



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte, III Cohorte

Análisis de la cromática y los elementos morfológicos repetitivos dentro del traje típico de la Chola Cuencana, para su aplicación en elementos del espacio interior.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Estudios del Arte.

Autora:

María Amelia Medina Pons

CI: 010381118-8

Correo electrónico: ameliamedinapons@gmail.com

Director:

David Andrés Jaramillo Carrasco

CI:030144809-8

Cuenca, Ecuador

04-diciembre-2020



RESUMEN

El traje típico de la Chola cuencana es uno de los principales atractivos turísticos de nuestra ciudad por sus colores y símbolos que se encuentran minuciosamente aplicados en cada una de sus piezas, permitiendo cuestionarse por qué podría ser viable la aplicación de estos patrones repetitivos dentro de la construcción cuencana sin caer en la intencionalidad de crear un falso histórico, sino incorporarlo como una alternativa en el diseño interior.

El siguiente proyecto de graduación es una propuesta artística, basada en investigación-creación, que tributa a la línea de investigación siguiente: Creación y producción en las artes y el diseño. El mismo que tiene como objeto analizar los elementos morfológicos y la cromática que se repite constantemente dentro del traje típico de la Chola cuencana que está compuesto por: sombrero, trenzas, aretes, blusa, macana, pollera y alpargatas.

Consiste en crear un patrón que sirva como matriz para la creación de elementos constitutivos del espacio interior como pisos, paredes y mobiliario. Utilizando como recurso principal el análisis morfológico de los elementos que se encuentran de manera dominante en el traje típico, para ser incorporados en el espacio interior.

Finalmente se muestran los resultados obtenidos y aplicados en el espacio interior en una propuesta de rediseño para las oficinas de turismo en Cuenca, y se deja abierta la alternativa de poder aplicar estos diseños en construcciones futuras.

Palabras claves: Chola Cuencana. Traje Típico. Diseño Interior. Patrón, Análisis Morfológico. Pollera.



ABSTRACT

The “Chola cuencana” traditional costume is one of the main touristic attractions in our city. Its colors and symbols are carefully applied in each piece, questioning why the application of repetitive patterns could be viable within the construction of identity without creating a fake historical item, but incorporating it as an alternative in interior design.

The current graduation project is an artistic proposal based on research-creation, paying tribute to the research line of creation and production of arts and design. Its objective is to analyze the morphological elements and the chromatics repeated continuously in the “Chola cuencana” traditional costume and formed by the hat, braids, earrings, blouse, shawl (macana), skirt, and canvas shoes.

It creates a pattern that becomes the matrix for creating constitutive elements of interior spaces such as floors, walls, and furniture. The morphological analysis of components that are dominantly found in the traditional costume is used as the primary resource to incorporate them in the interior space.

Finally, this project shows the results obtained and applied to interior spaces of a redesign proposal for tourism offices in Cuenca and opens an alternative to use these designs in future constructions.

Keywords: Chola Cuencana. Traditional Custome. Interior Design. Pattern, Morphological Analysis. Skit.



Contenido

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
AGRADECIMIENTOS	18
DEDICATORIA	19
INTRODUCCIÓN	20
CAPÍTULO 1: TRAJE TÍPICO DE LA CHOLA CUENCANA	23
1.1 Historia	23
Figura 1. Chola Cuencana	24
1.2 Características	27
Figura 2. Chola Cuencana	28
Figura 3. Chola Tejiendo sombrero de paja toquilla	30
Figura 4. Trenzadas de la Chola Cuencana	31
Figura 5. Candonga de filigrana	32
Figura 6. Macana Ikat	32
Figura 7. Blusa de Guipiur	33
Figura 8. Bolsicón y pollera	34
Figura 9. Zapatillas	35
1.3 Variables a lo largo del tiempo	35
Figura 10. Réplica de vestimenta mestiza de inicios siglo XIX, compuesto por: Blusa, Paño, Liglla, Bolsicón en A cubren los pies.	36
Figura 11. Réplica de vestimenta de mestiza, inicios del siglo XX, compuesto por: Blusa, Macana, Bolsicón y sombrero de paja	37
Figura 12. Traje Típico original de 1930, original de bayeta y bordado a mano.	38
Figura 13. Traje Típico Chola Cuencana actualidad, 2020	40



1.4 Símbolos existentes en cada una de las piezas de vestir	41
CAPÍTULO 2: CROMÁTICA Y MATERIALIDAD	45
2.1 Materialidad de cada elemento	45
2.2 Cromática de los elementos	47
Tabla 1. Tintes vegetales y el color que producen	48
Tabla 2. Significado de los colores en Europa vs. Latinoamérica	50
Figura 14. Paleta cromática del bolsicón	52
Figura 15. Paleta cromática de la pollera	52
Figura 16. Paleta cromática de la macana	53
CAPÍTULO 3: MORFOLOGÍA	55
3.1 Identificación de símbolos	55
Figura 17. Arete esmaltado Plata u oro y esmalte	56
Figura 18. Zarcillo “candongas de filigrana” plata u oro	57
Figura 19. Zarcillo “Paulas o tres Marías” plata u oro y piedras.	57
Figura 20. Zarcillo “Medias lunas” oro, uso diario.	58
Figura 21. Zarcillo “Pajarito” plata u oro, perlas, piedras y esmalte.	58
Figura 22. Detalle de blusa de “Chola cuencana” Rosa con “churucos”	59
Figura 23. Detalle Cuello de blusa; Uvas en ojalillos, número ocho, orejones de malva con ojalillos (orificios en la tela).	60
Figura 24. Detalle de blusa de “chola cuencana”: rosas de encaje	60
Figura 25. Detalle: Cuello de blusa de mujer Randa de “quingo” (montañas), medias rosas.	61
Figura 25. Detalle: “Rosa, botón y concha de tres”.	62
Figura 26. Detalle: “Concha caracol y rosa talqueada”.	62
Figura 27. Detalle: “Rosita y concha de tres”	63
Figura 28. Detalle: “Rosas, churucos y concha caracol”	63

Figura 29. Detalle: “Churos o eses y concha caracol”	64
Figura 30. Detalle: “Rosas matizadas y concha de tres”	64
Figura 31. Detalle: “Pensamientos y concha de puntas”.	65

3.2 Análisis morfológico 66

Figura 32. Zarcillo (elemento: media luna)	68
Figura 33. Candonga (elementos: pétalo, círculo, hoja en forma de gota, rectángulo)	68
Figura 34. Candonga (elementos: círculo, media luna en seriación de menor a mayor)	69
Figura 35. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, pétalo de rosa, churuco, hoja con forma de gota, círculo)	69
Figura 36. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, número ocho, orejones de malva, churuco, círculo)	70
Figura 37. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalos en forma de gota)	70
Figura 38. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalo de rosa en grupos de seis, churuco doble, círculo)	71
Figura 39. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (concha, concha de tres, pétalo de rosa, hoja en forma de gota)	71
Figura 40. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (media luna, concha de tres, pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo)	72
Figura 41. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, churuco, hoja de cinco puntas, círculo, pétalos de rosa, rama, hoja en forma de gota)	72
Figura 42. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo, pétalos de rosa, kingo)	73



Figura 43. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalo de rosa, eses, hoja en forma de gota, círculo, churuco doble)	73
3.3 Elección del símbolo permanente	73
Tabla 3. Símbolos reiterativos en el traje de la Chola Cuencana	75
Figura 44. Símbolos Reiterativos en el traje de la Chola Cuencana	76
Figura 45. Símbolos menos frecuentes en el traje de la Chola Cuencana	77
CAPÍTULO 4: CREACIÓN DEL PATRÓN A PARTIR DE LA MATRIZ	78
4.1 Selección de matriz	78
Figura 46. Detalle de pollera de Mayorala, pertenece a Ma. Inés Córdova	78
Figura 47. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	79
Figura 48. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	79
Figura 49. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	80
Figura 50. Detalle de blusa, pertenece a Ma. Inés Córdova	80
Figura 51. Detalle de pollera	81
Figura 52. Módulo 1	81
Figura 53. Módulo 2	82
Figura 54. Módulo 3	82
Figura 55. Módulo 4	83
Figura 56. Módulo 5	83
Figura 57. Módulo 6	84
Figura 58. Módulo 7	84
Figura 59. Módulo 8	85
4.3 Elaboración del patrón	85



Figura 60. Patrón módulo 1: operatoria de repetición y reflexión horizontal y vertical	85
Figura 61. Patrón módulo 2: proceso de reflexión especular y a su vez los dos motivos reflejan de manera vertical	86
Figura 62. Patrón módulo 3: proceso de reflexión especular hacia arriba verticalmente y los dos módulos verticales se reflejan horizontalmente	86
Figura 63. Patrón módulo 4: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente	87
Figura 64. Patrón módulo 5: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente	87
Figura 65. Patrón módulo 6: proceso de seriación por toque, acercándose únicamente en sus bordes	88
Figura 66. Patrón módulo 7: proceso de reflexión especular diagonal	88
4.4 Justificación y posibles aplicaciones de color	89
Figura 67. Propuesta de color módulo 1	92
Figura 68. Propuesta de color módulo 2	93
Figura 69. Propuesta de color módulo 3	94
Figura 70. Propuesta de color módulo 4	95
Figura 71. Propuesta de color módulo 5	96
Figura 72. Propuesta de color módulo 6	97
Figura 73. Propuesta de color módulo 7	98
Figura 74. Propuesta de color módulo 7	99
Figura 75. Propuesta de color módulo 8	100
CAPÍTULO 5: PROPUESTA	101
5.1 Análisis de referentes	101
Figura 76. Study for silk scarves. 1971	103



Figura 77. Traiva	104
Figura 78. Mercado das flores	106
Figura 79. The fact. 2014	107
Figura 80. Unestable Horizon. 2018	109
Figura 81. Mississippi Bucket. 2008	110
5.2 Aplicación del patrón a diferentes elementos	111
Figura 82. Módulo de madera, con relieve.	112
Figura 83. Panel de madera a corte láser	113
Figura 84. Propuesta en papel tapiz	114
Figura 85. Propuesta en mosaicos de cerámica	115
Figura 86. Propuesta en impresión de tela para papel tapiz	116
5.3 Pruebas en diferentes materiales	117
Figura 87. Prueba de material en corte laser	117
Figura 88. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 1	118
Figura 89. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 2	119
Figura 90. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 3	120
Figura 91. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 4	121
Figura 92. Prueba de material sobre hierro 1mm	122
Figura 93. Prueba de impresión sobre papel para tapiz	123
Figura 94. Prueba de impresión sobre tela modelo 1	124
Figura 95. Prueba de impresión sobre tela modelo 2	125
Figura 96. Corte láser sobre acrílico	126
Figura 97. Elaboración en piezas de cerámica modelo 1	127
Figura 98. Elaboración en piezas de cerámica modelo 2	128
Figura 99. Elaboración en piezas de cerámica modelo 3	129



Figura 100. Elaboración en piezas de cerámica modelo 4	130
5.4 Propuesta y presentación de producto final	131
Figura 101. Counter principal vista 1	131
Figura 102. Counter principal vista 2	132
Figura 103. Sala de reuniones	133
Figura 104. Venta de souvenirs	134
Figura 105. Sala de espera	135
Figura 106. Baño	136
Figura 107. Oficina de Dirección de turismo	137
CONCLUSIONES	139
RECOMENDACIONES	142
REFERENCIAS	143
ANEXOS	138

Índice de figuras y tablas

Figura 1. Chola Cuencana	24
Figura 2. Chola Cuencana	288
Figura 4. Trenzas de la Chola Cuencana	31
Figura 5. Candonga de filigrana	32
Figura 6. Macana Ikat	32
Figura 7. Blusa de Guipiur	33
Figura 8. Bolsicón y pollera	34
Figura 9. Zapatillas	35
Figura 10. Réplica de vestimenta mestiza de inicios siglo XIX, compuesto por: Blusa, Paño, Liglla, Bolsicón en A cubren los pies.	36

Figura 11. Replica de vestimenta de mestiza, inicios del siglo XX, compuesto por: Blusa, Macana, Bolsicón y sombrero de paja.	37
Figura 12. Traje Típico original de 1930, original de bayeta y bordado a mano.	38
Figura 13. Traje Típico Chola Cuencana actualidad, 2020.	40
Tabla 1. Tintes vegetales y el color que producen	488
Tabla 2. Significado de los colores en Europa vs. Latinoamérica	50
Figura 14. Paleta cromática del bolsicón	52
Figura 15. Paleta cromática de la pollera	52
Figura 16. Paleta cromática de la macana	53
Figura 17. Arete esmaltado Plata u oro y esmalte	56
Figura 18. Zarcillo “candongas de filigrana” plata u oro	57
Figura 19. Zarcillo “Paulas o tres Marías” plata u oro y piedras.	577
Figura 20. Zarcillo “Medias lunas” oro, uso diario.	58
Figura 21. Zarcillo “Pajarito” plata u oro, perlas, piedras y esmalte.	588
Figura 22. Detalle de blusa de “Chola cuencana” Rosa con “churucos”	59
Figura 23. Detalle Cuello de blusa; Uvas en ojalillos, número ocho, orejones de malva con ojalillos (orificios en la tela).	60
Figura 24. Detalle de blusa de “chola cuencana”: rosas de encaje	60
Figura 25. Detalle: Cuello de blusa de mujer Randa de “quingo” (montañas), medias rosas.	61
Figura 25. Detalle: “Rosa, botón y concha de tres”.	622
Figura 26. Detalle: “Concha caracol y rosa talqueada”.	62
Figura 27. Detalle: “Rosita y concha de tres”	64
Figura 28. Detalle: “Rosas, churucos y concha caracol”	64
Figura 29. Detalle: “Churos o eses y concha caracol”	64
Figura 30. Detalle: “Rosas matizadas y concha de tres”	64

Figura 31. Detalle: “Pensamientos y concha de puntas”.	64
Figura 32. Zarcillo (elemento: media luna)	688
Figura 33. Candonga (elementos: pétalo, círculo, hoja en forma de gota, rectángulo)	68
Figura 34. Candonga (elementos: círculo, media luna en seriación de menor a mayor)	69
Figura 35. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, pétalo de rosa, churuco, hoja con forma de gota, círculo)	69
Figura 36. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, número ocho, orejones de malva, churuco, círculo)	70
Figura 37. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalos en forma de gota)	70
Figura 38. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalo de rosa en grupos de seis, churuco doble, círculo)	71
Figura 39. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (concha, concha de tres, pétalo de rosa, hoja en forma de gota)	71
Figura 40. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (media luna, concha de tres, pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo)	72
Figura 41. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, churuco, hoja de cinco puntas, círculo, pétalos de rosa, rama, hoja en forma de gota)	72
Figura 42. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo, pétalos de rosa, kingo)	73
Figura 43. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalo de rosa, eses, hoja en forma de gota, círculo, churuco doble)	73
Tabla 3. Símbolos reiterativos en el traje de la Chola Cuencana	75
Figura 44. Símbolos Reiterativos en el traje de la Chola Cuencana	766
Figura 45. Símbolos menos frecuentes en el traje de la Chola Cuencana	77
Figura 46. Detalle de pollera de Mayorala, pertenece a Ma. Inés Córdova	78



Figura 47. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	799
Figura 48. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	799
Figura 49. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova	80
Figura 50. Detalle de blusa, pertenece a Ma. Inés Córdova	80
Figura 51. Detalle de pollera	81
Figura 52. Módulo 1	81
Figura 53. Módulo 2	82
Figura 54. Módulo 3	82
Figura 55. Módulo 4	83
Figura 56. Módulo 5	83
Figura 57. Módulo 6	84
Figura 58. Módulo 7	84
Figura 59. Módulo 8	85
Figura 60. Patrón módulo 1: operatoria de repetición y reflexión horizontal y vertical	85
Figura 61. Patrón módulo 2: proceso de reflexión especular y a su vez los dos motivos reflejan de manera vertical	86
Figura 62. Patrón módulo 3: proceso de reflexión especular hacia arriba verticalmente y los dos módulos verticales se reflejan horizontalmente	86
Figura 63. Patrón módulo 4: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente	87
Figura 64. Patrón módulo 5: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente	87
Figura 65. Patrón módulo 6: proceso de seriación por toque, acercándose únicamente en sus bordes	88
Figura 66. Patrón módulo 7: proceso de reflexión especular diagonal	88
Figura 67. Propuesta de color módulo 1	92
Figura 68. Propuesta de color módulo 2	93



Figura 69. Propuesta de color módulo 3	94
Figura 70. Propuesta de color módulo 4	95
Figura 71. Propuesta de color módulo 5	96
Figura 72. Propuesta de color módulo 6	97
Figura 73. Propuesta de color módulo 7	98
Figura 74. Propuesta de color módulo 7	99
Figura 75. Propuesta de color módulo 8	100
Figura 76. Study for silk scarves. 1971	103
Figura 77. Traiva	104
Figura 78. Mercado das flores	106
Figura 79. The fact. 2014	107
Figura 80. Unestable Horizon. 2018	109
Figura 81. Mississippi Bucket. 2008	110
Figura 82. Módulo de madera, con relieve.	112
Figura 83. Panel de madera a corte láser	113
Figura 84. Propuesta en papel tapiz	114
Figura 85. Propuesta en mosaicos de cemento	115
Figura 86. Propuesta en impresión de tela para papel tapiz	116
Figura 87. Prueba de material en corte laser	117
Figura 88. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 1	118
Figura 89. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 2	119
Figura 90. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 3	120
Figura 91. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 4	121
Figura 92. Prueba de material sobre hierro 1mm	122
Figura 93. Prueba de impresión sobre papel para tapiz	123
Figura 94. Prueba de impresión sobre tela modelo 1	124
Figura 95. Prueba de impresión sobre tela modelo 2	125



Figura 96. Corte láser sobre acrílico	126
Figura 97. Elaboración en piezas de cerámica modelo 1	1277
Figura 98. Elaboración en piezas de cerámica modelo 2	1288
Figura 99. Elaboración en piezas de cerámica modelo 3	129
Figura 100. Elaboración en piezas de cerámica modelo 4	130
Figura 101. Counter principal vista 1	131
Figura 102. Counter principal vista 2	132
Figura 103. Sala de reuniones	133
Figura 104. Venta de souvenirs	134
Figura 105. Sala de espera	135
Figura 106. Baño	136
Figura 107. Oficina de Dirección de turismo	137



Cláusula de Propiedad Intelectual

María Amelia Medina Pons, autor/a del trabajo de titulación "ANÁLISIS DE LA CROMÁTICA Y LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS REPETITIVOS DENTRO DEL TRAJE TÍPICO DE LA CHOLA CUENCANA, PARA SU APLICACIÓN EN ELEMENTOS DEL ESPACIO INTERIOR", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 04 de diciembre del 2020



María Amelia Medina Pons

C.I. 010381118-8



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

María Amelia Medina Pons en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "ANÁLISIS DE LA CROMÁTICA Y LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS REPETITIVOS DENTRO DEL TRAJE TÍPICO DE LA CHOLA CUENCANA, PARA SU APLICACIÓN EN ELEMENTOS DEL ESPACIO INTERIOR", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 04 de diciembre del 2020

María Amelia Medina Pons

C.I. 010381118-8

Cuenca, 04 de diciembre de 2020

Lcda. Angelita Sánchez Plasencia, PhD.
**DIRECTORA DEL CENTRO DE POSGRADOS DE LA FACULTAD DE
ARTES, UNIVERSIDAD DE CUENCA.**
Ciudad

De mis consideraciones:

Luego de expresarle un atento saludo, le comunico que se otorga el aval a la conclusión y contenido completo del Trabajo de Titulación denominado: **“ANÁLISIS DE LA CROMÁTICA Y LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS REPETITIVOS DENTRO DEL TRAJE TÍPICO DE LA CHOLA CUENCANA, PARA SU APLICACIÓN EN ELEMENTOS DEL ESPACIO INTERIOR”**, de la maestrante Dis. María Amelia Medina Pons, de la Maestría en Estudios del Arte-III Cohorte.

El mencionado documento cumple con todos los objetivos planteados en el diseño del Trabajo de Titulación y con todo lo requerido en el Instructivo de la Maestría, pudiendo presentarlo para la revisión de los lectores.

En espera de la favorable acogida que brinde a la presente, me suscribo de Ud.

Atentamente,



Dis. David Andrés Jaramillo Carrasco, Mgst.
TUTOR



AGRADECIMIENTOS

A David Jaramillo, por guiar este trabajo.

A Ximena Pulla, Mónica Malo, Aida Bustos, Ma. Inés Córdova, Ma. Elisa Rodas, Verónica Neira y Alejandra Medina por contribuir con el desarrollo de este proyecto.

A Joanna, por apoyar mis locuras sin duda, este logro también es tuyo.

A Sebastián, por acompañarme, motivarme, confiar y siempre sacar lo mejor de mí.



DEDICATORIA

A Joaquín, mi vida.



INTRODUCCIÓN

A través de un proceso de investigación - creación este proyecto de tesis pretende contestar la siguiente pregunta: ¿Existen elementos que se encuentran plasmados de manera repetitiva en las diferentes prendas de vestir que conforman el traje típico de la Chola cuencana y es posible aplicarlos en otros productos que no sean parte de la industria de la moda?. El mismo que es una propuesta artística que tributa a la línea de investigación siguiente: Creación y producción en las artes y el diseño. Este tiene como objeto analizar los elementos morfológicos y la cromática que se repite constantemente dentro del traje típico de la Chola Cuencana que está compuesto por: sombrero, trenzas, aretes, blusa, macana, pollera y alpargatas. Será interpretado y servirá como matriz para la creación de elementos constitutivos del espacio interior como: mobiliario, cerámica, apliques de pared/pisos, tapicería, papel tapiz.

