaciones de la yapanga —símbolo por excelencia de la mujer que porta el faldellín— para lograr un entendimiento más completo de la particular preferencia por el faldellín entre las mujeres de la Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVIII.

Volvamos, entonces, a la pintura de la *Yapanga de Quito* de Vicente Albán (fig. 2). Como se observa en la cartela de la pintura, se dice que esta mujer va vestida “con el trage que usa esta clase de Mugerres que tratan de agradar”. Puede haber distintas interpretaciones sobre el significado de la frase, pero, por lo general, se han relacionado con la imagen hipersexualizada de la mujer que representó Albán. Ángel Justo Estebaranz (2007), por ejemplo, argumenta que la yapanga simboliza a la prostituta, “pues tanto la representación de la mujer con mirada insinuante como la forma de coger la fruta (que se puede entender como un ofrecimiento al cliente), así como la elocuente inscripción, son claramente indicativas en este sentido” (299). Thérèse Bouysse-Cassagne (1996) resalta la asociación erótica del capulí que la mujer agarra provocativamente con su mano (103). Algunas fuentes históricas también contribuyen a este discurso: el cronista viajero francés Jean-Baptiste Boussingault describió a las yapangas como mujeres de “costumbres ligeras” (Toscano 1960, 279) en 1826 y Humberto Toscano, en 1960, escribió que la palabra yapanga “en su origen [...] se aplicó a las mujeres que venden caricias”,

pues la palabra *yapa* significaba “comisión” (88). Un estudio completo de la etimología de la palabra yapanga podría ayudar a resolver las dudas que surgen de las distintas interpretaciones que se han hecho de la representación de esta mujer en la serie de Albán. Sin embargo, es imposible remover completamente la hipersexualización de la figura de la yapanga, sobretodo al considerar el simbolismo de fertilidad que le otorgan las frutas que la rodean en la representación de Albán. Detenerse en el faldellín como la prenda característica de esta mujer también contribuye a formar esta imagen sexualizada de la yapanga.

Entender al faldellín en el contexto de la Nueva Granada colonial requiere reconocer que, para las culturas andinas tanto como para la española, la moda era una herramienta esencial para la organización social. Traspasar las barreras sociales que se creaban con el vestuario generaba, entonces, una profunda angustia entre los miembros de estas sociedades, razón por la cual, desde inicios del periodo colonial en Sudamérica, hombres españoles e indígenas expresaron su incomodidad al observar, principalmente, a las mujeres que no cumplían con las normas de separación social que pretendía darse a partir de la ropa.

La rápida adopción por parte de las mujeres andinas de los estilos del vestir impuestos por los españoles fue criticada intensamente por los hombres indígenas de la época. Ya en 1615, Felipe Guaman Poma de Ayala describía el faldellín como la prenda característica de las “[...] yndias hecha putas. Traen faldilines, mangas, botines y camisas, todas cargadas [con] media dozana de mestisos y mulatos, cholos, sanbahígos. De tan grandes putas ya no quiere casarse con sus yguales yndios” (1115). Para este autor, que se autoproclamaba descendiente de la nobleza inca, el faldellín era un signo de una mujer indígena indecente y simbolizaba —tal vez hasta personificaba— a las mujeres indígenas que traicionaron a sus naciones, sobretodo al procrear con los invasores españoles. Más ampliamente, como lo ha comentado Thérèse Bouysse-Cassagne (1996), el rechazo de algunas de las marcas tradicionales de su identidad vestimentaria por parte de las mujeres indígenas y mestizas confundía a la mirada masculina (*male gaze*), que entonces percibía a estas mujeres como pertenecientes a nadie y, al mismo tiempo, como potencialmente pertenecientes a cualquier hombre, es decir, como prostitutas (107).

Por otro lado, ante la mirada española, la imagen de la mujer vestida con el faldellín era indecente por las características mismas del estilo: la ausencia de la cotilla denotaba el cuerpo descontrolado —y por ende la sexualidad desmedida— de la mujer; la falda era muy corta y posiblemente considerada una prenda interior, inaceptable para ser usada en presencia de otras personas, al igual que la camisa. Ante la mirada española, entonces, la combinación de camisa, faldellín y faja seguramente era inapropiada —y hasta escandalosa— para salir a la calle y poco

decorosa, especialmente entre las mujeres ‘decentes’.