El objetivo general de este trabajo es crear un patrón que sirva como matriz para la creación de elementos constitutivos del espacio interior como pisos, paredes y mobiliario. Utilizando el análisis morfológico de los elementos que se encuentran de manera dominante en el traje típico, para ser incorporados en el espacio interior. Para la realización de este trabajo de titulación se contemplan cinco objetivos específicos que en primer lugar busca Indicar las características generales del traje típico de Chola cuencana, en segundo lugar analizar la cromática dominante, como tercer punto identificar el elemento morfológico que predomina y se repite de manera constante en las diferentes prendas del traje típico, en cuarto lugar crear una matriz o patrón que permita la aplicación y elaboración de elementos constitutivos del espacio interior, y finalmente mostrar la propuesta de aplicación del patrón en diferentes elementos y materiales que construyen el espacio interior mediante un rediseño de las “Oficinas de información turística de Cuenca (itur)” perteneciente a la fundación Municipal turismo Cuenca. La misma se planteó para que sea representada a través de una maqueta a escala sin embargo debido a la situación sanitaria actual por la pandemia de COVID-19, se utiliza un recurso digital



para la elaboración de una maqueta digital y renders que respaldarán la ejecución del proyecto.

La tesis está compuesta de cuatro referentes: conceptuales, diagnóstico de elementos, la experimentación y la propuesta, guiarán el proceso de investigación y experimentación con la finalidad de analizar y encontrar los símbolos presentes en las diferentes prendas del traje típico para la elaboración de elementos constitutivos del espacio interior. Para esto se debe estudiar la morfología de los elementos, crear un patrón a partir de una matriz y posteriormente interactuar y aplicar con diferentes materiales para obtener lenguajes que aporten significativamente en el proyecto.

El Capítulo 1 y 2 presenta las referencias conceptuales, a través de un método de investigación antropológico con material bibliográfico y entrevistas de campo, para que se pueda conocer la historia y el origen del traje típico, los usos y su evolución hasta la actualidad.

El Capítulo 3 que muestra un diagnóstico de los elementos que analiza los símbolos existentes, los colores, su morfología y la frecuencia con la que estos aparecen o se repiten en los diferentes elementos. Con la finalidad de obtener una matriz y patrón que me permita crear nuevas expresiones artísticas.

El Capítulo 4 evidencia la experimentación, mediante el uso de recursos tecnológicos y programas digitales crear diferentes conjugaciones de las matrices para la creación de un patrón que me permita trabajar con distintos materiales y obtener una expresión adecuada del mismo.

La propuesta en el Capítulo 5, muestra un análisis de referentes dentro del diseño interior y el vínculo que tiene con el tema. Adicional refleja el resultado de obtener el patrón y a qué materiales se puede aplicar o exponer el diseño interior con diferentes elementos constitutivos como: pisos, apliques de pared, telas, tapices, madera. Con el objetivo de crear elementos que sean expresivos para el espacio interior. Finalmente, se entregará un informe en el que se evidencie estos cuatro referentes que encaminarán el proyecto con el propósito de aportar en el campo



profesional interiorista en una propuesta aplicada al rediseño de las “Oficinas de información turística de Cuenca (itur)” perteneciente a la fundación Municipal turismo Cuenca.



CAPÍTULO 1: TRAJE TÍPICO DE LA CHOLA CUENCANA

La mujer cuencana ha ocupado un rol importante a través de la historia ya que ha sido catalogada como madre abnegada y mujer trabajadora siempre preparada para cualquier situación que se le pudiese presentar, por lo que desde la conquista española toma fuerza y ocupa un lugar en la historia. De esta manera el siguiente capítulo busca compartir un poco sobre la historia de la mujer desde ese proceso de mestizaje en el que la mujer toma el nombre de Chola Cuencana y adopta la vestimenta española como un sistema de imposición o pertenencia ante una sociedad, por supuesto, marcando una diferencia y brindando símbolos de autenticidad de la zona. Como es de conocimiento general el proceso de mestizaje en la ciudad de Cuenca se da de manera equitativa y poco discriminativa, por lo tanto, las prendas de vestir se adoptan dependiendo de las casas en las que trabajan, vive y los patronos que tuviesen, es decir: un indio de la época adopta la forma de vestir de su patrono por donaciones que recibían de mujeres blancas y/o indias, diferenciándose por prendas que dan un aire de lujo que los patronos. Al momento de que el esclavo o empleado es liberado inicia su propia vida con la educación y las costumbres brindadas por el patrón, convirtiéndose este en el motivo de que todas las mujeres empezaron a usar el traje típico de la Chola Cuencana.

Este capítulo muestra también algunas de las características y la materialidad de las prendas de vestir desde sus inicios hasta la actualidad, así como la cromática entregada por los productos de la tierra es decir los tintes vegetales, minerales y animales que aportan a la elaboración de este traje.

1.1 Historia

La Chola Cuencana es considerada un ícono de la provincia del Azuay, representante de la mujer cuencana desde aproximadamente el siglo XVI. Este es el nombre que se le otorga a la mujer campesina que siempre viste con una falda llamada “pollera” de colores primarios y bordados llamativos en la parte inferior, trenzas bien elaboradas que se encuentran bajo el sombrero de paja

toquilla, blusa en tonos pasteles, los aretes más utilizados son las candongas, alpargatas de color negro y las famosas macanas elaboradas en Gualaceo, prenda que tiene muchos usos y no precisamente son estéticos, sino funcionales como cargar a sus hijos o cualquier elemento u objeto que le impida ocupar sus manos.

Figura 1. Chola Cuencana



Elaboración propia.

En la historia, la mujer cuencana, siempre ha desempeñado un rol multifacético como: madre, ama de casa, cocinera, agricultora y productora del sombrero de paja toquilla y vestimenta o indumentaria.

Se considera también que en la época de la colonia a la chola se la conoce como mestiza en hábito de india y habitaba en las parroquias dentro de la ciudad de cuenca conocidos como lugares de indios en San Sebastián y en menor cantidad en San Blas.



Aproximadamente un siglo más tarde el término cholita hace alusión a las mujeres que se dedicaban al servicio doméstico (Arteaga, 2007).

Para hablar del traje típico de la Chola Cuencana resulta importante identificar qué es un traje típico y qué hay detrás del personaje de la Chola Cuencana con el objetivo de comprender su origen y el porqué del significado de su traje. Según la RAE (2020), un traje es “Vestido peculiar de una clase de personas o de los naturales de un país. Conjunto de chaqueta, pantalón y, a veces, chaleco hechos con la misma tela. Vestido femenino de una pieza” (párr. 1). De este modo, podemos decir que un traje típico es la indumentaria que expresa la identidad cultural de un país, pueblo o región y que, a lo largo de la historia la vestimenta de una persona se ha ido desarrollando, evolucionando y adaptando al medio en el que se encuentra, ya sea lugares con un clima cálido, tropical o frío.

La forma de vestir ha determinado desde la antigüedad su rol dentro del pueblo, comunidad o ciudad dependiendo del fin con el que haya sido utilizado, así como la posición jerárquica de la persona. Mientras que en la actualidad ayuda a diferenciar quiénes somos, la clase social, situación económica, ubicación geográfica, estado de ánimo, edad, sexo, características de nuestra personalidad, etc.

Sin embargo, no se puede comprender el origen del traje típico de la chola cuencana si es que no conocemos la procedencia y el significado de este afamado personaje que simboliza y representa a Santa Ana de los cuatro ríos de Cuenca. Cuenca, es una ciudad de la provincia del Azuay situada al sur del Ecuador fundada por los españoles en 1557 del antiguo Señorío de los cañaris después dominado por los Incas. Siglo en el que se da inicio al poder político del cual surge esta transición y reubicación de la población cuencana, trayendo como consecuencia la de las comunidades ayllus (palabra que viene del quichua, cuyo significado es familia, comunidad) (Ochoa, 2010). En esta época se mezcla de sangre española y sangre indígena que genera el nacimiento de los nuevos grupos: los mestizos, el cholo y la chola.



Como resultado se marca el surgimiento de la chola cuencana “consecuentemente, las descendientes comenzaron a adoptar la vestimenta popular de las españolas. Por tanto, el faldellín, reboso de la castilla y la chaqueta de bayeta de la tierra, constituyeron los códigos visuales de su identidad en la nueva organización colonial” (Money, 2012, p. 185).

Adicional Diego Arteaga relata que existía un derecho español que explicaba que las colonias que habiten en América debían usar trajes típicos de acuerdo a sus grupos étnicos, ya que de alguna manera iban a caracterizar a ciertas urbes y pueblo es, también condicionaban según leyes inscritas lo que una mujer negra libre o esclava, o mulata pudiese usar a menos que estuviese casada con algún español “ninguna Negra libre ó esclava, ni mulata, trayga oro, perlas ni seda; pero la negra ó Mulata libre fuere casada con Español pueda traer zarcillos de oro con perlas y una gargantilla, y en la saya un rivete de terciopelo..” (Arteaga, 2007, p. 225). Esto con el objetivo de diferenciar a la mujer y el rol que ocupaba en aquella época.

El término chola ha sido utilizado en la región andina como: Perú, Bolivia y Ecuador. Mary Money (2012) en su escrito de la mujer andina en el mestizaje, sostiene que las mujeres en el siglo XVII podían ser “india criolla”; “mestiza en hábito de india” también conocida como chola, sin embargo, el estatus de chola correspondía a las mujeres “naturales de Cuenca”. Estos estatus diferenciaban a la mujer según las actividades a las que se dedicaban, por lo tanto, los rasgos dentro de la vestimenta podían determinar el poder económico. Mientras que la diseñadora Isabel Borrero (2013) en su tesis *La pollera a través del tiempo*, escribe que el traje de la chola cuencana es una prueba del mestizaje entre la cultura española e Inca, ya que se encuentran muchos rasgos de similitud con el traje típico de Castilla, como las flores y ramas que se encuentran bordados en la pollera.

Finalmente, podemos decir que el traje de la chola cuencana fue producto de este mestizaje al que las mujeres pertenecían a una clase social, sin embargo, con el paso de los años se fue dividiendo y estigmatizando para diferenciar a un



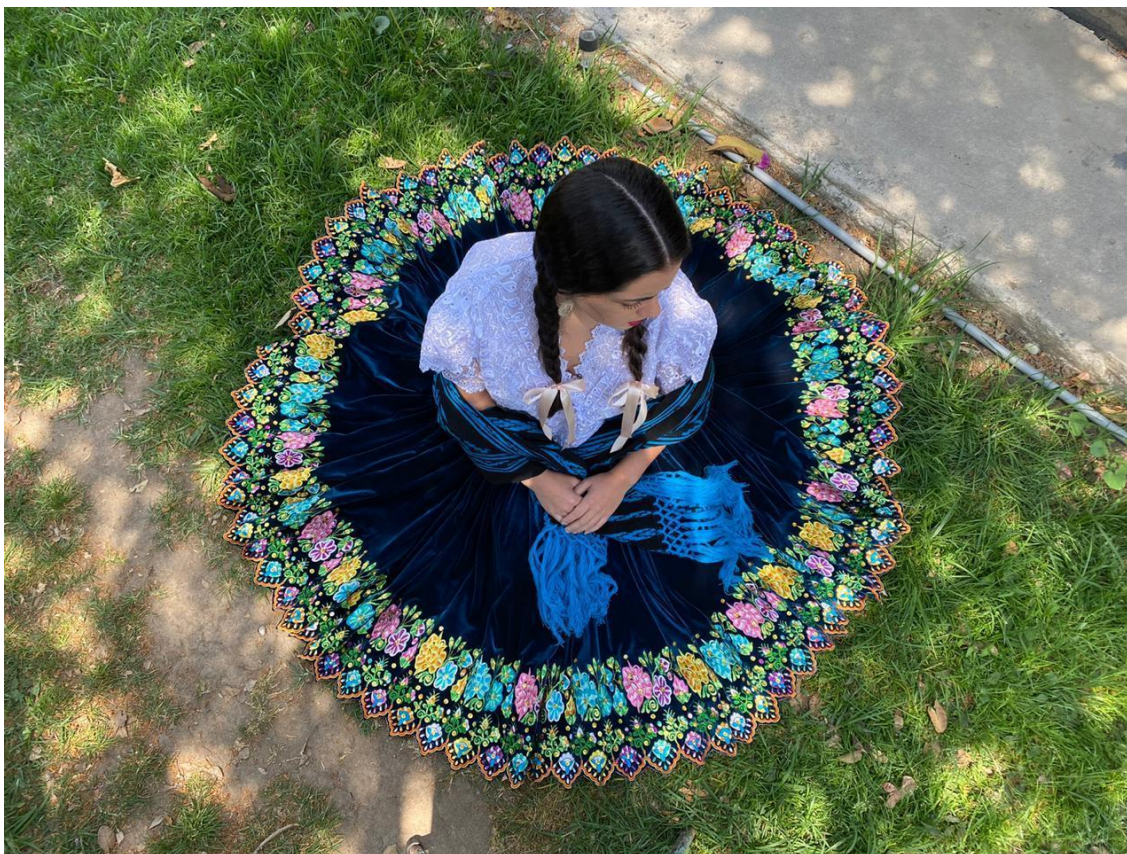
estatus social producto también del proceso migratorio y las influencias internacionales que obligan a la mujer cuencana a cambiar su vestimenta.

1.2 Características

La vestimenta se ha utilizado alrededor del mundo para identificar a que grupo o nivel social pertenece un individuo. El origen de la vestimenta de la chola cuencana inicia aproximadamente a la segunda mitad del siglo XVII, según dice Diego Arteaga (2004), “Se caracteriza por colores vivos -algo común en el mundo andino- los bordados en las prendas y los paños hechos con técnica ikat” (p. 39).

Como parte de la historia se menciona que el traje típico es una hibridación cultural producto del mestizaje español – indígena que ha evolucionado con el paso del tiempo hasta la actualidad, por lo tanto, resulta importante identificar el traje actual que servirá como punto de partida para el análisis. Borrero (2013) realiza un “Análisis iconográfico comparativo desde 1916 hasta la actualidad” en donde encuentra identifica algunas variaciones significativas en la pollera y las clásicas en antiguas y modernas respaldando con evidencia fotográfica.

El traje que representa actualmente a la mujer campesina en diversos roles, es una falda conocida como bolsicón que desde la antigüedad ha variado su altura y detalle en relación a las piernas de la mujer. Esta falda llamada bolsicón ha sido utilizada a través del tiempo sin embargo para el abrigo de la mujer en el interior llevaba una, dos o hasta tres polleras en su interior para mantener abrigo. Borrero (2013) las clasifica: “Antiguas: Pollera hasta el piso con bordado. Pollera hasta el piso sin bordado. Bolsicón hasta el piso. Y las Modernas: Pollera a la rodilla con bordado. Bolsicón a la rodilla. Pollera con prensas bien planchadas” (p. 49). La vestimenta de la Chola Cuencana atravesó por varias fases de transición y cambios, incluso diferenciándose en cada uno de los cantones de la provincia del Azuay, con variaciones en el bordado en color, tamaño y cantidad de detalles.

Figura 2. Chola Cuencana

Elaboración propia.

Revisando algunos libros, entrevistas e información acerca del traje típico se entiende que no siempre fue el traje que se observó durante el siglo XX, el traje típico en la segunda mitad del siglo XVII se caracterizaba por tener bordados multicolores que con el paso de los años han variado, la vestimenta fue utilizada en sectores urbanos y rurales del Azuay:

Se identificaba por colores vivos, las indumentarias de las cholos son similares para los días ordinarios de trabajo y para los de fiesta, para cuando ellas solían tener un compromiso social, utilizaban las polleras de mejor calidad de tela, esta pollera era muy distinta a la de diario, porque estaba elaborada con tela muy fina y con diversos bordados y adornos (Arteaga, 2002, p. 39).

En esta época el traje de la Chola Cuencana estaba formado por: sombrero de paño, blusa de seda, bolsicón largo y prensado al final aproximadamente 10 cm. La pollera en el interior con colores alegres que en su borde inferior se



encontraban flores bordadas a mano. La Liglla, de origen cañari, es una manta de forma rectangular que cubría la espalda y hombros de la mujer: zarcillos de oro y plata con perlas, sombrero de paño y originalmente la chola en algunas fotografías de historia usa botas.

A finales del siglo XVIII, la chola continúa usando las mismas prendas sin embargo surgen algunos cambios:

La pollera tomó una forma globular muy exagerada por el uso de más de treinta almidonados y almohadillas, para acentuar la cintura, la cadera y las nalgas. También, esta prenda fue acortada hasta media pantorrilla para dar lucimiento a las piernas. El jubón fue acortado para mostrar la cintura, y la manga larga fue sustituida por la blusa de manga corta para lucir los brazos. Comenzó a usar los pañuelos de nariz, como las cortesanas de Francia, como un elemento de elegancia y coqueteo femenino. La mantellina fue transformada en una especie de mantilla, muy corta, que llegaba hasta medio pecho prendido con un broche de oro, perlas y piedras preciosas. Los antiguos chapines sin tacos fueron reemplazados por los zapatos de taquito carreta. Los zarcillos de oro, diamantinas, rubíes y esmeraldas al estilo europeo, código de mayor distinción social. Se incorporó el uso de la escarcela de oro y plata, y el peinado de dos trenzas con cintas continuó como parte de la identidad (Money, 2012, p. 188).

Posterior, la chola incorpora a su vestimenta el paño de Ikat o macana y el sombrero de paja toquilla. Con esta aclaración previa procedo a analizar y observar las características y símbolos que componen el traje de la chola cuencana en la actualidad, debemos considerar cuáles son las prendas que lo componen y los signos y símbolos que otorgan relevancia a la prenda de vestir. El traje típico actualmente está compuesto por:

Sombrero de paja toquilla, sombrero tejido a mano, de ala corta y copa alta, decorado con cintas que combinan el atuendo. Este accesorio no contiene elementos decorativos su funcionalidad es de protección ante factores climáticos como el sol, entre las características podemos decir que tienen diferentes tipos de calidad, y no presenta elementos simbólicos ya que tiene una trama de tejido que es producto del entrelazado de las hebras de paja. María Leonor Aguilar (2009) en su libro *Tejiendo la vida* dice:

Los sombreros de paja toquilla pertenecerían a las llamadas artes plásticas, pues además de buscar la belleza y la armonía en toda la trama del tejido, constituyen un adorno o indumentaria, para que la lleve y luzca cualquier persona sin distinción de categorías sociales, de sexo o edad (Aguilar, 2009, p. 57).

Figura 3. Chola Tejiendo sombrero de paja toquilla



Fuente: Primicias (2020), Biblián acogerá un encuentro sobre el sombrero de paja toquilla. Recuperado de <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/biblian-encuentro-sombrero-paja-toquilla/>

El tocado, se refiere al cabello dividido en dos secciones y tejidas en hebras de tres. A pesar de no existir “documentación del momento histórico en el que la mujer cuencana dividió su cabello en dos trenzas, “las bravas” cañaris sí lo hacían, según algunos antecedentes, por cuestiones de trabajo” (en El Tiempo, 2016, p. 1).

Este modo de arreglar su cabello también se conoce a que la mujer se dedicaba a trabajar en la tierra y de esta manera vio necesario tenerlas atadas y en ocasiones especiales amarrarlas con cintas de color.

El etnólogo y docente universitario Napoleón Almeida, en un reportaje dijo que “Las dos trenzas no tienen una simbología, sino más bien es una cuestión de gusto o costumbre” (en El Tiempo, 2016, p. 2).

Figura 4. Trenzas de la Chola Cuencana



Elaboración propia.

En las orejas se usan aretes grandes en forma de media luna conocidas como candongas, elaboradas en oro o plata dependiendo del prestigio social de la chola. Estas piezas son fabricadas mediante la técnica de la filigrana que según evidencian algunos datos arqueológicos su procedencia es de artículos decorativos del pueblo cañari. Los adornos tradicionales como pájaros y flores son elaborados de manera intencional plasmando la flora y fauna de la zona. Sin embargo, debido al alto costo han sido sustituidas por zarcillos (El Tiempo, 2017).

Figura 5. Candonga de filigrana



Elaboración propia.

Macana de algodón: la palabra macana proviene del término “mengikat” que significa “atar o amarrar”. Es elaborada con la técnica del ikat, que consiste en tejer varios hilos previamente tinturados, utilizando un telar. La importancia de este paño “más que por proporcionar abrigo, diferenciaba el estatus social de quien lo lucía, mientras más laboriosidad presentaba, mayor prestigio tenía la persona, de allí que constituía parte fundamental en el atuendo de la mujer” (Alvarado Spanjerberg, 2008, p. 191).

Figura 6. Macana Ikat



Elaboración propia.

Sus usos podían ser a diario, asistir a misa los días domingos o a cualquier tipo de festividad religiosa. Una de las características más interesantes de las macanas es su técnica y pasos a seguir previo a la elaboración, así como también mantener la tradición al momento de su elaboración con tintes y procesos naturales que hasta la actualidad no han sido industrializados.

Blusa, cubre el pecho y es elaborada generalmente de seda blanca, aunque se puede encontrar en tonalidades pasteles como rosa, celeste y verde claro. En la confección de la blusa podemos observar que tiene elástico en la cintura, de manga corta y escote pronunciado. La prenda de vestir utiliza bordados, alforzas y festones, complementados con bordados de flores, canutillos y perlas que transmiten elegancia.

Figura 7. Blusa de Guipiur



Elaboración propia.

La pollera es una falda que cubre la parte inferior del cuerpo desde la cintura hasta las rodillas. Es una de las prendas más importantes del traje puede ser elaborada de una variedad de colores como naranja, amarillo, rosa y en el borde inferior de esta tiene un filo bordado de motivos coloridos como flores, hojas, a veces con lentejuelas.

Está compuesta por dos partes que forman la elegante pollera:

El centro, es la parte inferior de la pollera por lo general sus colores deben ser fuertes y llamativos, así como en el filo un bordado que resalta la flora Azuaya.

El Bolsicón es la parte exterior de la pollera que va sobre el centro de colores más oscuros como el morado, azul, verde y cardenillo. La forma de uso es enganchada en forma de concha dejando ver el colorido del centro.

Figura 8. Bolsicón y pollera



Elaboración propia.

En la parte inferior a diferencia del centro este no tiene bordado, si no únicamente una lana conocida como barredera.

Calzado, zapatos de charol color negro o alpargatas: se considera que este es el toque de elegancia para tan impecable traje, los zapatos deben estar

impecables. La característica de estos zapatos es que son brillosos generalmente de color negro y el taco es continuo hasta la planta (taco magnolia de un cuarto), por lo que resultan cómodos y fáciles de usar.

Figura 9. Zapatillas



Elaboración propia.

1.3 Variables a lo largo del tiempo

Las prendas de vestir que estuvieron presentes desde hace doscientos años aproximadamente fueron: el sombrero, la blusa, la macana, el bolsicón, la pollera y las zapatillas.

El bolsicón y la pollera han ido evolucionando en altura y materialidad conforme el paso de los años y como cualquier prenda de vestir ha sido determinada por la moda, Ximena Pulla (2020, comunicación personal) directora del museo Remigio Crespo Toral en una entrevista manifestó que la falda de la chola cuencana consistía de dos capas de pollera como se explica al inicio del documento, el bolsicón que es la parte vista cuya característica es únicamente de encarrujado de ocho líneas aproximadamente en la parte inferior cerca de los tobillos y debajo de

este la pollera que se encontraba en el interior del bolsicón para brindar abrigo y servir como enagua para la mujer. En los años 1900 el bolsicón tenía una longitud que llegaba hasta los tobillos en donde como manifiesta Nidia Vázquez

La moda ensancha las faldas y acorta el vestido como para mostrar generosamente la punta del calzado, luego vendrían los zapatos de “charol” y se podría lucir las botas de lujo, abotonadas; los escotes se hacían cada vez más pronunciados y las mangas se subían de a poco (en Arteaga, noviembre, 2020).

Figura 10. Réplica de vestimenta mestiza de inicios siglo XIX, compuesto por: Blusa, Paño, Liglla, Bolsicón en A cubren los pies.



Elaboración propia.

Figura 11. Réplica de vestimenta de mestiza, inicios del siglo XX, compuesto por: Blusa, Macana, Bolsicón y sombrero de paja



Elaboración propia.

Los bordados aparecen a mediados del siglo XX, en donde cambia la idea de la vestimenta primigenia, se quita el bolsicón y se empieza a mostrar únicamente la pollera, acompañada de la blusa y el reboso que es una prenda que cubre la espalda y los hombros, para luego utilizar el paño y continuar con la macana. El bordado de las flores era una representación de la naturaleza desde la época de los cañaris, como una herencia de generación en generación ya que el imaginario cotidiano de la gente va tomando formas y elementos de la naturaleza para bordar y repetir en las prendas, sin embargo, no deja de ser una influencia española.

Figura 12. Traje Típico original de 1930, original de bayeta y bordado a mano.



Elaboración propia.

Se replican las formas y colores que se representan en la naturaleza para así incorporarlo en el traje, también es importante identificar que la mujer cuencana es quien borda con los colores más llamativos sus polleras mientras que las mujeres de otros pueblos de igual manera ponían su toque de autenticidad, por ejemplo, la mujer de Gualaceo utiliza polleras de color rosa con sus bordados de color blanco, de esta manera empieza a diferenciarse y tomar fuerza la mujer y sus trajes.

Sin embargo, Pulla (2020), comenta que la chola tuvo un proceso o transición originalmente no tenía sombrero de paja toquilla, si no hasta cuando este se populariza y empieza a usar. Al igual que los zapatos, la chola originalmente usaba



La alpargata hecha con fibras vegetales provenientes del penco o maguey, era el calzado propio de los campesinos en las zonas altas del Ecuador, estas prendas han sido reemplazadas por botas de materiales sintéticos similares al caucho que protegen los pies con más eficacia. Es frecuente encontrar alpargatas u "oshotas" hechas con caucho de llantas viejas y en desuso de vehículos que ofrecen mejor protección y facilidad en la elaboración de estas prendas (Malo, 2006, p. 154).

Finalmente, con el paso de los años y el comercio se discontinúa el uso y los zapatos de charol conquistan el mercado y el traje de la cholita.

Pulla (2020), también comenta que en Cuenca la chola vivió el mestizaje de manera no tan marcada ya que no había ese estatus o clase social de forma que una mujer de dinero se podía diferenciar de otra por la calidad de su traje, es decir la procedencia de la tela o el costo de las mismas como una blusa de seda, la cantidad de bordados, etc.

Diego Arteaga asegura que:

La cultura cambia, la indumentaria desde la época de la colonia también se cambiaba, esta nos ubica por edades, status económicos. Con la llegada de los españoles, traen por disposición de la Corona, el usar las mismas prendas de vestir que la de sus encomenderos, los mismos que adoctrinaban. Esta mezcla cultural, genera cambios drásticos en la vestimenta, dejando de lado la indígena (en Miño, 2008, p. 119).

La diferencia quizás que determina la clase social fue el material con el que eran elaboradas las prendas de la época, la seda era únicamente reservada para la nobleza y como se menciona con anterioridad se regían a las leyes así como también a la capacidad económica de poder adquirir prendas que sean importadas o de moda europea.

Para concluir podemos finalmente decir que el simbolismo tiene que ver con la costumbre que la chola trae con ella, los bordados, los colores cálidos de la naturaleza, al igual que los paños tienen un simbolismo cromático más que el que

se encuentra tejido con los nudos, el color de los paños podía determinar el estado civil de una mujer o el nivel social que tenía.

Figura 13. Traje Típico Chola Cuencana actualidad, 2020



Elaboración propia.



1.4 Símbolos existentes en cada una de las piezas de vestir

El traje de la chola cuencana pertenece a un sistema de imposición en donde se atribuye la vestimenta con la finalidad de “pertenece a una sociedad”, así es como se generalizó el traje, diciendo en palabras contemporáneas podríamos decir que se encuentra a la moda o pertenece a un lugar.

A su vez podría considerarse que la simbología con la que el traje se encuentra elaborado no es más que un sincretismo a ese mestizaje. Al observar el traje típico podemos considerar que es un medio de comunicación en la que las bordadoras transmiten aquello que observan o les rodean, se convierten así los elementos bordados en adornos legibles. Pero aun así en pleno siglo XXI no es fácil definir la expresividad de estos símbolos que se encuentran inmersos ya que con el paso de los años han desaparecido del entorno, con esto hago referencia a la flora y fauna que sustituía los espacios de ladrillo que hoy observamos. Lo simbólico siempre ha sido ligado al valor religioso, sin embargo, Frutiger (2007) dice que:

Lo simbólico de una representación es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, la filosofía y de la magia; media por consiguiente entre lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente (p. 177).

Lo que quiere decir que en este sentido el artesano o artista trabaja de manera que plasma e inserta los elementos que observa y los concreta de manera que su imaginativo le permite y esto se relaciona con la entrevista realizada a Aida Bustos Cordero, quien lleva 62 años participando en el Pase del Niño Viajero tradición en la ciudad de Cuenca. El Pase del Niño es una manifestación de fe popular y devoción que nace del pueblo para rendirle culto y ofrendas a una imagen del niño Jesús, se realiza en la ciudad de Cuenca el 24 de diciembre desde el año 1961



hasta la actualidad, es una procesión que cumple las características de un pase mayor en donde participan diferentes personajes del nacimiento y representaciones de las culturas del Ecuador como cholos, cayambes, afros, otavaleños, cañaris y más. Esta celebración fue declarada patrimonio cultural de la humanidad en 2008.

Bustos (2020) afirma que ella ofrece al niño Jesús todas las bendiciones recibidas en el año mediante la elaboración de polleras que usará sus nietas en esta procesión que se ha convertido en una tradición familiar, como su nieta María Inés Córdova quien comenta que durante todo el año planifican cómo será el traje que desfilarán en honor al niño Jesús y a su abuela que elabora los trajes. De este modo en el proceso de elaboración Bustos dice que durante toda su vida ha dibujado las flores que ve en el patio, en el jardín o en el margen del río, de igual manera los pajaritos como jilgueros, palomas o incluso pavos reales. Ella comenta que la creatividad está en el matizado que ella misma da a los hilos en el momento de bordar, el matizado consiste en mezclar los colores de manera que se pueda observar un efecto de luz y sombra para que los símbolos se vean más realistas. De este modo, comparamos el texto de Frutiger cuando se refiere que el símbolo surge como por arte de magia en ese estado de conciencia e inconciencia del artesano (comunicación personal, 2020).

En este caso Aidita, quien a sus 84 años de edad nos compartió este proceso y el significado que tiene para ella tanto en la elaboración, selección de colores y en la presentación a manera de agradecimiento para el niño Jesús de su ciudad. Frutiger (2007) en su libro dice que las hojas y frutos son en general parte de la simbología vegetal que eran utilizados como modelos decorativos y ornamentales, siendo debido a sus colores y formas exóticas material notablemente de contenido simbólico.

En las polleras de Extremadura-España, observamos que estaban elaboradas por varios pliegues similares a las polleras, adicional tiene bordados alrededor de toda la tela como flores y hojas en punta, probablemente las flores y plantas de la zona que bordaban para indicar el lugar al que pertenecían. Adicional si observamos las faldas de Castilla podemos observar el bordado floral en la parte inferior. Es lo



mismo que sucede con la chola cuencana, ella empieza a bordar la flora y fauna de la zona sobre una falda mostrando de esta manera símbolos que posteriormente permitan identificar el lugar al que pertenece.

De la misma manera, podemos encontrar en la macana símbolos precolombinos bordados con la intención de mostrar los diseños precolombinos con los cuales la técnica del Ikat acostumbraba mostraba el tejido y anudamiento que varía de la cantidad de nudos y hebras en su proceso de elaboración, es de este modo que identificamos que los símbolos son a causa del material e instrumental con el que fue elaborado. Mientras más laboriosidad presentaba, mayor prestigio tenía la persona

Quando los hilos son colocados en el telar, ya se puede vislumbrar, de alguna manera, las figuras que se diseñaron en la manta; dependiendo de su complejidad, presentará una o varias figuras como rosas, damas, pájaros, perros, palomas, sapos, gallos, plumas, frutas, mariposas, quindes, gallos, dados, estrellas, N, X, O, L, etc. (Spanjerberg, 2008, p. 200).

En la parte posterior del paño, con los hilos restantes que no se tejían en el telar no se recortaban sino eran anudados para dibujar, nombres, años, escudos, etc. cualquier elemento que pudiera indicar el status social, la posición económica o el rango de la mujer que lo utilizaría dentro de la sociedad. Del mismo modo al igual que en las polleras las figuras que se encuentran representadas son tradicionales de la zona como: pavos reales, barcos, cóndores, letras, mora, higo, gallos, gallinas, hojas de uva, etc. Y también tenemos la Lliclla, que es un poncho corto de origen cañari en ocasiones utilizado y bordado en el traje de igual manera que la pollera, por esta razón el simbolismo que esta pudiera tener es similar. Además, su función es la de cubrir y proteger la espalda y hombros ajustado o amarrado con un prendedor.

La blusa como se mencionó anteriormente es elaborada de seda o guipur, diferentes tipos de tela que tienen un detalle por defecto, que hasta la actualidad perdura su diferencia está en el diseño o bordado que esta incluya, al igual que otras prendas de vestir, podemos decir que el simbolismo quizás de cierto modo se encuentra en



el bordado que conjuga el traje de manera armoniosa. Cuando buscamos una referencia al símbolo, entonces podemos decir que es una representación de algunos símbolos que en la mayoría de las veces se limita a los antecedentes culturales.



CAPÍTULO 2: CROMÁTICA Y MATERIALIDAD

Como hemos podido describir el traje de la chola cuencana tiene una riqueza visual que nos permitiría describir en extensos textos cada detalle con el que cuenta, los materiales sin duda han cambiado con el paso de los años y los avances tecnológicos sin embargo las texturas que el traje muestra son varias. Los colores provenientes de la tierra a través de procesos de tinturado que plasman y confirman la flora y fauna que el traje muestra cuando se lo observa en la calle.

Una cromática de colores primarios y contrastantes entre sus prendas, muestran una combinación involuntaria tal como es la naturaleza. Se evidencia que no existe una justificación sobre el uso del color en cuanto a mezclar las prendas a excepción de eventos puntuales que requieren mayor elegancia o simbolismo en cuanto a lo que el color transmite.

2.1 Materialidad de cada elemento

Resulta importante cuestionarse la materialidad de los elementos, ya que esto puede ser la confirmación o ruptura de lo que busca un elemento transmitir. También lo podemos conocer como la intención que tiene el individuo al momento de elaborar un producto. Algunas de las características que podemos observar son: el color, concreción material, textura y la forma.

Al momento de describir un elemento y su materialidad estamos confirmando la función para el que fue elaborado, así como su significado. Hemos descrito la función de cada una de las prendas que conforman el traje típico, sin embargo, es importante considerar la materialidad, con la finalidad de identificar posibles alternativas al momento de presentar el proyecto de este trabajo.

- El sombrero de paja toquilla está elaborado de la palma que proviene de la costa, en donde se toma únicamente el tallo para desvenarlo en hilos que después de un proceso químico con azufre, agua y pegamento con la finalidad de quedar libre de microorganismos y con un color uniforme para ser tejido a mano de mujeres artesanas en la ciudad de Cuenca, el proceso

de trenzado que es lo que permite crear la trama de la paja que va a depender depende del el número de hebras que tenga la paja para este tejido, así como la calidad dependerá de esto. “La mayoría de las tejedoras comienzan utilizando ocho o doce pajas que se entrecruzan entre sí” (Aguilar, 2009, p. 111).

El número total de pajas que forman un sombrero depende de la calidad, finura y del tipo de tejido. Así, un sombrero mixto compuesto de tejido chulla y pareado, entran de 300 a 350 fibras (...) Un sombrero muy fino posee alrededor de unas 1200 a 1300 pajas (Aguilar, 2009, p. 119).

Los sombreros son elaborados por mujeres campesinas, y sin decorados con un cintillo negro. Su materialidad y el proceso es muy similar a la de las canastas.

- La blusa, es elaborada de seda blanca, y está adornada con bordados, alforzas y festones, complementados con bordados de flores, canutillos y perlas. La tela guipiur actualmente ha sustituido a la seda para la elaboración de la blusa.
- La pollera, centro y bolsicón desde sus inicios estaban realizadas con bayeta que es lana de borrego en finas hebras las mismas que eran tejidas y tinturadas con tintes naturales para lograr colores vivos, el proceso era similar al de las macanas, por esta razón se conoce que los colores provienen de la tierra.

Con el paso de los años, la tecnología y las posibilidades económicas han obligado a que en la actualidad se utilicen telas como: paño, gamuzilla o terciopelo considerando que los colores son mucho más encendidos que en la antigüedad. Los colores que llevan los bordados son colores enteros y alegres, así como también se utiliza pellón para poder mantener y endurecer el proceso de bordado (Matute, 2019).



- La macana, antes explicado su uso y función se encuentra elaborado con hilos naturalmente teñidos con productos como nogal, cochinilla, piedras, etc.

Una vez realizado ese proceso se determina el diseño a lo ancho del paño con formas en “s”, rosas, pájaros, etc. (Spanjerberg F. A., 2008, p. 195).

- Los zapatos, elaborados de charol pueden ser de color blanco, café o negro siempre brillosos.

2.2 Cromática de los elementos

El traje típico de la chola cuencana tiene dos etapas que influyen de manera significativa en la evolución de tan distinguido traje, después de una investigación profunda con algunas personas expertas del tema se puede decir que antes de la existencia de las anilinas las polleras fueron confeccionadas con elementos de la naturaleza de donde toman y adaptan sus colores.

En algunos libros se puede encontrar los procesos de elaboración para tinturar las polleras de lana de borrego, destacando colores importantes para la confección de las mismas.

Y si, las polleras es el elemento más colorido de la mujer ya que con influencia de Extremadura – España se adopta este traje típico formado por la pollera cuyas características son su colorido relacionado con la naturaleza mientras que el bolsicón que se encuentra sobrepuesto debía ser en tonalidades oscuras. Por este motivo, si nos referimos a una cromática específica del traje podemos encontrar colores de la naturaleza como: botón de rosa (fucsia), rojo ají (rojo sangre), onza de oro (amarillo), sangre de toro (vino), rosa clavel (rosado), etc.

Por lo tanto, los colores utilizados eran los colores que pertenecían a la tierra y a las plantas, es importante destacar que no existía una combinación o una regla que indique cómo usar el traje. Ya que la ideología de la época según cuenta Mónica Malo (2020, comunicación personal) en una entrevista radica en el contraste de los seres humanos con la naturaleza y de ese modo se crea esta armonía de colores naturales. En cuanto a la jerarquía del color no existe una definida ya que los colores

y estilos eran considerados una moda o referencia de la ciudad española mencionada, por lo tanto, seguimos los mismos patrones en cuanto a colores y formas.

Cabe recalcar también que los colorantes utilizados para el proceso de teñir las lanas eran naturales, vegetales, animales o minerales y estos han sido utilizados a través de la historia por todo el continente de América desde México hasta Perú han sido los mismos como: Añil o índigo, Campeche, Palo Brasil, Nogal, Chilca, Tara, Molle, Muña, Cochinilla, Púrpura, entre otros. Todos estos son tintes de origen vegetal y animal, que sirven para dar los colores primarios, sus tonalidades varían dependiendo del proceso final que se le dé a la lana ya sea con: orina, sulfato de cobre, sulfato de hierro, alcaparrosa negra, cenizas, sal, limón y aguardiente que cumplen funciones como avivar, fermentar, enjuagar o disolver el tinte (Cisneros, 1988).

Tabla 1. Tintes vegetales y el color que producen

Tinte vegetal	Color
Ñaccha	Amarillo
Aliso	Amarillo
Retama	Amarillo
Chin-chin	Amarillo
Arrayan	amarillo (casi café)
Ñaccha y zorro jihua o atu kiwa	amarillo fuerte
Molle	amarillo fuerte
Pacunga	amarillo fuerte
Zorro jihua	amarillo muy fuerte



Chilca	amarillo verdoso
Eucalipto	amarillo verdoso
Añil	Azul
Cedro	café amarillento
Capulí	café amarillento
Nogal o Tocte	Café oscuro
Molle	gris pálido
Hojas y ramas de nogal o tocte	habano (tabaco claro)
Cochinilla y variedad de maíz	negro o morado
Cochinilla	Rojo
Aliso	rojo anaranjado vivo
Lengua de vaca	verde amarillento
Hierba mora	verde amarillento (muy claro)
Muña	verde oscuro

Fuente: Cisneros H. J., (1988).

En esta época según la antropóloga Tamara Landívar (2016) “en base al color de la planta, fruto o flor, se buscaba el color que se quería obtener y, de acuerdo al proceso de tratamiento se lograba la tonalidad” (en El Tiempo, 2016, p. 2).

En cuanto al color dentro de las expresiones populares podemos decir que el color utilizado se encuentra siempre en su estado puro, y genera emociones, sentimientos, así como también tiene sus usos en actividades religiosas o tradicionales. Dentro de América Latina el color tiene manifestaciones plásticas populares de manera que armonizan totalmente con el espíritu mismo y la fuerza de

algunas manifestaciones primitivas, con esto toma una fuerza vital. Sin embargo, el simbolismo está representado en cada color dependiendo de las creencias que cada persona ha forjado por la experiencia objetiva y subjetiva a través de siglos, mientras aquí en Latinoamérica tenían conceptos referentes al color y a junto a eso las tradiciones y costumbres que forman parte de la vida como explicamos antes los colores utilizados tienen un significado propio, mientras que en Europa con las nuevas corrientes artísticas y los nuevos conceptos en América Latina. Castillo (1994) dice: “En el expresionismo europeo un color simplemente representa elementos subjetivos, mientras que en nuestra realidad atribúyanse a los colores verdaderos poderes” (p. 35).

Mientras en Europa los colores tenían un significado, en América latina adquieren otro apego a nuestra realidad:

Tabla 2. Significado de los colores en Europa vs. Latinoamérica

Color	Significado en Europa	Significado en Latinoamérica
Amarillo	desprecio	doncellez, riqueza
Azul	poesía, tranquilidad, aguas, profundidad	Liberación
Rojo	amor, fuego, pasión, patriotismo, sangre, intensidad.	poder de ahuyentar los malos espíritus, enfermedades, desgracias. Se utiliza como protección para seres indefensos (niños y animales recién nacidos), para evitar que intervengan en ellos fuerzas extrañas.
Verde	esperanza	vida, exuberancia, brotar de la naturaleza
Rosa Grave (fucsia)	-	Autoridad



Café	tierra	Tristeza
Violeta	duelo, ornamentos (iglesia)	-
Morado	-	amor, delirio de amor.
Azul claro	cielo, ángeles, paradisiaco	Pasión
Púrpura	dignidad imperial, cardenalicia, consular	-
Negro	duelo fúnebre mortuario.	es utilizado en una composición para atenuar la fuerza de los colores puros. Para el indígena carece de valor expresivo; para el mestizo representa también el duelo a menor escala.