En el contexto de una sociedad colonial obsesionada con las apariencias, en donde la moda era interpretada como un signo rígido de la identidad de quien la usaba, las prendas de vestir se convertían en una especie de metonimia que representaba el carácter moral y biológico de las personas (Hiner 2010; Root 2005).⁶ A través de esta metonimia, el faldellín se convertía en un signo característico de la yapanga. Si la yapanga era una mujer “que trata de agradar” a cambio de bienes materiales (incluyendo, posiblemente, la moda), entonces todas las mujeres que utilizaban el faldellín eran, posiblemente, leídas como prostitutas por la mirada masculina andina y española a la vez. Esta idea es corroborada por la representación de la *Señora principal* en la serie de Albán, quien, ataviada con su faldellín, extiende su mano para tomar un pedazo de papaya —una acción que podría entenderse como un ofrecimiento de los frutos de su sexualidad, sobretodo al considerar la carnosidad de la pulpa de la fruta—. El faldellín, entonces, podría interpretarse como una metonimia de la prostituta. Pero ¿por qué la preferencia tan marcada por el faldellín entre las mujeres de la Nueva Granada, a pesar de sus connotaciones negativas?

Conclusión: cuerpos, moda y género en la Nueva Granada

Thérèse Bouysse-Cassagne (1996) explica que, para las mujeres indígenas, la adopción —así fuera parcial— de estilos españoles les permitía escaparse de algunos de los roles que se les asignaba en las estrictas jerarquías sociales de la región andina y, más adelante, desarrollar sus propias identidades como mestizas. Carolyn Dean (1999), por su parte, explica que las vestimentas festivas coloniales que utilizaban los caciques incas en las festividades del Corpus Christi “anunciaban sus cuerpos como sitios de mediación cultural y política” (159, mi traducción). Las vestimentas compuestas que adoptaron estos caciques para las procesiones del Corpus Christi convertían sus cuerpos en sitios de mediación que, además, demostraban su existencia en el intersticio cultural del Perú colonial. Carolyn Dean toma como la base de su argumento el concepto quechua de *tinkuy*, que Maya Stanfield-Mazzi (2013) ha explicado como el lugar en el que se encuentran los opuestos complementarios y que, dentro de la cosmología andina, era esencial para mantener el balance y el bienestar (41). Una parte esencial del concepto de *tinkuy* es el tercer elemento que se forma en el punto de encuentro entre los dos elementos complementarios. En el caso particular de las élites indígenas en las

6 Susan Hiner (2010) introdujo esta metonimia con la explicación de que “la ropa hace a la mujer” (*clothes make the woman*, mi traducción) en su análisis de la literatura francesa del siglo XIX. Regina A. Root (2005) ha extendido estos planteamientos al caso de la Hispanoamérica colonial.

festividades del Corpus Christi en el Perú colonial, este tercer cuerpo se encontraba en el vestuario compuesto simultáneamente por elementos andinos y europeos. Era precisamente en este vestuario compuesto que nacía la hibridez cultural que le permitía a los participantes indígenas del festival del Corpus Christi crear ese tercer cuerpo a partir de su acto de “revestir [*fashion*] sus propios cuerpos como sitios empoderados de confluencia cultural” (Dean 1999, 123, mi traducción).