Fuente: Castillo, (1994).

Con el paso de los años se introducen las anilinas y se deja este proceso de tinturado y matizado de las polleras de lana para utilizar telas importadas como el terciopelo que no solo ayudan a optimizar tiempos sino también se optimizan costos.

Cuando hablamos del traje típico de la chola cuencana, Mónica Malo (2020, comunicación personal) comentó que no hay una jerarquía de color, así como de la región de donde viene, es de conocimiento general que el traje típico es un referente europeo con adaptaciones y apropiaciones simbólicas de nuestra cultura. Por lo tanto, los colores pasarían a ser una moda o una corriente. En cuanto a la preferencia por un color en específico sí, recalca el color rojo que representa fuerza, así como el color púrpura que en cierto momento llega a tener más valor económico que el mismo oro. Adicional comenta que lo que sí puede determinar un status o posición dentro del traje típico es el número de pliegues de la pollera de la misma manera, el espesor en el bordado, y en la macana o ikat muestra cierto lujo o realce

económico en la cantidad de anudados post tejido, en este se solía incorporar animales, nombres o años.

Figura 14. Paleta cromática del bolsicón



Elaboración propia.

Figura 15. Paleta cromática de la pollera



Elaboración propia.

Figura 16. Paleta cromática de la macana

Elaboración propia.

La historia de la Chola Cuencana resulta ser bastante escasa ya que son pocos los autores que se han atrevido a hablar de la chola y cómo llegó a ocupar un lugar en la historia de nuestra ciudad, cuando nos referimos a la mujer cuencana tenemos claro que la chola es el icono, así como nos referimos a los ríos, a las iglesias o los parques sin embargo como ciudadanos y ciudadanas no siempre conocemos la procedencia, ni identificamos que chola no es la mujer indígena dedicada al campo sino la mujer producto del mestizaje que se posiciona en la ciudad y por diferentes motivos su forma de vestir termina siendo adoptado por el resto del género femenino. Consideramos que parte de nuestro conocimiento general como ciudadanos nos llevan a concepciones erradas sobre el uso de la pollera y las funciones que ocupó desde el momento de su creación, diversos usos como que la cantidad de polleras dependía del factor climático o que el bordado haga que una mujer de realce a su belleza.

Los materiales con los que se elabora el traje típico son producto de un trabajo manual complejo y laborioso como el proceso de crear la bayeta también el hecho de buscar recursos como árboles, plantas, frutos y minerales que brinden las bondades de color, adicional considerando la época en la que se desarrolló este tipo de vestimenta ya se consideraba la tonalidad, la claridad u opacidad de los



colores para que se parecieran a todo lo bueno y maravilloso que nuestra tierra pudiese ofrecer. Adicional en la antigüedad y con la evolución de la industria los colores

Cuenca es conocida por sus balcones floridos, por ser una ciudad llena de vida y el traje típico no es la excepción. A pesar de no tener un significado específico de los colores se puede identificar la asociación de estos con diferentes sentimientos, emociones o festividades. Arteaga (2007) en su libro *La Chola Cuencana* describe que las indias cañaris alrededor del año 1650 usaban prendas como: alçaanacos, moropachas, moroclicllas, patacusmas, chumbes, mamachumbes, entre otros. Mientras que durante el siglo XVI la vestimenta que se conoce es únicamente las donaciones que recibían de mujeres blancas o indias, la misma que era en ocasiones con influencia europea y la mezcla en ambas. Para el siglo XVII, la vestimenta de la mujer mestiza se aclara y consta que visten prendas de estilo europeo como: basquiñas de raso, mantos de lana y seda, corpiños, vestidos, sayas, jubones, tocas y chapines. En el siglo XVIII las blancas dejan de usar pollera y en su mayoría rigen leyes que determinan qué prenda se podía o no usar. En la actualidad, la indumentaria de la chola cuencana es señalada así:

dos polleras: la de adentro, bellamente bordada con flores y guirnalda de colores y sobre ésta, otra de un solo color, festoneada; la blusa lleva también adornados de alforzas, bordados y lentejuelas, a más de paño de ikat y sombrero de paja toquilla, amén a las candongas (Arteaga, 2007, p. 233).



CAPÍTULO 3: MORFOLOGÍA

La morfología es el estudio de las partes que componen un elemento, posterior al análisis descriptivo del traje típico. En algunas prendas de vestir del traje típico de la Chola cuencana hay símbolos que en conjunto permiten observar el todo de la prenda como si fuese una obra de arte que quiere transmitir o comunicar el propósito de dicha prenda. Para realizar el análisis morfológico del traje es importante partir de los elementos constantes en el atuendo, considerando que la blusa y la pollera han sido elementos que se han repetido a través de la historia ya que como refleja la investigación realizada el sombrero de paja toquilla, el Ikat y los zapatos de charol son elementos que se incluyeron posteriormente en el traje de acuerdo a como iban apareciendo.

3.1 Identificación de símbolos

En el capítulo anterior identificamos notablemente dentro de la indumentaria de la chola cuencana cuáles pueden ser los elementos del traje que aportan con símbolos al presente trabajo, por este motivo vamos a ir reduciendo las prendas de vestir de manera que pudiéramos analizar únicamente las representativas.

El Sombrero, fue utilizado a raíz de su creación y elaboración en un inicio quienes lo usaban eran hombres de alto rango social. Con los años el *panama hat* o sombrero de paja toquilla fue un producto de libre adquisición y no solo en la ciudad de Cuenca sino también en la costa y otros países a nivel de América. Sin embargo, al analizarlo como tal mediante la simbología que este puede aportar, encontramos que con la técnica de tejido aporta únicamente con una textura intencional generada por el proceso de tejido, lo cual nos permite pensar que no genera un símbolo representativo dentro de la mujer cuencana, sino una adaptación con el paso de los años. Originalmente es importante reconocer que la chola mayorala (mujer prioste de las festividades) lucía con elegancia un sombrero de paño decorado con cintas y lazos, pero como un sincretismo a la herencia española.

Los zarcillos elaborados con plata u oro y esmalte para el uso diario u ocasiones especiales elaboradas principalmente en el cantón de Chordeleg (cantón de la

provincia del Azuay, ubicado a 42 kilómetros de la ciudad de Cuenca famoso por sus vestigios arqueológicos, por sus paisajes y por qué sus habitantes son personas hábiles dedicadas a las artesanías como tejido, cerámica, bordado y joyería) bajo la técnica de filigrana que consiste en elaborar hilos de plata u oro tan delgados como un hilo de coser. En ocasiones incluso tenían incrustaciones de perlas que dependiendo de su tamaño se podían utilizar a diario o en alguna ceremonia especial. Sin duda, aportan a este estudio de símbolos que se repiten en el traje típico ya que podemos encontrar formas como medias lunas, floripondios, gotas, pétalos de flor como pensamientos, pajaritos, todos estos símbolos que utilizan la temática de la flora y fauna azuaya. Posterior a este conjunto de aretes se unirán las candongas de filigrana, que morfológicamente se encuentra muy ligado a la pollera de la chola cuencana.

Figura 17. Arete esmaltado Plata u oro y esmalte



Fuente: Malo, (1983), p. 31.

Figura 18. Zarcillo “candongas de filigrana” plata u oro



Fuente: Malo, (1983), p. 36.

Figura 19. Zarcillo “Paulas o tres Marías” plata u oro y piedras.



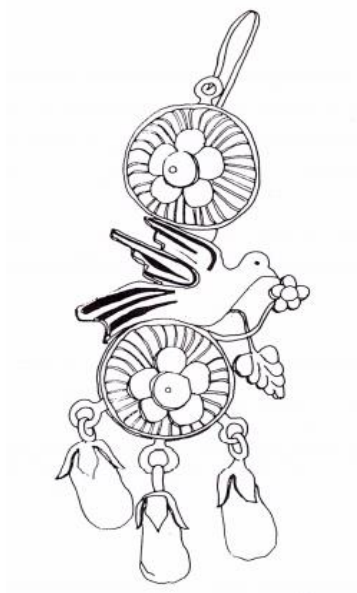
Fuente: Malo, (1983), p. 42.

Figura 20. Zarcillo “Medias lunas” oro, uso diario.



Fuente: Malo, (1983), p. 42.

Figura 21. Zarcillo “Pajarito” plata u oro, perlas, piedras y esmalte.

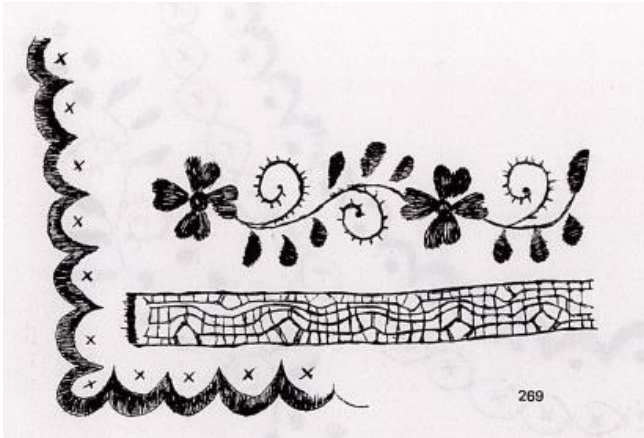


Fuente: Malo, (1983), p. 45.

La blusa, como se mencionó era de seda en sus inicios muestra un escote poco o muy pronunciado, el encaje o randa y el sutil bordado alrededor del pecho adornan y acompañan la blusa de la chola. Entre los símbolos podemos encontrar:

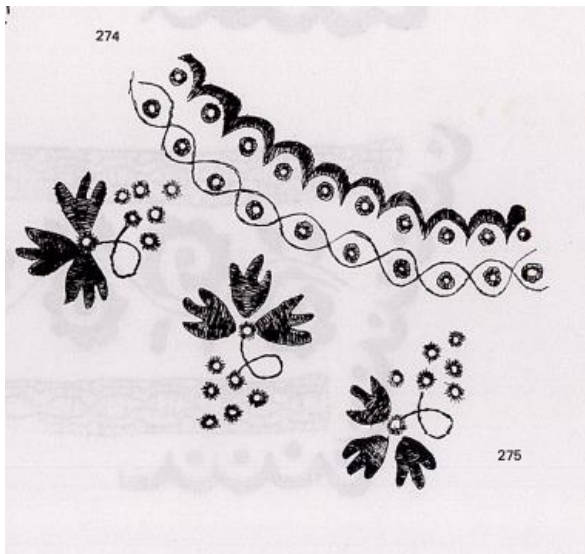
pensamientos, rosa con “churucos”, uvas con ojalillos y orejones de malva con ojalillos. Todas estas son flores de la zona que se bordaban con un matiz hacia el interior de los pétalos con centro negro, amarillo, azul pero siempre llevando creando ese efecto de luz y sombra en los centros de sus corolas.

Figura 22. Detalle de blusa de “Chola cuencana” Rosa con “churucos”



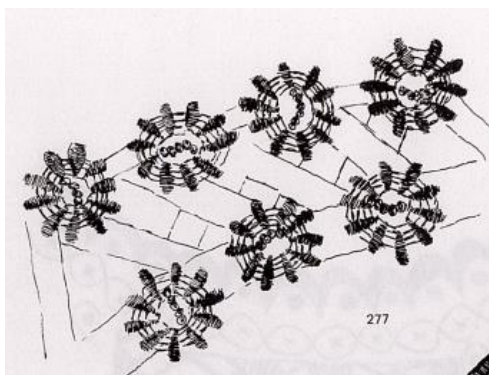
Fuente: Malo, (1999), p. 231.

Figura 23. Detalle Cuello de blusa; Uvas en ojalillos, número ocho, orejones de malva con ojalillos (orificios en la tela).



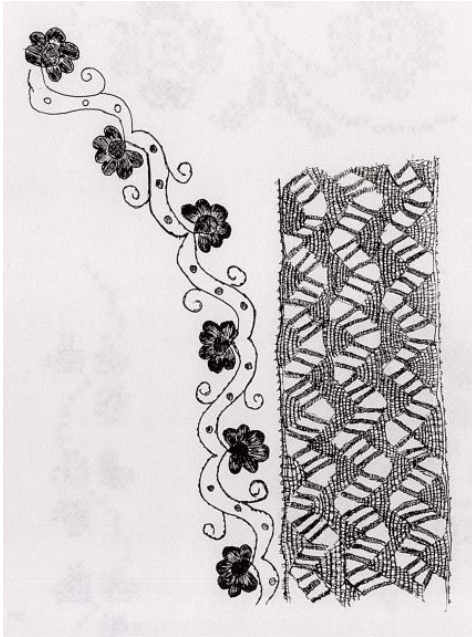
Fuente: Malo, (1999), p. 234.

Figura 24. Detalle de blusa de “chola cuencana”: rosas de encaje



Fuente: Malo, (1999), p. 234.

Figura 25. Detalle: Cuello de blusa de mujer Randa de “quingo” (montañas), medias rosas.



Fuente: Malo, (1999), p. 234.

Cuando nos referimos a las faldas recordamos que está compuesta por dos tipos, el centro o bolsicón que es la parte visible es de color oscuro como: negro, azul marino o verde petróleo y la pollera que se encuentra adornada con elementos de la zona en el interior. La pollera siempre es de colores cálidos para que contrasten con el bolsicón, tal como el ejemplo de la verde maleza y las flores que sobresalen con su belleza.

Los bordados son dibujados a mano, prespuntados y finalmente bordados a mano o máquina de coser siempre matizando los colores para imitar lo real de la naturaleza, de este modo en los bordados pude encontrar: rosas, botones, conchas de tres y cuatro arcos, concha caracol, rosa talqueada, rositas, churucos (forma similar a la de una cola de mono), eses, pensamientos, y conchas de punta.

De todos modos, cabe recalcar que el gusto y diseño de bordado corresponde únicamente a la artesana que lo elabora, inspirada siempre en la flora que embellece Cuenca.

Figura 25. Detalle: “Rosa, botón y concha de tres”.

Fuente: Malo, (1999), p. 241.

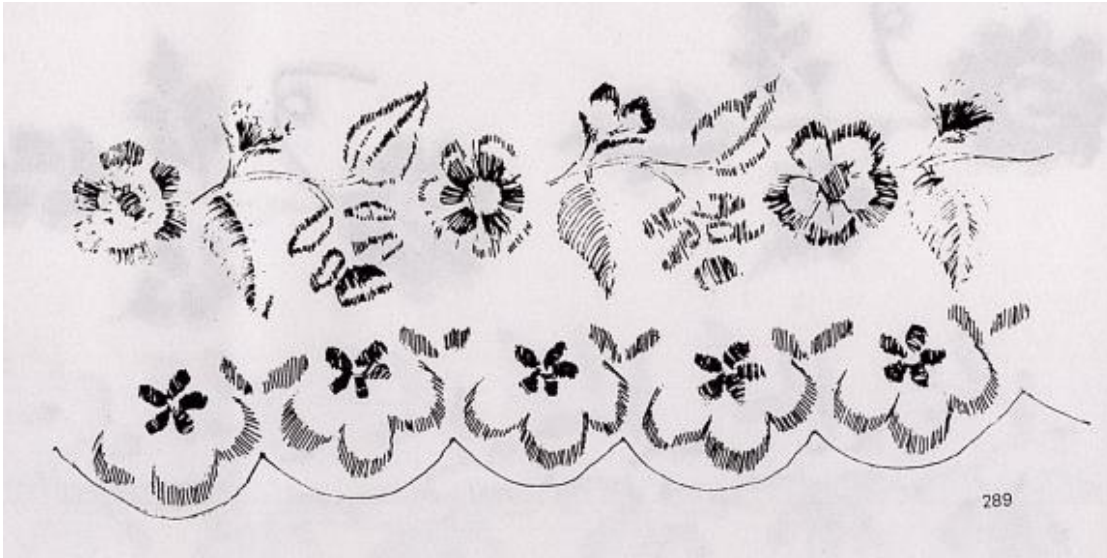
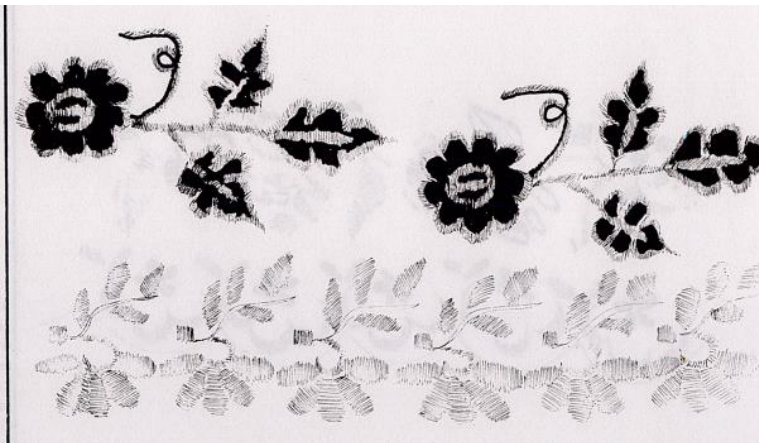
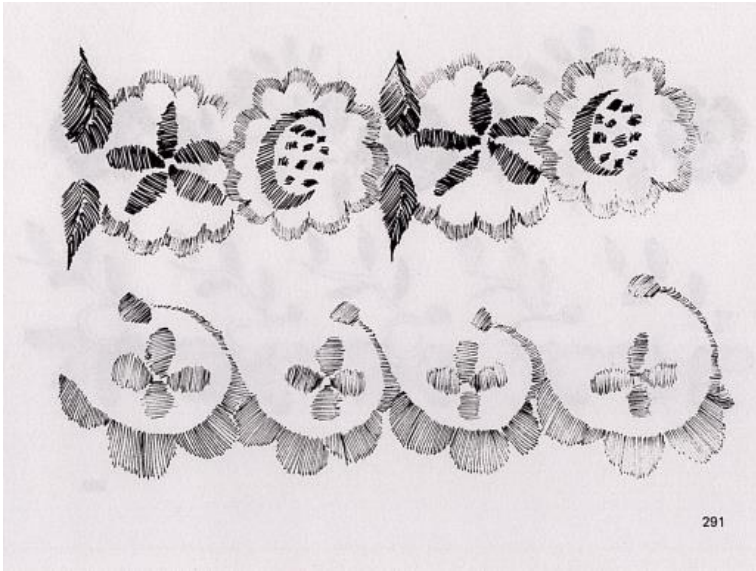


Figura 26. Detalle: “Concha caracol y rosa talqueada”.



Fuente: Malo, (1999), p. 242.

Figura 27. Detalle: “Rosita y concha de tres”



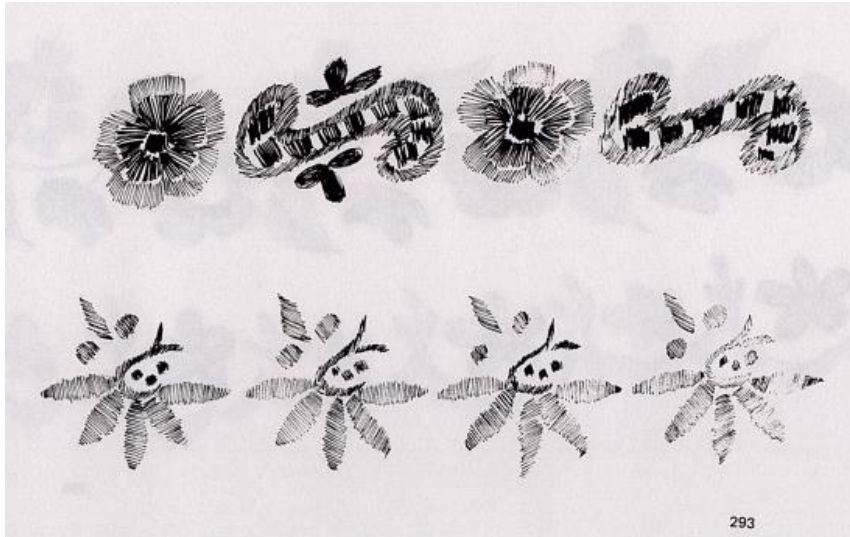
Fuente: Malo, (1999), p. 243.

Figura 28. Detalle: “Rosas, churucos y concha caracol”



Fuente: Malo, (1999), p. 244.

Figura 29. Detalle: “Churos o eses y concha caracol”



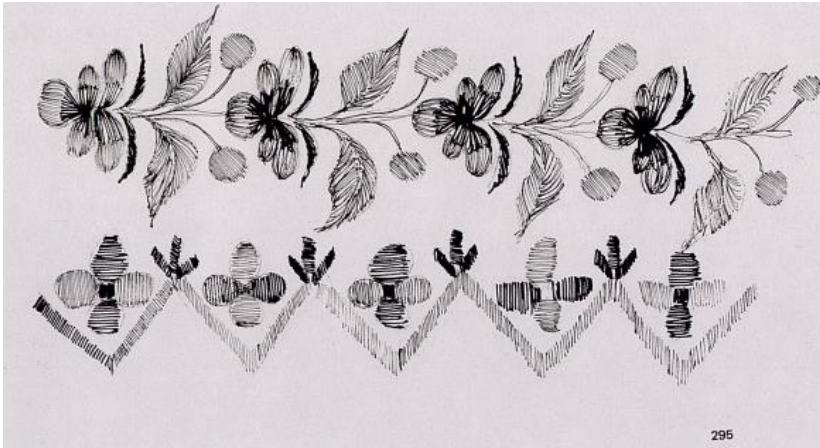
Fuente: Malo, (1999), p. 245.

Figura 30. Detalle: “Rosas matizadas y concha de tres”



Fuente: Malo, (1999), p. 246.

Figura 31. Detalle: “Pensamientos y concha de puntas”.



Fuente: Malo, (1999), p. 246.

El paño o la macana formaba parte del atuendo más que para proporcionar abrigo para distinción de estatus social o fiestas religiosas, a mayor laboriosidad de este paño quiere decir que la persona tiene mayor estabilidad económica. Con el pasar del tiempo esto ayudaba a cargar o sostener la hierba y/o a los hijos.

Sin embargo, como se mencionó en el análisis anterior, al igual que el sombrero de paja toquilla los símbolos existentes en ella son creados de manera intencional dependiendo de lo que la persona desee, lo que le convierte a esta indumentaria algo con símbolos precolombinos que no corresponden a la época del traje en sí.

Los zapatos, no tienen una simbología dentro del traje ya que como se dijo al inicio con el uso de las botas, oshotas, alpargatas, zapatillas, zapatos de charol. En la actualidad los zapatos son realizados en Cuenca de charol o cuero el trabajo y elaboración consiste en cortar finas hebras del cuero que permitan entretejer o cruzar los cueros los mismos que van sujetos a una plantilla o base de taco magnolia no superior a dos centímetros. Para abaratar costos y dependiendo del trabajo al que se dedique la cholita estos pueden ser también de caucho o cerrados, siempre con media nylon o de algodón.

3.2 Análisis morfológico

El traje típico de la Chola Cuencana como hemos mencionado antes está compuesto de varias prendas que aportan morfológicamente al estudio filtrando los elementos con el objetivo de encontrar los símbolos que aportarían al análisis de la forma. De este modo procederemos a analizar las formas de los símbolos que se encuentran existentes en los aretes, blusa, pollera ya que son los que tienen una simbología similar y correspondiente a la misma época. Estos bordados son la representación con mayor fuerza dentro de los trajes ya que como se mencionó los bordados significan flores de la zona, así como los colores inspirados en la naturaleza, se puede incluir la cantidad de pliegues que la pollera forma y el movimiento que produce.

Para poder realizar un análisis morfológico debemos conocer que este es un lenguaje visual mediante el que es posible comprender las formas desde una visión general, y las formas a su vez están compuestas por varios elementos que son base fundamental en todas las composiciones que nos rodean y son: punto, línea, forma, textura y color. Todos estos componen la forma y los elementos que a diario observamos, de manera que partiendo de estos elementos constitutivos de la forma identificamos los elementos más comunes dentro de los símbolos que se encuentran inmersos en el traje típico. Por lo tanto, utilizando la evidencia de bordados del libro *Expresión estética popular de Cuenca* (1999) de Claudio Malo con recursos digitales señalaremos los elementos constitutivos que son:

Elementos básicos: son simples y constituyen las formas:

- El punto este es el elemento más común de la naturaleza, tiene la capacidad de atraer la atención del espectador, que puede mostrarse más relevante según su color, textura o tamaño. También puede manifestarse como: triangular, cuadrangular, circular o de estructura irregular.
- La línea puede ser recta, curva o irregular y tiene la característica de comunicar direccionalidad y fuerza dependiendo de la concreción que tenga



en cuanto a color y espesor. Brinda también solución para visualizar aquello que no existe o no se ve.

- El plano o forma tiene la característica de tener alto y ancho, pero no espesor. Las formas pueden ser: geométricas cuya característica de composición son las líneas rectas mientras que las orgánicas está constituida por líneas mixtas estas son formas libres e irregulares.

Elementos determinantes son las formas en cuanto adquieren una definición exacta:

- Geometría básica: es el resultado que define su morfología final.
- Dimensión: es la medida relativa en relación con una escala determinada.
- Color: es la propuesta tonal y cromática que se asigna a la forma.
- Proporción: es la relación que existe de las partes entre sí.
- Textura: es la cualidad física, es decir, el acabado visual y táctil de la forma otorgando expresividad a la forma.

Elementos comunicativos definen el valor final de la forma:

- Iconicidad: comunicará el significado de los elementos ya sean realistas, estilizadas o abstractas.
- Significación: expresa significados propios en los planos de la estética y semántica.
- Funcionalidad: define la estructura general de la forma aquí se destaca el sentido o función que tendrá la forma.

A continuación, se procede a realizar el análisis de las figuras geométricas encontradas en los elementos citados, a la izquierda se puede observar la figura contorneada original y la forma obtenida a manera de blanco y negro (negativo).

Figura 32. Zarcillo (elemento: media luna)



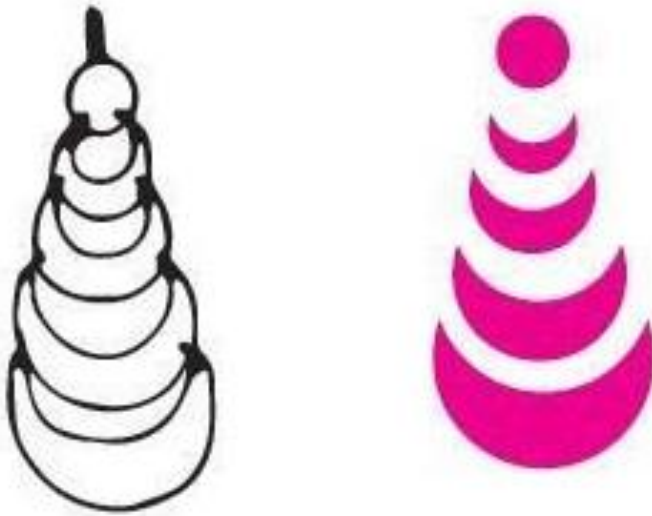
Elaboración propia.

Figura 33. Candonga (elementos: pétalo, círculo, hoja en forma de gota, rectángulo)



Elaboración propia.

Figura 34. Candonga (elementos: círculo, media luna en seriación de menor a mayor)



Elaboración propia.

Figura 35. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, pétalo de rosa, churuco, hoja con forma de gota, círculo)



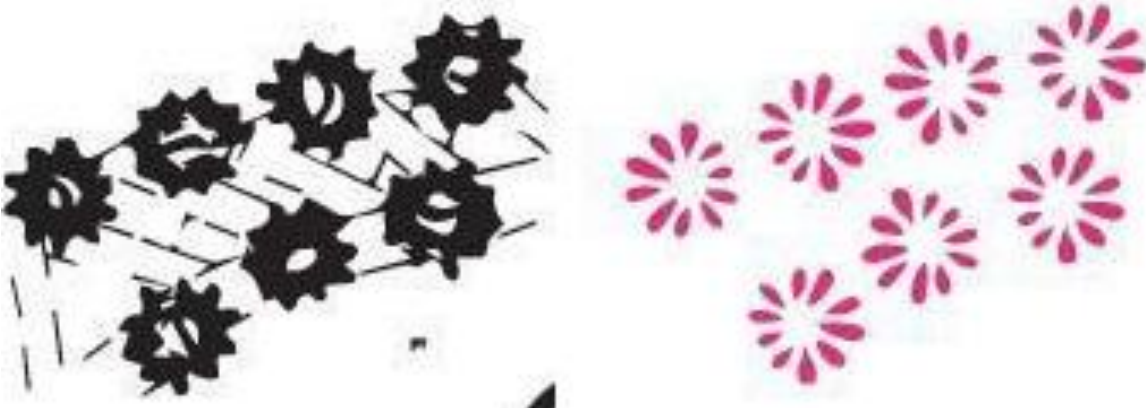
Elaboración propia.

Figura 36. Patrón de bordado para cuello de blusa (concha continua, número ocho, orejones de malva, churuco, círculo)



Elaboración propia.

Figura 37. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalos en forma de gota)



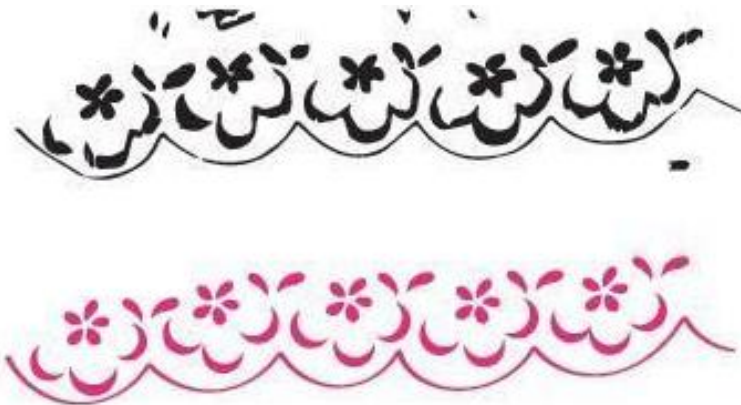
Elaboración propia.

Figura 38. Patrón de bordado para cuello de blusa (pétalo de rosa en grupos de seis, churuco doble, círculo)



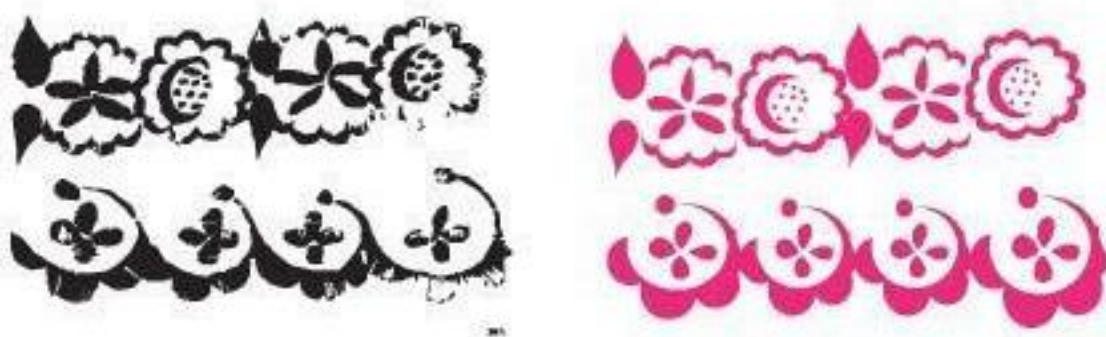
Elaboración propia.

Figura 39. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (concha, concha de tres, pétalo de rosa, hoja en forma de gota)



Elaboración propia.

Figura 40. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (media luna, concha de tres, pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo)



Elaboración propia.

Figura 41. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, churuco, hoja de cinco puntas, círculo, pétalos de rosa, rama, hoja en forma de gota)



Elaboración propia.

Figura 42. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalos de rosa, hoja en forma de gota, círculo, pétalos de rosa, kingo)



Elaboración propia.

Figura 43. Patrón de bordado para el borde inferior de la pollera (pétalo de rosa, eses, hoja en forma de gota, círculo, churuco doble)



Elaboración propia.

3.3 Elección del símbolo permanente

A continuación, en el análisis observamos cada una de las partes que permiten que percibamos al traje como un todo, cuando nos referimos a los símbolos se puede decir que estos forman parte de un medio de comunicación cuando las imágenes no eran suficientes para poder transmitir un acontecimiento. En la actualidad, los símbolos representan o ayudan a identificar organizaciones, acciones, estados de ánimo, entre otros. Incluso tenemos símbolos con detalles minuciosos y representativos mientras que en ocasiones son abstractos de manera que la información que quieren transmitir no es comprendida.

Los símbolos funcionan de diferente manera que en el lenguaje y, de hecho, por comprensible y hasta tentador que pueda resultar, el intento de encontrar unos criterios para la alfabetidad visual en la estructura del lenguaje sencillamente no



tiene éxito. Sin embargo, los símbolos, como fuerza dentro de la alfabetidad visual, tienen una importancia y una vitalidad muy grandes (Dondis, 1992, p. 12).

Un símbolo es una manera de pensar, se lo puede definir también como una realidad o realidades que nos hablan de otras cosas. Un símbolo debería verse, reconocerse, recordarse y reproducirse. Hay situaciones y realidades que no se pueden hablar o transmitir y es ahí donde los símbolos ayudan a comunicar.

Los componentes del proceso visual en su forma más simple son: el punto, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; la línea, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico; el contorno, los contornos básicos con el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas; la dirección, canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal y la perpendicular; el tono, presencia o ausencia de luz, gracias al cual vemos; el color, coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; la textura, óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales; la escala o proporción, tamaño relativo y medición; la dimensión y el movimiento, tan frecuentemente involucrados en la expresión (Dondis, 1992, p. 13).

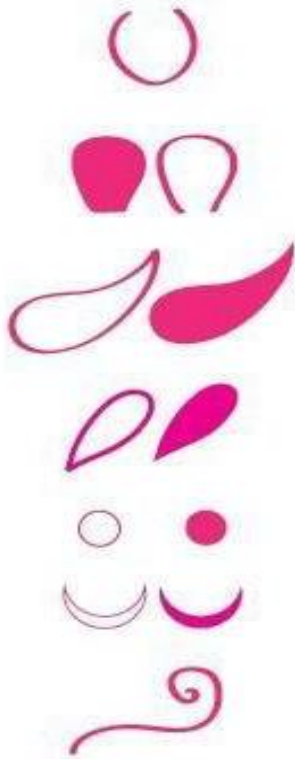
Después de analizar los símbolos y observar la prevalencia en las diferentes prendas, se procedió a contar el número de veces en el que prevalece para así poder determinar si es reiterativo o aparece con menos frecuencia. Cabe recalcar que el estudio se hizo en función de la evidencia de los estudios de Malo Gonzáles (1983, 1999) ya que al momento la libertad de creación depende únicamente del gusto de la artesana que vaya a bordar.

Tabla 3. Símbolos reiterativos en el traje de la Chola Cuencana

Símbolos reiterativos en el traje de la Chola Cuencana			
Nombre:	Zarcillo/Candongas	Blusa	Pollera
Media Luna	X	X	X
Concha	X	X	X
Círculo	X	X	X
Rectángulo	X	-	-
Pétalo de rosa	X	X	X
Pétalo en forma de rosa	X	X	X
Orejones de malva	-	X	X
Hoja con forma de gota	X	X	X
Hoja de cinco puntas	-	-	X
Churuco de uno	X	X	X
Churuco doble	-	X	X
Churuco triple	-	-	X
Rama	-	-	X
Número ocho	-	X	-
Kingo	-	-	X

Elaboración propia.

Figura 44. Símbolos Reiterativos en el traje de la Chola Cuencana



Elaboración propia.

Los símbolos seleccionados como permanentes por su aparición reiterativa en el traje son los siguientes: concha, pétalo de rosa, hoja con forma de gota, pétalo en forma de rosa, círculo, media luna y churuco. Por lo tanto, estos serán la guía en la que trabajaremos en el próximo capítulo.

Figura 45. Símbolos menos frecuentes en el traje de la Chola Cuencana



Elaboración propia.

Hay símbolos que son poco frecuentes pero que sí, están presentes en el traje típico sin embargo no son relevantes al momento de crear una matriz para el propósito del proyecto.

Finalmente, posterior a el análisis de homólogos que se desarrollará en el capítulo 5 se obtendrá una idea más clara acerca de los objetivos del proyecto, tomando como referencia los patrones compartidos y la identificación de cada una de las partes que conforman el todo.

CAPÍTULO 4: CREACIÓN DEL PATRÓN A PARTIR DE LA MATRIZ

Después del análisis de símbolos reiterativos en el traje típico de la Chola Cuencana podemos iniciar con el proceso de creación de un patrón o malla que permitan crear estos elementos que formarán parte del diseño interior. El objetivo del presente capítulo no es tomar las formas existentes para plasmarlas en el documento sino a través de esa descomposición de las formas crear nuevas propuestas inspiradas en la morfología autóctona del traje que aporten al diseño interior.

4.1 Selección de matriz

La matriz en el análisis de este proyecto parte de la identificación que se encuentra dentro de los zarcillos/candongas, blusa y pollera.

En el análisis del traje típico se identificaron diferentes formas, las mismas que han sido una constante en las piezas examinadas, dando origen a las matrices que mostraremos a continuación.

Figura 46. Detalle de pollera de Mayorala, pertenece a Ma. Inés Córdova



Elaboración propia.

Figura 47. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova



Elaboración propia.

Figura 48. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova



Elaboración propia.

Figura 49. Detalle de pollera, pertenece a Ma. Inés Córdova



Elaboración propia.

Figura 50. Detalle de blusa, pertenece a Ma. Inés Córdova



Elaboración propia.

Figura 51. Detalle de pollera

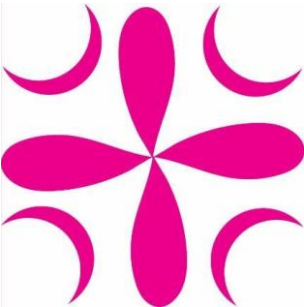


Elaboración propia.

4.2 Alternativas de módulos

Para las alternativas de creación de módulos se utilizaron las diferentes operatorias de diseño, dentro de las interrelaciones de formas, tales como; repetición, traslación, reflexión, rotación, distanciamiento, toque, superposición, unión, dilatación o extensión, obteniendo los siguientes resultados:

Figura 52. Módulo 1



Elaboración propia.

El primer módulo surge de la ubicación del símbolo “hoja de rosa” en el punto central el mismo que gira en sentido horario de 90° repitiéndose cuatro veces bajo el mismo eje. De la misma, manera en sus esquinas se contactan “medias lunas”, que se

reflejan horizontal y verticalmente mostrando el arco interno junto con la esquina del módulo.

Figura 53. Módulo 2



Elaboración propia.

Este módulo consiste en el uso de “hojas en forma de gota” en diferentes estados de concreción las mismas que se encuentran reflejadas al extremo derecho del cuadrante, se incorpora también el círculo que a través de un proceso de rotación llega al cuadrante superior izquierdo.

Figura 54. Módulo 3



Elaboración propia.

Este módulo surge en la segmentación de la figura geométrica círculo en las esquinas del módulo lo que permite la sustracción de $\frac{1}{4}$ de sus partes, de otra manera la forma “pétalo de rosa” rota en su eje central para formar una secuencia de abatimiento o reflexión central que posterior se convertirá en una unión creando una nueva forma.

Figura 55. Módulo 4

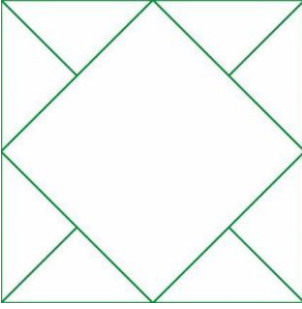
Elaboración propia.

El módulo 4 puede resultar complejo visualmente, sin embargo, consiste en la partición de la “hoja en forma de gota” al borde derecho del módulo, la forma “churuco” que parte desde la esquina inferior derecha contactándose por el principio de penetración con la hoja, los “pétalos de rosa” se dilatan en una progresión geométrica de 3, al igual que los círculos que se encuentran reflejados con progresión geométrica en ambos lados.

Figura 56. Módulo 5

Elaboración propia.

En esta superforma podemos encontrar el “churuco doble” con reflejo y sustracción en la parte superior. También “pétalos de rosa” con progresión de mayor a menor en ambos lados. En el borde derecho del módulo por unión se contactan “orejones de malva” y una “media luna” reflejada inversa y con partición a la mitad.

Figura 57. Módulo 6

Elaboración propia.

Este módulo parte del desplazamiento simple y lineal del motivo a lo largo del cuadrante reflejándose vertical y horizontalmente a los bordes. El cuadrado en su interior es producto de la penetración de las formas ya que no existe visualmente una forma establecida.

Figura 58. Módulo 7

Elaboración propia.

Este motivo es producto de la superposición de dos círculos lo que permite obtener una “media luna” desplazada a la izquierda contactada en dos puntos al cuadrante.

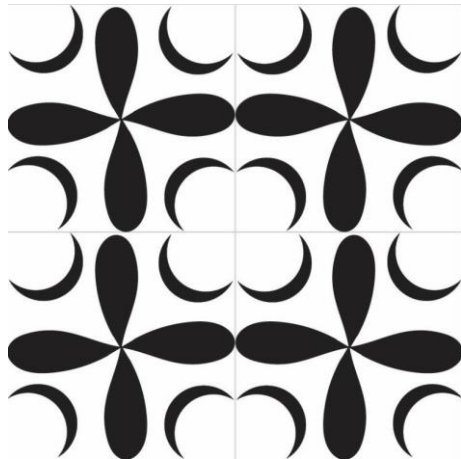
Figura 59. Módulo 8

Elaboración propia.

El motivo de “media luna” es ampliado sin modificar su forma original por ese motivo tiene un aumento geométrico progresivo a la izquierda respetando los límites del cuadrante.