Una lectura de la moda a partir del concepto quechua de *tinkuy* permite, similarmente, entender la preferencia por el conjunto de camisa, faja y faldellín o pollera entre las mujeres de la Nueva Granada, a pesar de las connotaciones negativas que podían tener estas prendas ante la mirada masculina indígena y española. Carolyn Dean (1999) argumenta que los nobles descendientes de los incas que se vestían de caciques para las procesiones de Corpus Christi convertían sus cuerpos en contenedores de la historia andina, simultáneamente encarnando el pasado y pidiendo ser incluidos dentro de su propia historia. Aquí extendiendo los planteamientos de Dean para sugerir que las mujeres de la Nueva Granada también reclamaban su lugar como mestizas y descendientes de las culturas andinas a través de la moda. Esto se dio en un momento en que la estructura colonial impuesta tras la invasión española parecía estar derrumbándose ante sus ojos con las Reformas borbónicas y las múltiples revueltas que se vieron en la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde inicios de la invasión española de América, los cuerpos indígenas —físicos y cosmológicos— habían sido sistemáticamente destruidos hasta prácticamente extinguirlos. En el caso particular de los Andes, la destrucción del cuerpo social y los cuerpos físicos de las personas nativas de la región tuvo su contraparte sagrada en la destrucción sistémica de las huacas, es decir, de los cuerpos sagrados de la cosmología andina, por parte de la Iglesia católica (Classen 1993, 116).

Las mujeres, en particular, fueron víctimas de esta violencia y sus cuerpos fueron directamente utilizados por los invasores españoles en la destrucción del cuerpo social y la integridad étnica andina, al ser violadas y forzadas a convertirse en sus concubinas (Classen 1993, 118). Además, como se explicó anteriormente, las mujeres indígenas que se mezclaron con los españoles y adoptaron elementos de la cultura española fueron vistas como traidoras por los hombres de su raza. Sin embargo, las mujeres no fueron siempre víctimas indefensas de la violencia ejercida por los invasores españoles en un proceso de reordenamiento social que también incluyó la continuación de conflictos entre las distintas etnias y grupos sociales que ocupaban la región desde tiempos prehispánicos, una serie de discursos sobre mestizaje cada vez más complejos y la institución de jerarquías sociales e ideologías provenientes del pensamiento europeo, sin extinguir completamente las

concepciones indígenas preexistentes. La agencia de las mujeres es innegable y, en el siglo XVIII, se evidencia en la adopción del vestuario compuesto por el conjunto de camisa, faja y pollera o faldellín, que coincidió con una mayor visibilidad de las mujeres en el espacio público.

Con la mayor presencia de las mujeres en el espacio público durante el Siglo de las Luces incrementó, también, la atención al vestuario. Así, la construcción de la apariencia en las distintas ciudades del Imperio español se dio desde el traje, sobretudo para quienes debían mostrarse en espacios públicos (Molina y Vega 2004, 87). Pero, como bien lo ha demostrado la socióloga Joanne Entwistle, no se puede entender el traje —ni la moda— sin atender al cuerpo. Bien dijo Kathleen M. Brown (2009) que el cuerpo está “saturado de cultura” (*saturated in culture*, 4), a pesar de que sus características físicas sigan sus propias lógicas, pues el ‘cuerpo civilizado’ de la modernidad temprana era constantemente contenido y adaptado para eliminar los trazos ‘grotescos’ de la naturaleza del cuerpo, especialmente en el espacio público que se compartía con otros cuerpos (Brown 2009, 10). El cuerpo era, entonces, un objeto de escrutinio público, pero también era un sitio para promulgar las políticas de la vida diaria y del Imperio español.

En el caso andino, el cuerpo era una presentación —más que una representación— del cosmos andino, de modo que los cuerpos de los incas eran en sí una manifestación explícita del Tawantinsuyu (Classen 1993, 145). Entendida bajo estos puntos de vista, y en relación con el tercer cuerpo formado en el punto intersticial del *tinkuy*, la preferencia por la faja, en reemplazo de la cotilla, y su énfasis en la redondez del vientre femenino, era más que una simple metáfora sobre la mediación del cuerpo medio entre lo sagrado y el inframundo, entre lo masculino y lo femenino. La moda del faldellín, que incluía la faja, permitía a las mujeres andinas posicionarse en el centro de la sociedad, como mediadoras, regeneradoras y dadoras de vida, al tiempo que se creaban sus propias identidades como mestizas a partir de las concepciones andinas del cuerpo, en una sociedad colonial que constantemente las oprimía. Queda pendiente profundizar sobre este estudio para entender las circunstancias y motivaciones que introdujeron el uso del faldellín y su proliferación en el Virreinato de la Nueva Granada para, además, descubrir algunos de los matices en la agencia que pudieron haber ejercido las mujeres a través de sus prácticas vestimentarias en este contexto.