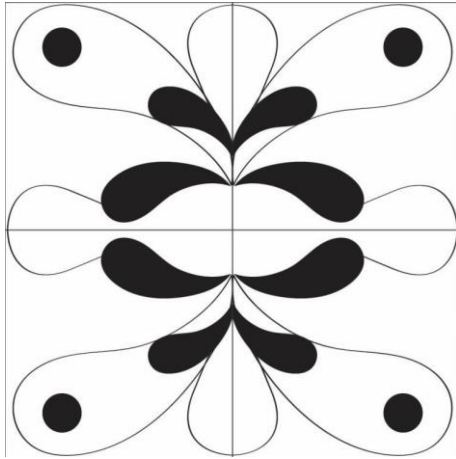
4.3 Elaboración del patrón

Para la elaboración de los patrones se utilizaron las diferentes operatorias de diseño anteriormente enumeradas dando como resultado:

Figura 60. Patrón módulo 1: operatoria de repetición y reflexión horizontal y vertical

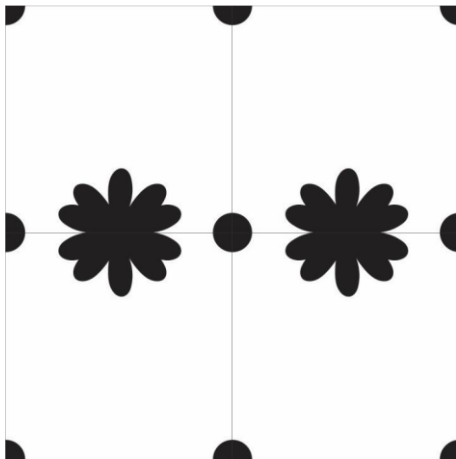
Elaboración propia.

Figura 61. Patrón módulo 2: proceso de reflexión especular y a su vez los dos motivos reflejan de manera vertical



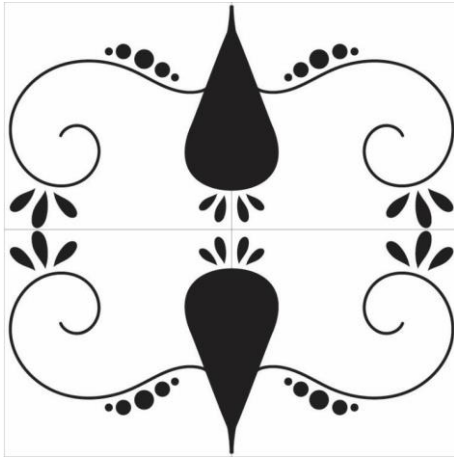
Elaboración propia.

Figura 62. Patrón módulo 3: proceso de reflexión especular hacia arriba verticalmente y los dos módulos verticales se reflejan horizontalmente



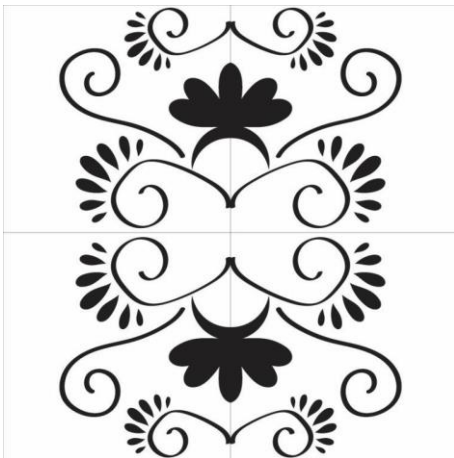
Elaboración propia.

Figura 63. Patrón módulo 4: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente



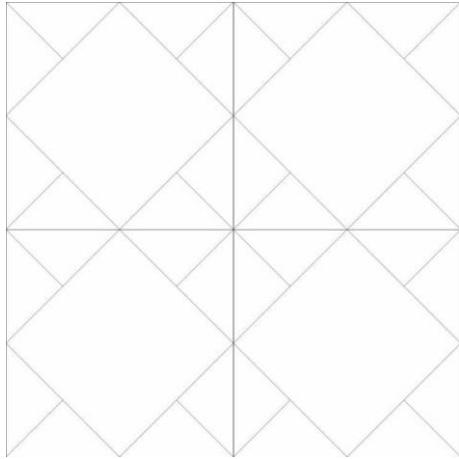
Elaboración propia.

Figura 64. Patrón módulo 5: proceso de reflexión especular horizontal y los dos motivos se reflejan verticalmente



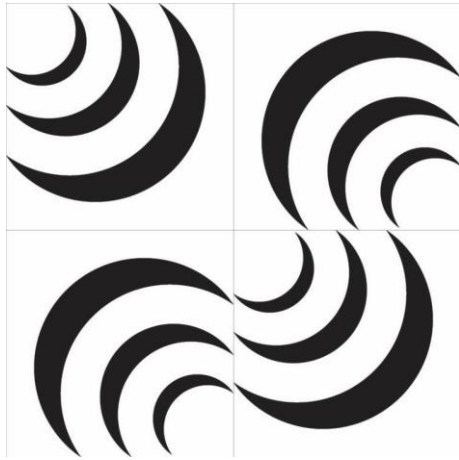
Elaboración propia.

Figura 65. Patrón módulo 6: proceso de seriación por toque, acercándose únicamente en sus bordes



Elaboración propia.

Figura 66. Patrón módulo 7: proceso de reflexión especular diagonal



Elaboración propia.



4.4 Justificación y posibles aplicaciones de color

El diseño interior es el conjunto de todos los elementos constitutivos del espacio: pisos, paredes, cielos rasos y mobiliario. En nuestra ciudad no es más que una corriente que evoluciona o imita constantemente las tendencias, dejando de lado la estética o el medio en el que está inmerso dicho espacio. Cuando visitamos una ciudad buscamos lugares tradicionales para comer o para conocer, sin embargo, nos encontramos con decoraciones o tendencias que notablemente marcan e imitan un estilo ya sea minimalista, vintage o rústico siendo estos los aclamados por parte del público (cliente). El término minimalista en nuestro entorno es sinónimo de nuevo, elegante, lujoso y quizás costoso mientras que si nos referimos a la tendencia rústica o vintage es recuperar todos los elementos constructivos o decorativos que ya no se utilizan en el medio (ventanas, puertas, mobiliario). Pero, ¿existe un diseño interior turístico?, ¿en dónde quedan nuestras raíces?, ¿transmitimos visualmente como es la cultura cuencana? Todas estas son las incógnitas que al haber estudiado en pregrado diseño de interiores surgen como forma de salir de ese estándar común del diseño que forma parte de la tendencia y no del turismo. Es decir, el diseño de interiores en la ciudad de Cuenca no refleja el lugar al que se pertenece y con esto se busca decir que podemos retroceder tecnológica y constructivamente en el tiempo. Es por esto que consideramos importante que se proponga un diseño turístico que refleje el lugar en el que el individuo se encuentra.

Cuando hablamos de raíces, no necesariamente hablamos de cultura, y si preguntamos cómo es Cuenca no nos referimos a la calidad de su gente. El espacio interior refleja los elementos arquitectónicos de una zona, los materiales constructivos que transmiten el lugar en el que nos encontramos. Es un hecho que dentro del casco histórico de la ciudad de Cuenca existen edificaciones en un estado emergente debido a la falta de intervención, condiciones ambientales, y remodelaciones no supervisadas. Son casas que están construidas con adobe y bahareque y por la falta de mantenimiento se han visto afectadas, o incluso remodeladas con elementos que dañan su memoria y no permiten mostrar la época



en la que fueron construidas. Los espacios comerciales y viviendas se llenan de materiales constructivos nuevos y altamente invasivos para mostrar que es una ciudad que evoluciona, el color plateado comienza a opacar el rojo de nuestras tejas y ladrillos convirtiéndose en un sinónimo de nuevo. Las paredes empañetadas se disfrazan de yeso o paredes falsas que maquillan un espacio limpio y visualmente nuevo. Las vigas de madera dejan de respirar al esconderse con unos cuantos perfiles y alambres que suspenden cielos rasos falsos quitando así la identidad del lugar. Cabe recalcar que, si bien en esta era existen materiales económicos, rápidos y versátiles para el espacio interior es el diseñador el encargado de comunicar y transmitir la relación del espacio y tiempo. La estética de un espacio, producto u objeto nace de un objetivo y una razón de ser más no de la percepción del ojo humano. Es por esto que se deben analizar los conceptos y la teoría existente del lugar en el que se encuentra un inmueble para diseñar, crear y justificar espacios y objetos desde una mirada funcional que engloba la estética y lo bello de las cosas sin caer en una imitación posmodernista del espacio interior. Antiguamente la estética era vista desde la percepción, se basaba en el arte y tenía relación con lo bello y lo feo. Según diferentes posturas de autores representativos como Platón que explicaba sus teorías de la estética comparando lo bello y lo feo, basándose en los principios de orden, proporción, y percepción. “La estética es el reflejo normativo y descriptivo de la sensibilidad de un colectivo” (Valencia, 2001, p. 174). Por esto se dice que, si un objeto o diseño es agradable para un gran grupo de personas, se considera un buen trabajo. Y de esta manera este espacio u objeto se quedará guardado en la memoria de las personas para, a futuro, ser un motivo de comparación o recuerdo de un lugar reconociendo que Echeverría señalaba que la forma de dar valor a la estética es mediante el tiempo que se pueda designar para apreciar, crear y sentir. Por lo tanto, la estética ahora depende del individuo que mire, dependiendo de su estado de ánimo, la cultura a la que pertenece y como fue criado por eso influyen en la manera de percibir las cosas. “La identidad visual constituye una de las formas más antiguas de la expresión del hombre por medio de los signos” (Costa, 1997, p. 10), la comunicación que un espacio refleja también va a depender de los rasgos similares de las historias de vida de las mismas. Por



eso, es que no existen características o normas que describan si un diseño es o no turístico ya que no es similar para todos, por ejemplo, para una persona de la costa un espacio escaso de paredes puede considerarse fresco porque visualmente se identifica en su entorno sin embargo para una persona de la sierra este podría ser un espacio frío y nada acogedor. Al proponer nuestro diseño no solo debemos tener en cuenta los gustos y requerimientos de nuestro cliente si no también debemos considerar que el diseño tiene que ser universal, es decir que cualquier persona pueda hacer uso del espacio. El diseñador a lo largo de su vida profesional debe atravesar por dos etapas: la inicial, en la que como profesional comenzamos a ejercer la profesión rigiéndonos en lo aprendido y en la etapa de madurez profesional que creemos se llega a adquirir un equilibrio entre la estética y el diseño, es decir productos y objetos que no solo hayan sido planificados desde el punto de vista de un buen diseño si no que tenga rasgos notables de una estética justificada. Al unir las dimensiones estéticas con las dimensiones interpretativas del diseño, podemos observar que se crea un vínculo entre ellas, ya que no solo vamos a diseñar un espacio simple, de colores neutros, y duraderos con la finalidad de economizar o no caer en el ciclo de producción, si no que estéticamente ya influye el hecho de proponer un diseño llamativo, especial, que quede impregnado en la memoria del cliente para que sea atractivo y a su vez lo adquieran, porque a pesar de que un objeto sea útil, si no es llamativo no tendrá acogida.

Cuando nos referimos al por qué utilizar ciertos colores, cabe recalcar que, el objetivo inicial de este proyecto fue analizar la cromática y la morfología reiterativa en el traje de la chola cuencana, motivo por el cual partimos de una cromática explicada en el apartado 2.2, posterior a eso se analiza y refuerza la investigación realizada, en que la el traje típico de la chola cuencana no tiene una combinación, es decir, no tiene una regla en que un color claro u oscuro deben encontrarse juntos, incluso en una entrevista realizada a Ximena Pulla (2020) ella comenta y pregunta: ¿Usted ve que la naturaleza combina los colores? Entonces nace esa cuestión por lo incombinable y es ahí cuando surge esa relación del paisaje verde y las flores en el entorno refiriéndome como a una analogía entre el bolsicón y la pollera.

De este modo pasa por una prueba de colores en donde se deja como alternativa la aplicación de los mismos, considerando también la simbología replicada en el apartado mencionado en el párrafo anterior. Razón por la que indicamos algunas de las posibles aplicaciones de color de la forma y su patrón final.

Figura 67. Propuesta de color módulo 1



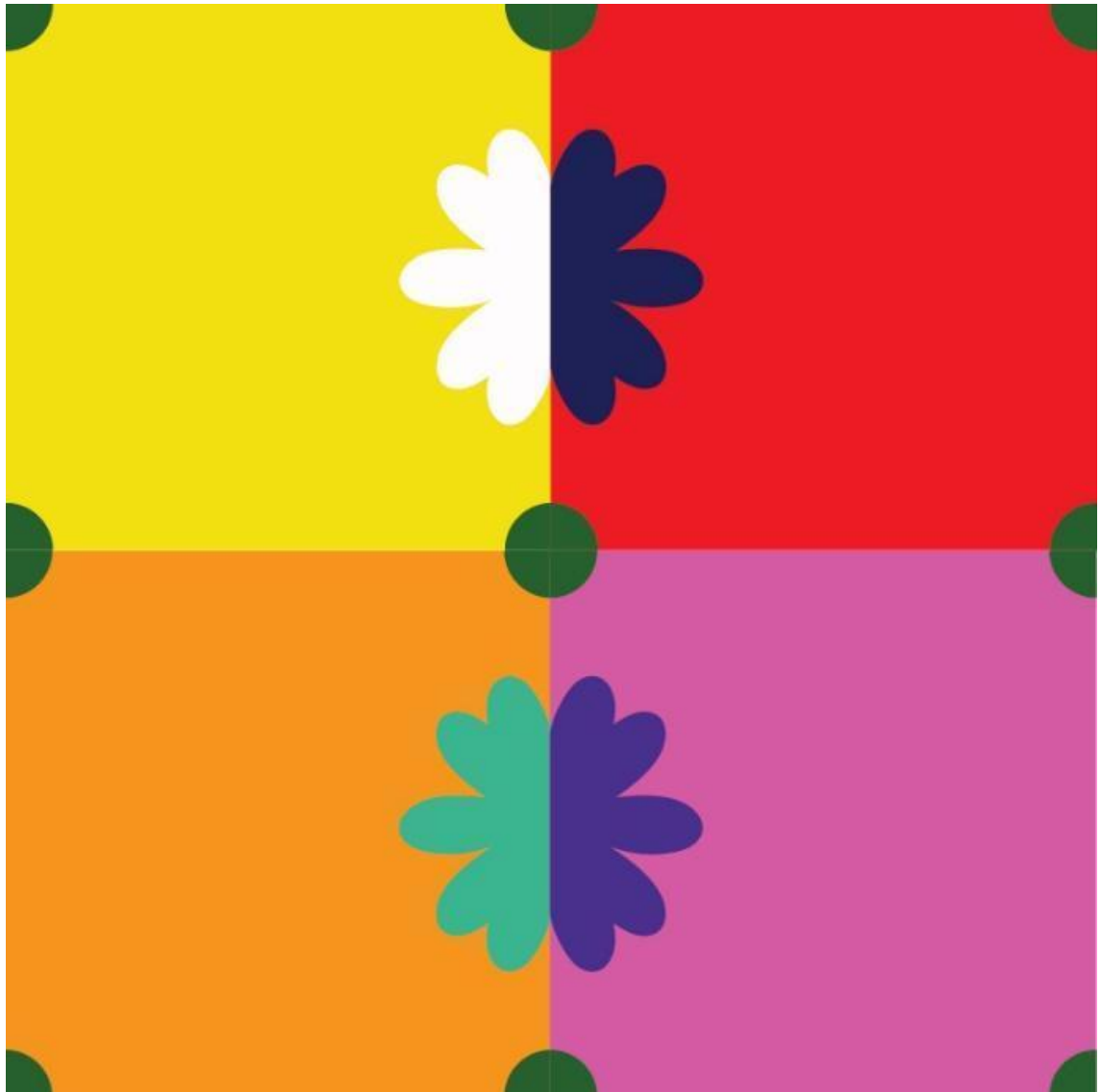
Elaboración propia.

Figura 68. Propuesta de color módulo 2



Elaboración propia.

Figura 69. Propuesta de color módulo 3



Elaboración propia.

Figura 70. Propuesta de color módulo 4



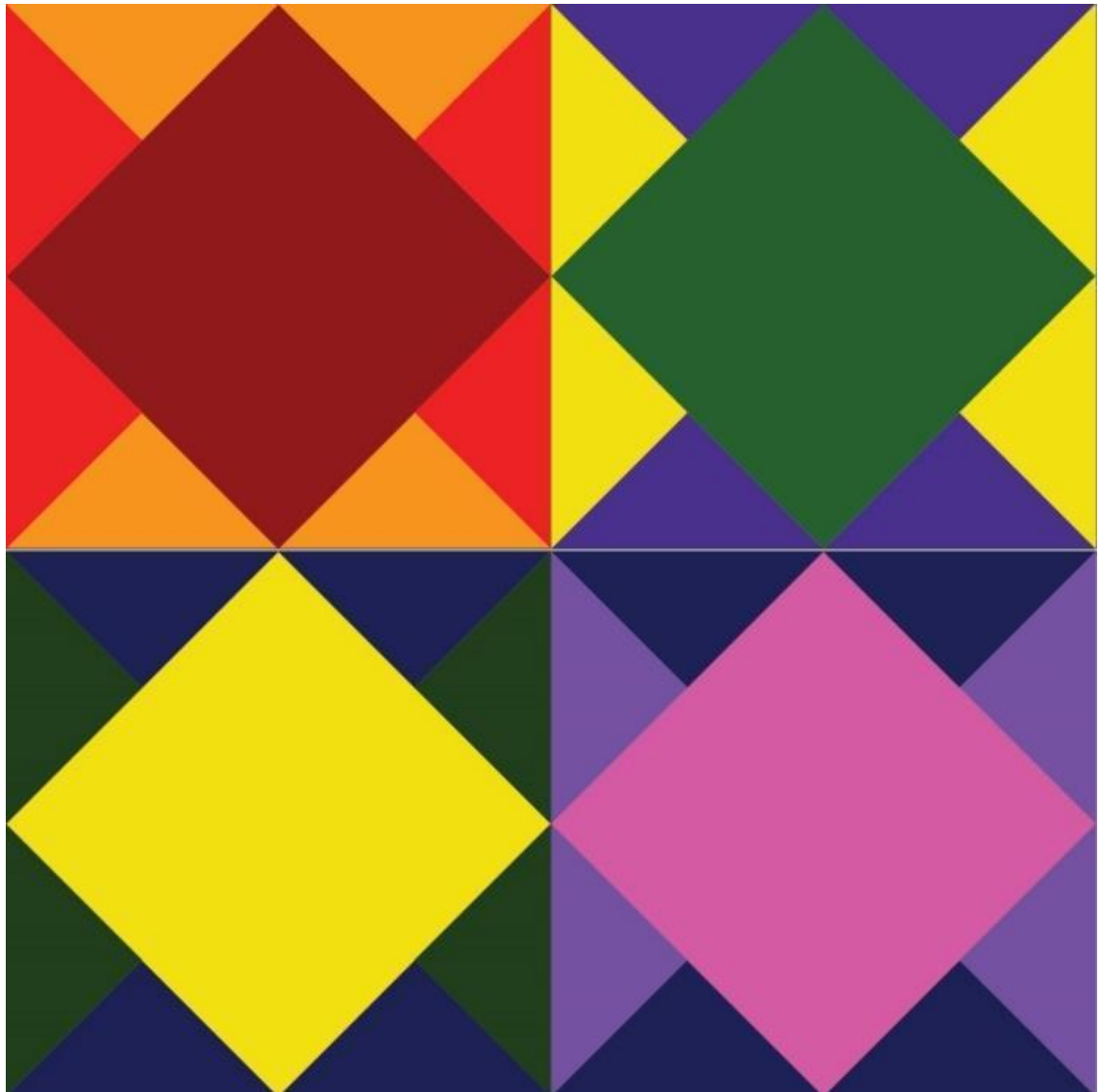
Elaboración propia.

Figura 71. Propuesta de color módulo 5



Elaboración propia.

Figura 72. Propuesta de color módulo 6



Elaboración propia.

Figura 73. Propuesta de color módulo 7



Elaboración propia.

Figura 74. Propuesta de color módulo 7



Elaboración propia.

Figura 75. Propuesta de color módulo 8



Elaboración propia.



CAPÍTULO 5: PROPUESTA

Finalmente, después del análisis morfológico realizado, las operatorias y sistematización para la creación de nuevos diseños se cita a algunos referentes que han servido como inspiración para el desarrollo del proyecto en cuanto a las operatorias de diseño y el desempeño que han logrado en el medio, se evidencian también posibles aplicaciones a través de una maqueta digital que muestra una simulación del material sobre distintas superficies.

5.1 Análisis de referentes

Cuando hablamos de Morfología, sabemos que es el estudio de las formas, en el capítulo anterior se realizó una investigación – descriptiva breve sobre la Chola Cuencana una vez señalado esto, el propósito de este capítulo es analizar las formas de cada una de las prendas que componen el traje en cuanto que los símbolos, colores y usos sean concebidos o relacionados con la mujer cuencana.

Se realiza también un análisis de homólogos que cumplen con una y varios propósitos de este trabajo de graduación, se muestra y compara a dos artistas que de diversas maneras utilizan los principios de generación de formas para llevarlas a la realidad y así, aplicarlas en el espacio.

El estudio de las formas es un campo disciplinar conocido como objetivo sabiendo que en cualquier disciplina importa el desarrollo teórico y esto implicaría un enfoque que aborda un campo objetivo. Cuando se refiere a enfoque resulta importante considerar el punto de vista de ese enfoque es decir el posicionamiento (modo de pensar) desde el cual se interpreta el objeto de estudio.

El posicionamiento frente al campo morfológico depende del tipo de pensamiento que se encuentra en juego, así como el problema de la forma va a depender de los factores realidad que están en juego. El estudio de la forma está rodeado por una serie de pensamientos que justifican el modo de pensar de una persona o en su defecto el cambio en ese modo de pensar en relación con un objeto, elemento o forma. Dicho de otra manera, cuando nos encontramos frente a una situación y



observamos tenemos múltiples formas de pensar ya sea de manera somática, lógica, utilizando la razón, emoción, entre otras.