Bibliografía

Fuentes primarias

Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Primera Parte, Tomo Primero. Madrid: por Antonio Marín, 1748a. Consultado el 11 de abril 2021. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046090>.

------. *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Segunda Parte, Tomo Tercero. Madrid: por Antonio Marín, 1748b. Consultado el 11 de abril de 2021. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046090>.

Poma de Ayala, Guaman. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. 1615/1616. Consultado el 11 de abril de 2021. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...* Tomo Cuarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1734.

Talavera, Hernando de. *Reforma de trages. Doctrina de frai Hernando de Talauera, primer arçobispo de Granada*. Baeza: por Juan de la Cuesta, 1638. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15423>.

Fuentes secundarias

Bleichmar, Daniela. "The Imperial Visual Archive: Images, Evidence, and Knowledge in the Early Modern Hispanic World." *Colonial Latin American Review* 24 (2015): 236–266.

------. *Visual Voyages: Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin*. New Haven: Yale University Press, 2017.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. "In praise of bastards: The uncertainties of mestizo identity in the sixteenth- and seventeenth-century Andes." En *Inside and Outside the Law: Anthropological Studies of Authority and Ambiguity*, editado por Olivia Harris, 98-119. Londres: Routledge, 1996.

Brown, Kathleen M. *Foul Bodies: Cleanliness in Early America*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Classen, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1993.

Craik, Jennifer. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. Londres: Routledge, 1994.

Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham N.C: Duke University Press, 1999.

Descalzo Lorenzo, Amalia. "Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta época moderna." *Indumenta* 00 (2007): 77–86. <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:d4729158-587a-4aa4-8b00-1225bd7c5c66/indumenta00-08-adl.pdf>.

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, traducido por Alicia Sánchez Mollet. Barcelona: Paidós, 2002.

Estebaranz, Ángel Justo. "Arte quiteño en España." En *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del seminario internacional*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, 294-311. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2007.

Hiner, Susan. *Accessories to Modernity: Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

Katzew, Ilona. "Now on View: LACMA's New Vicente Albán Paintings from Ecuador." *LACMA Unframed*. 28 de enero de 2015. <https://unframed.lacma.org/2015/01/28/now-view-lacmas-new-vicente-alb%C3%A1n-paintings-ecuador>.

Kennedy-Troya, Alexandra. "Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito." En *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*, editado por Ramón Gutiérrez, 291-301. Barcelona: Lunwerg Editores S.A., 1997.

Leira Sánchez, Amelia. "La moda en España durante el siglo XVIII." *Indumenta* 00 (2007): 87–94. <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:2b32d6d8-20cd-4331-b94a-e0b1bc21524f/indumenta00-09-als.pdf>.

Maynard, Margaret. *Fashioned from Penury: Dress as Cultural Practice in Colonial Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Middleton, James. "Their Dress is Very Different: The Development of the Peruvian Pollera and the Genesis of the Andean Chola." *The Journal of Dress History* 2 (2018): 87-105.

Molina, Álvaro, y Jesusa Vega. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento, 2004.

Muñoz Cordero, Lydia Inés. *Ñapangas: Mujeres de la gracia en Quito, Pasto y Popayán*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Root, Regina A., ed. *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.

Rowe, Anne Pollard, y Lynn Meisch, eds. *Costume and History in Highland Ecuador*. Austin: University of Texas Press, 2011.

Simmons, Briana. *Vicente Albán's Quiteño Series of 1783: Science and Spectacle in Representing the New World*. Tesis de Maestría. University of California at Santa Barbara, 2010.

Stanfield-Mazzi, Maya. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.

Stratton-Pruitt, Suzanne, ed. *The Arts in Latin America: 1492–1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.

Toscano, Humberto. *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*. S. l.: 1960.

Walker, Charles. "Controlar los cuerpos femeninos y aplacar la ira de Dios: la reforma de la moral." En *El colonialismo en ruinas: Lima frente al terremoto y tsunami de 1746*, traducido por Javier Flores Espinoza, 175-205. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

Walker, Tamara J. *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.