Dentro del mundo artístico y del diseño se puede encontrar obras tan claras que llegan a hablar por sí solas. Sin embargo, hay otras en las que si no se da lectura a una cédula previa pasan por desapercibidas o simplemente quedan en el contexto de lo abstracto, netamente decorativo o quizás un capricho del autor que en este caso sería el artista.

Si es que llegamos a descomponer “el todo” de una obra para observar cada una de “las partes” podríamos obtener un lenguaje más explícito. Para decir de otra manera y poder explicarlo en una analogía no podríamos expresarnos/analizar el sistema solar si es que no conociéramos de que está compuesto y el porqué de cada uno de sus planetas y estrellas que lo componen o forman parte de este sistema.

Es por esto por lo que planteamos analizar y comparar de manera morfológica algunas de obras representativas de dos artistas pertenecientes a distintas épocas artísticas en cada una de sus partes, las formas de unión y concreción matérica y cromática de ellas. Suponiendo que dichos artistas se enfrentaran en un cuadrilátero encontraremos en la esquina izquierda al artista brasileño Athos Bulcão (1918-2008) quien ha realizado grandes murales llenos de color utilizando la técnica del mosaico, mientras que en la esquina derecha tenemos al cubano Alexandre Arrechea (1970) artista contemporáneo cuyas obras son consideradas instalaciones volumétricas con una problemática social en la mayoría de los casos.

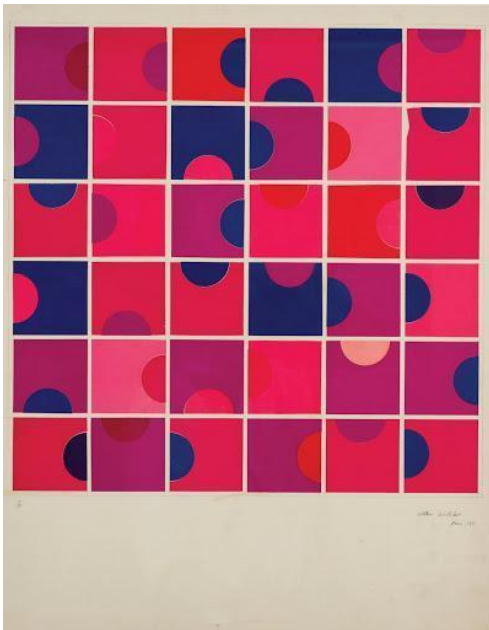
Resultaría interesante presentarlos de este modo puesto que pertenecen a diferentes épocas, pensamientos opuestos y resultados distintos. Sin embargo, podría decirse que el proceso por el que llevan la construcción de sus obras inicia en la relevancia de cada uno de los detalles planteados para la percepción final de su obra.

De este modo y con esta introducción previa, *Study for silk scarves* (1971), es una obra bidimensional compuesta por una cuadrícula de treinta y seis cuadrados que

tienen elementos determinantes, visualmente pueden considerarse diferentes, sin embargo al tomar una muestra (esquina superior izquierda) se observa un cuadrado cuya geometría es básica y en su interior contiene la mitad de un círculo pegado a uno de sus lados (derecho) la proporcionalidad está en relación a la forma en la que se encuentra inmersa de forma parcial, es decir son dos planos diferentes superpuestos formando un plano total, y como consecuencia genera una super forma ortogonal-curvo resultado de la organización de las figuras conservando su autonomía de acuerdo a la cromática planteada.

Esta figura bidimensional formada es insertada en una trama, cuyas características obedecen a red de cuadrados en la que la figura considerada como matriz sufre diferentes cambios; de movimiento en sentido horario de manera que a través de la concreción cromática confirmaría la posición del círculo sin tener la necesidad de obedecer a un patrón.

Figura 76. Study for silk scarves. 1971

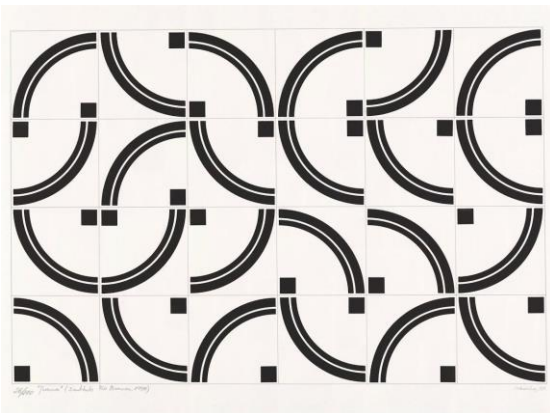


Fuente: Athos Bulcão Foundation, (2017). Recuperado de https://fundathos.org.br/arquivos/CAFAB_miolo_web_final.pdf

Por lo tanto, el artista crea una figura bidimensional que se considera “matriz” y posterior elabora este proceso de repetición y concreción que permite observar la obra como una totalidad y cada una de sus partes, cromáticamente concretados con un choque de colores cálidos (fucsia) y fríos (azul) variando las tonalidades con el objetivo de generar una sensación de movimiento y provocar un lenguaje en el espectador.

Traiva es una obra cuyas características obedecen al mismo patrón del artista en cuanto a la forma de creación sin embargo es su concreción final la que define la morfología y el lenguaje que se desea transmitir. Al tomar una muestra de esta obra se observa que, contiene una geometría básica como punto de partida, es decir, nace de una figura geométrica básica como el cuadrado en su interior se encuentra un círculo insertada de forma parcial obedeciendo un corte de forma orgánica, es decir se observan dos tipos de geometría curvilínea de diferente espesor en su interior y en el extremo opuesto un cuadrado que confirma el vértice de la figura. Esta matriz permite observar claramente el uso del plano, línea y punto, que posteriormente y dependiendo de su concreción se convertirá en un volumen. La aplicación de color en esta figura es monocromática, de modo que la percepción de la obra es únicamente la de una línea y punto.

Figura 77. Traiva



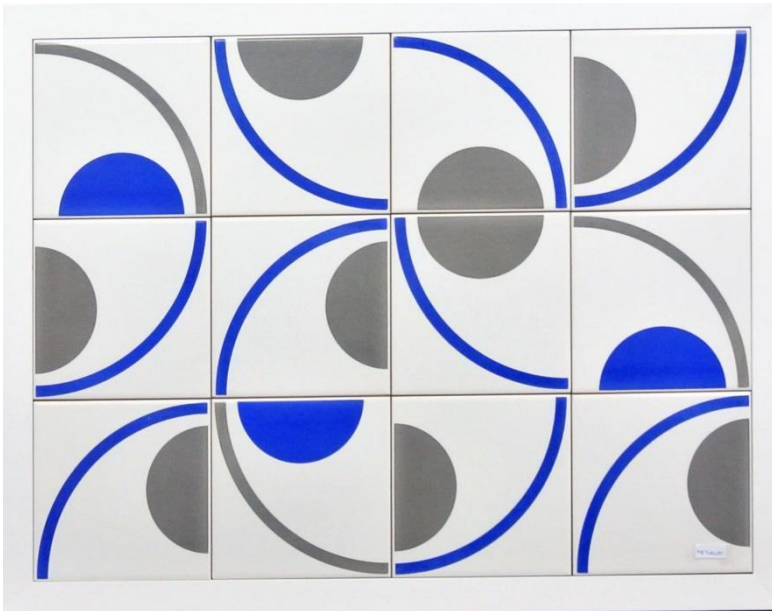
Fuente: Athos Bulcão Foundation, (2017). Recuperado de https://fundathos.org.br/arquivos/CAFAB_miolo_web_final.pdf



Esta unidad es el inicio de una serie de figuras que obedecen a una trama de cuadrados en la que visualmente se concibe como una forma curvo-oblicuo con un cuadrado concreto que se convierte en el eje para la rotación de la pieza. En esta obra puntualmente la materialidad deja de lado el papel y toma forma al ser una pieza de cerámica, por lo tanto, a pesar de tener una pieza que sirve como matriz no será si no, hasta el momento de su aplicación en que la obra tome forma. Si es que nos referimos a una pieza de cerámica hablamos ya de un volumen que al momento de aplicarlo sobre una superficie va a depender de la forma de contacto entre las piezas la que determine el objetivo, en este caso se unen las piezas de manera parcial en sus lados.

La pieza matriz sufre dentro de esta red cuadrículada dos tipos de movimientos: rotación y reflexión. De esta manera percibimos que la obra no solo obedece físicamente a una malla cuadrículada, sino que, virtualmente debido a su concreción se genera la percepción de una segunda malla que obedece a una red de curvaturas y cambios de dirección diferenciándose así de otras obras.

Finalmente, *Mercado das flores* confirmaría el *modus operandi* de Bulcão con respecto al uso de una matriz para la aplicación y creación de una obra de arte, como resultado podemos observar una obra más dinámica que fusionaría las obras analizadas anteriormente. El proceso es similar; matriz que obedece a una red cuadrículada en donde la figura bidimensional madre es el cuadrado y en su interior contiene dos círculos insertados de manera parcial-total mostrando simétricamente sus mitades, pero varían la forma de concreción. En el caso del círculo interno aplica el color de manera completa permitiendo la percepción de una figura geométrica cortada mientras que en el círculo externo únicamente se percibe como una línea curvilínea, ambas diferenciadas por el uso opuesto del color (gris y azul) sobre una base blanca que se convierte en un plano imperceptible.

Figura 78. Mercado das flores

Fuente: Athos Bulcão Foundation, (2017). Recuperado de https://fundathos.org.br/arquivos/CAFAB_miolo_web_final.pdf

De igual manera la matriz se transforma y refleja para generar movimiento en la obra, es por esto que la intencionalidad de ruptura es evidente ya que se puede observar que a través de los movimientos de rotación que la pieza sufre, genera la creación de formas como consecuencia de la unión de sus partes. Obteniendo formas sistemáticas en su interior, percibiéndose de manera simétrica y asimétrica dependiendo de la organización de las figuras.

Tras analizar estas obras nacen algunas incógnitas, sobre Athos Bulcao y su intencionalidad al momento de crear ¿en dónde se encuentra el proceso creativo?, considero que la creatividad y el lenguaje de la obra nace a través de la conjugación de los elementos que se encuentran repetidos. Dicho proceso nace juntamente con el juego de figuras bidimensionales de este modo, cada pieza juega y transmite un código para la interpretación de la obra.

Alexandre Arrechea es un artista cubano enfocado principalmente en la carpintería aporta a la contemporaneidad en las instalaciones, la idea de plantear un análisis

de sus obras es debido a que se podría considerar un principio similar en el proceso de creación, con otro fin.

The Fact es una instalación cuyas características aparentemente podrían no tener relación con las obras analizadas con anterioridad. Sin embargo, es importante considerar desde otra perspectiva, anteriormente dentro de los análisis hemos utilizado algunas terminologías que servirán como introducción de este análisis, a simple vista esta obra nos muestra una concreción cromática de color amarillo y ciertos detalles metalizados, pero permite cuestionarnos el origen de la forma.

Figura 79. The fact. 2014



Instalación de 18 paneles de madera policromada, acrílico y metal. 914 x 366 x 275cm.
Exposición octubre 2014 en Galería Magnan Metz, New York.



El artista es conocido por la elaboración de obras tridimensionales, y permitiéndonos un análisis de la forma se puede decir que esta nace de una trama (red) constituida por líneas y nudos que permiten el origen de una forma. Con anterioridad se menciona una red geométrica de forma cuadriculada, de modo que si, en esta obra si analizamos las figuras en una vista superior se puede decir que obedece a una trama según la transformación de líneas con el objetivo de generar movimiento al momento de extruir un volumen. Hablando claramente y sin tantos términos morfológicos, la obra surge a partir de una malla realizada con papel y lápiz que al momento de ejecutar su materialidad toma la forma de zigzag que muestra la imagen, y las esferas metálicas confirmarían la existencia de la unión de esta red madre ya que al encontrarse dos líneas de manera inter secante formarían un nudo o punto. No obstante, se considera que el artista pone el *plus* de su instalación al crear diferentes niveles u objetos que participen y formen parte de dicha creación.

La obra *Unestable Horizon* es una instalación tridimensional que se forma a partir de una figura bidimensional, al analizar una pieza se observa que su estructura geométrica es ovalada simétrica. Los principios de contactación entre las piezas son mediante sus vértices, al tener cuatro cortes verticales en los extremos de la figura, utilizando como referencia la forma de una cruz.

Figura 80. Unestable Horizon. 2018



MDF madera y pintura vinílica medidas variables. 914 x 366 x 275cm. Exposición “Construções sensíveis”, Brasil.

Fuente: Arrechea, A. (2020). Recuperado de <https://alexandrearrechea.com>

La repetición consecutiva de las piezas permite con libertad diferentes operaciones de movimiento como: traslación, rotación y reflexión. La figura se encuentra resuelta en su interior concretada morfológicamente de manera que visualmente genera una ruptura de la figura original y al encontrarse cromáticamente divididas por las tonalidades blanco y negro, la organización de las piezas nacen a partir de una red de cuadrados, sin embargo, por el tipo de contactación va a depender de los puntos de unión de las piezas mas no de la malla en la que se puede encontrar inmersa.

En el año 2008, a consecuencia de un desastre natural en la ciudad de New Orleans el artista Alexandre Arrechea busca fusionar sus aficiones para elaborar una instalación que comunique o rinda tributo a un suceso.

Por este motivo crea la obra *Mississippi Bucket*, en la que imagina formas orgánicas para la creación de la malla en la que se va a desarrollar esta instalación. A diferencia de otras obras probablemente él analiza la materialidad o medio de

concreción que va a utilizar reuniendo así, todos los restos de árboles y madera arrastrados por este desastre natural.

No obstante, la forma y la organización tridimensional de las formas es la que permite apreciar una obra ordenada, con los restos mencionados el artista elabora bloques de madera similares al juego de dominó que se conectan de manera parcial con sus caras laterales para crear una secuencia de organización libre que permite observar un efecto visual de agrupamiento permitiendo captar efectos visuales de equilibrio, estabilidad y direccionalidad de la obra.

Figura 81. Mississippi Bucket. 2008



Restos de madera rescatados del río Mississippi después del huracán Katrina. 32 x 28 x 1 1/3 feet. New Orleans Biennial, Nueva Orleans.

Fuente: Arrechea, A. (2020). Recuperado de <https://alexandrearrechea.com>

En cuanto a la concreción morfológica y el color del material que utiliza para la elaboración se conserva en un estado natural. Por lo que a diferencia de otras obras analizadas podemos decir que la intencionalidad está en la forma y el propósito mas no en la materialidad.



Como conclusión tras analizar las obras de Alexandre Arrechea podemos mencionar que, el artista se atreve a llevar el juego bidimensional de las figuras geométricas para la creación de objetos tridimensionales que tengan un significado, probablemente el primero piensa la protesta social que quiere comunicar para después buscar los recursos que confirmen la intención de transmitir un significado al espectador.

Para finalizar el análisis de las obras de estos artistas resulta muy probable la interpretación de estas desde el punto de vista del juego de la geometría para la elaboración de obras artísticas, utilizando como variables los tipos de organización, concreción y dimensión que se quiera dar.

El hecho de repetir o crear una secuencia con asociación de figuras que permite alternativas de aplicación en diferentes medios. También nos muestran que las formas de conjugación de las formas no siempre tienen que ser las mismas para obtener los alcances esperados si no que siempre están sujetas a cambios que son los que permiten su libre interpretación.

5.2 Aplicación del patrón a diferentes elementos

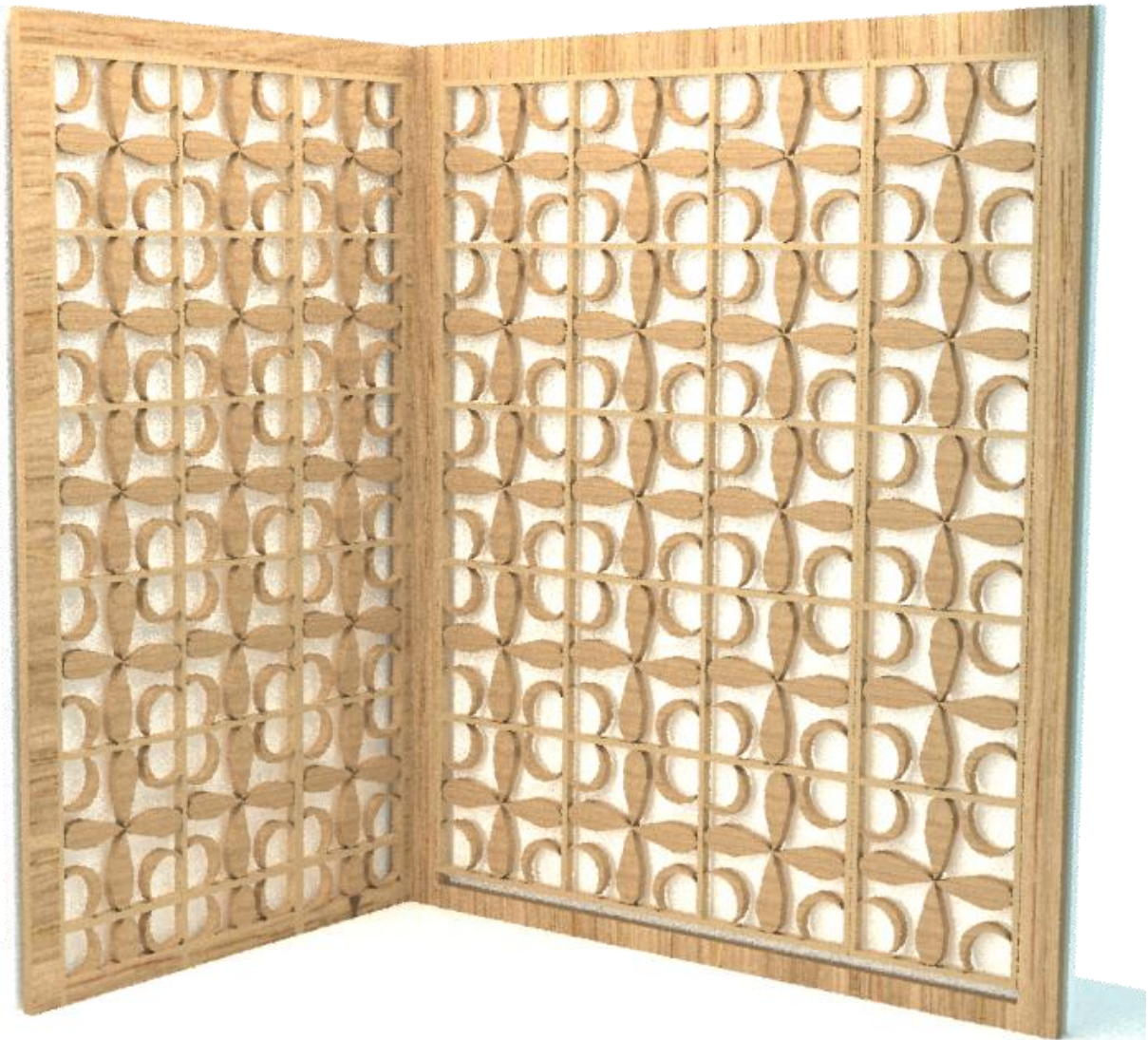
Los elementos que forman el espacio interior son: paredes, pisos y cielo raso. Al momento de realizar la propuesta hemos observado que los patrones son versátiles de manera que permiten una aplicación general, la diferencia entre unos y otros estaría en la concreción del material y el acabado que se desee dar como madera, metal, cerámica en el caso de pisos o apliques de pared, papel tapiz y tela.

Figura 82. Módulo de madera, con relieve.



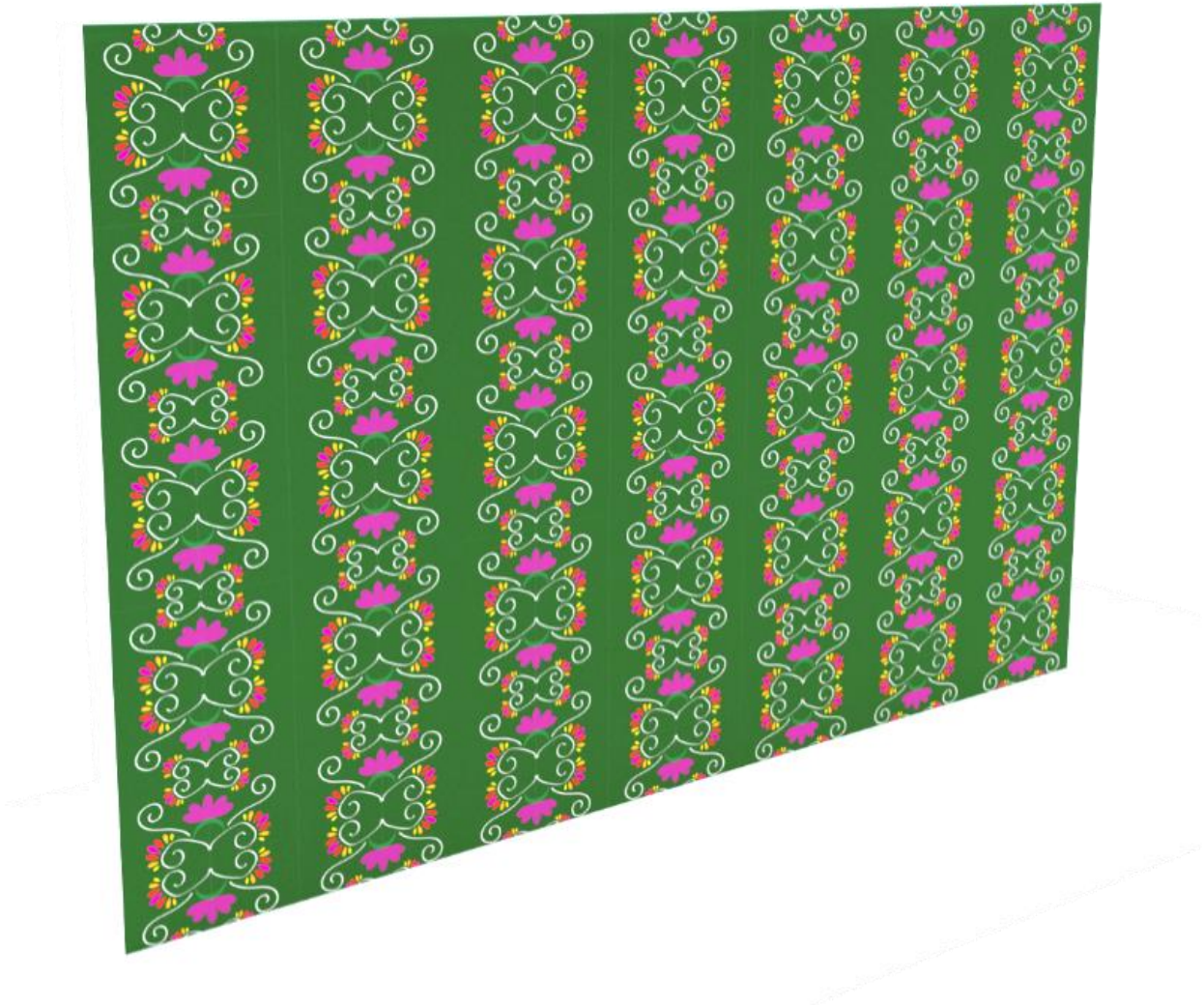
Elaboración propia.

Figura 83. Panel de madera a corte láser



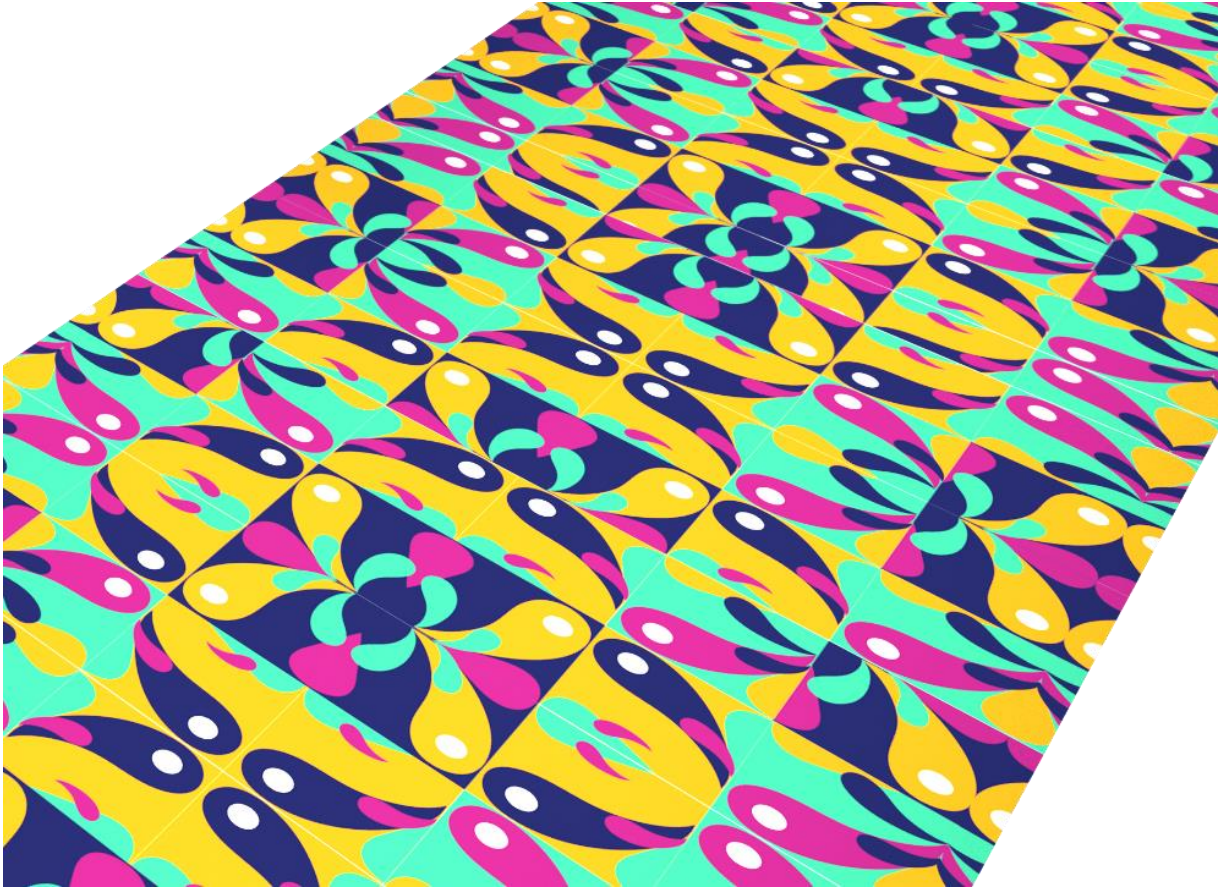
Elaboración propia.

Figura 84. Propuesta en papel tapiz



Elaboración propia.

Figura 85. Propuesta en mosaicos de cerámica



Elaboración propia.

Figura 86. Propuesta en impresión de tela para papel tapiz

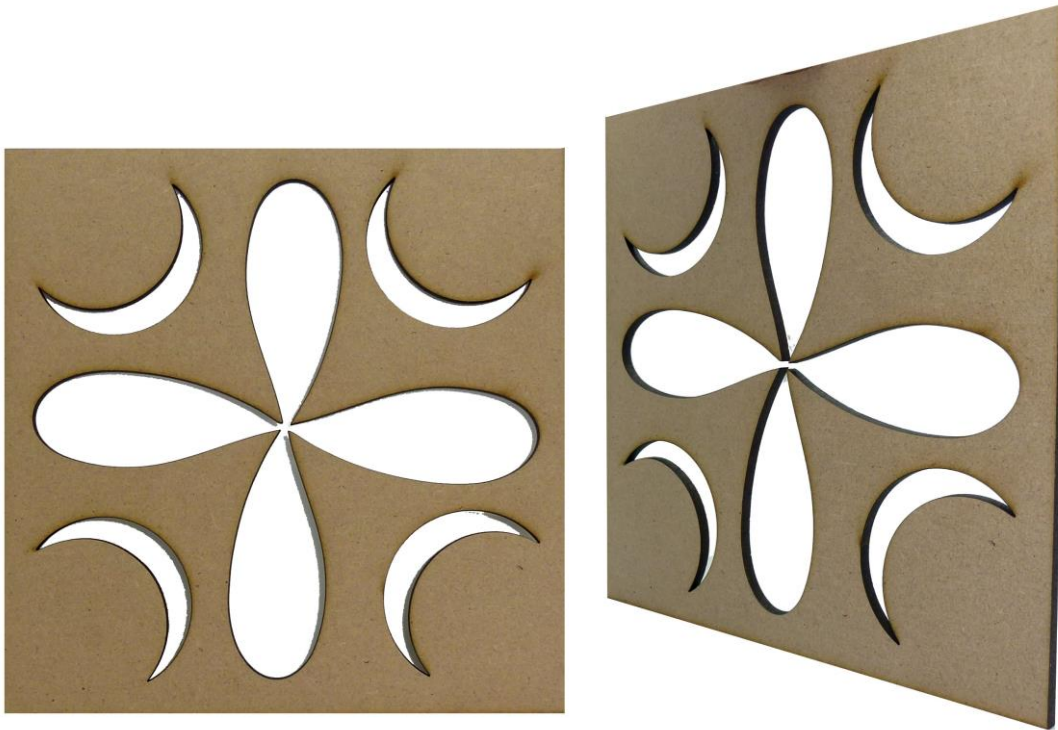


Elaboración propia.

5.3 Pruebas en diferentes materiales

Las texturas se probaron en materiales como: mdf, hierro, tela, cerámica, papel y acrílico a continuación se indica.

Figura 87. Prueba de material en corte laser



Elaboración propia.

Figura 88. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 1



Elaboración propia.

Figura 89. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 2



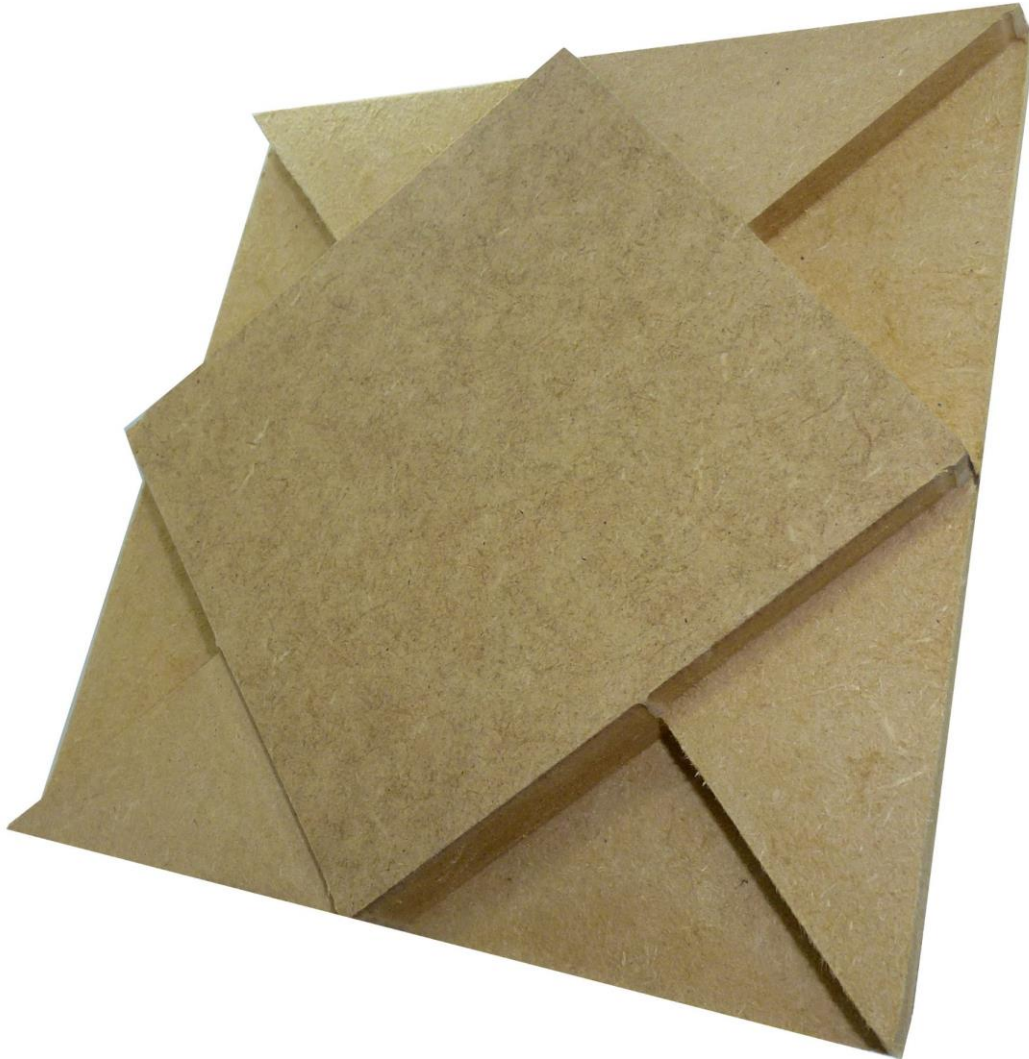
Elaboración propia.

Figura 90. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 3



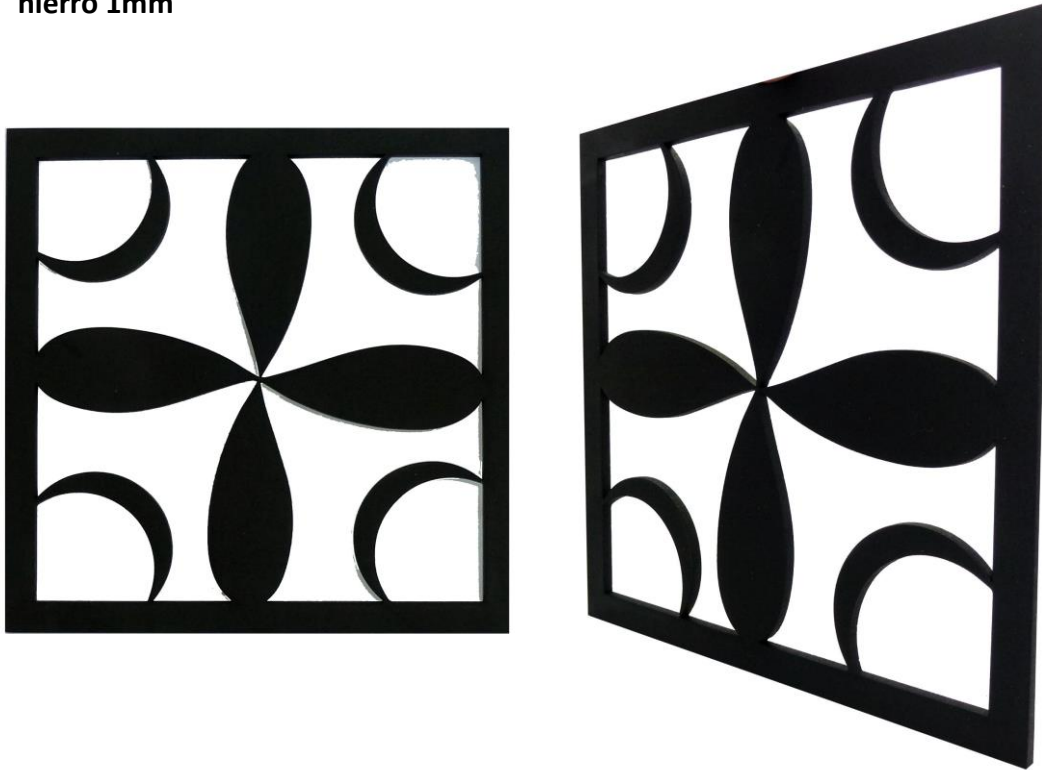
Elaboración propia.

Figura 91. Prueba de material grabado sobre mdf modelo 4



Elaboración propia.

**Figura 92. Prueba de material sobre
hierro 1mm**



Elaboración propia.

Figura 93. Prueba de impresión sobre papel para tapiz



Elaboración propia.

Figura 94. Prueba de impresión sobre tela modelo 1



Elaboración propia.

Figura 95. Prueba de impresión sobre tela modelo 2



Elaboración propia.

Figura 96. Corte láser sobre acrílico



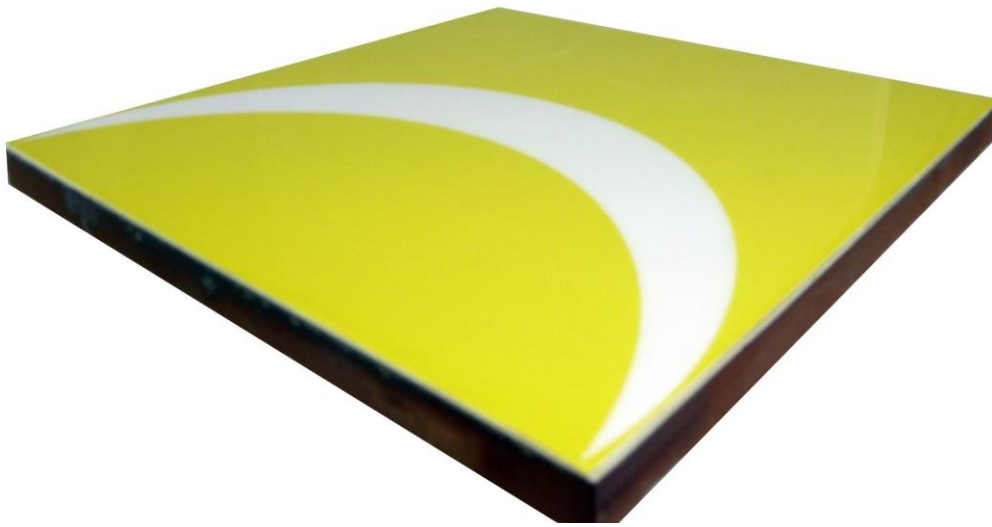
Elaboración propia.

Figura 97. Elaboración en piezas de cerámica modelo 1



Elaboración propia.

Figura 98. Elaboración en piezas de cerámica modelo 2



Elaboración propia.

Figura 99. Elaboración en piezas de cerámica modelo 3



Elaboración propia.

Figura 100. Elaboración en piezas de cerámica modelo 4



Elaboración propia.

5.4 Propuesta y presentación de producto final

Para la propuesta del trabajo buscamos incorporar las tramas en elementos puntuales que confirmen la intención de transmitir el mensaje morfológico del traje típico de la chola cuencana, se utiliza el color sin la intencionalidad de saturar el espacio ni crear un falso histórico. La intención no es entrar a un espacio que físicamente refleje y se respire el traje típico, sino que morfológicamente si cumpla con estas características.

Figura 101. Counter principal vista 1



El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.

Figura 102. Counter principal vista 2

Para la propuesta de aplicación del material, se utiliza una de las propuestas del material creando un panel divisorio estructurado con una de las tramas elaboradas con el objetivo de generar la sensación de tridimensionalidad en la pared reforzada con iluminación. Cada uno de los cuadrados y triángulos del módulo tienen diferentes niveles.

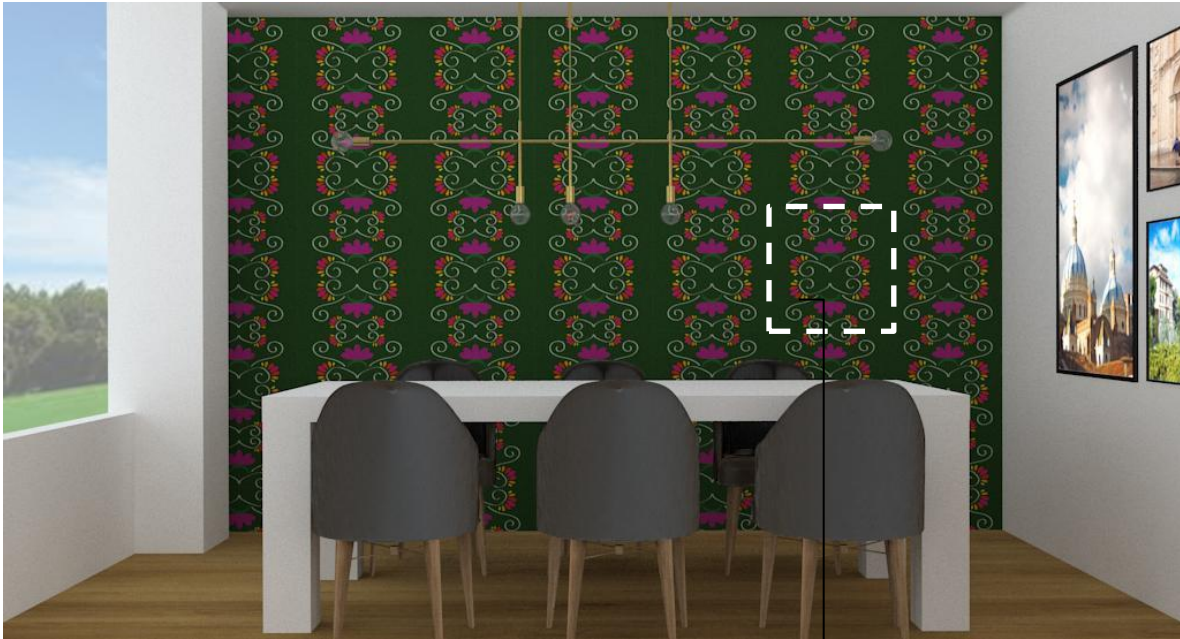


El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.

Figura 103. Sala de reuniones

Para la propuesta de aplicación del material en este espacio se propone utilizar papel tapiz impreso con el modelo de la trama lograda que consistió en la repetición y reflejo de la forma.



El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia

Figura 104. Venta de souvenirs

Para la propuesta de aplicación del material, se aplica en la elaboración del mobiliario que busca generar una percepción de virtualidad y concreción utilizando un módulo virtual con cajones recubiertos por piezas de cerámica de diferentes tonalidades y mediante operativas del diseño para generar el efecto que se observa.

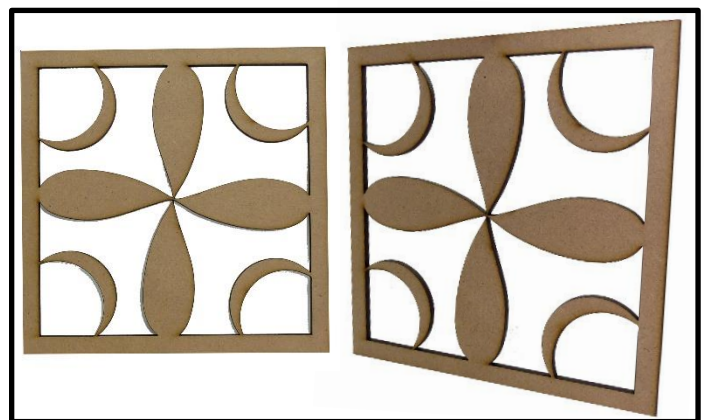
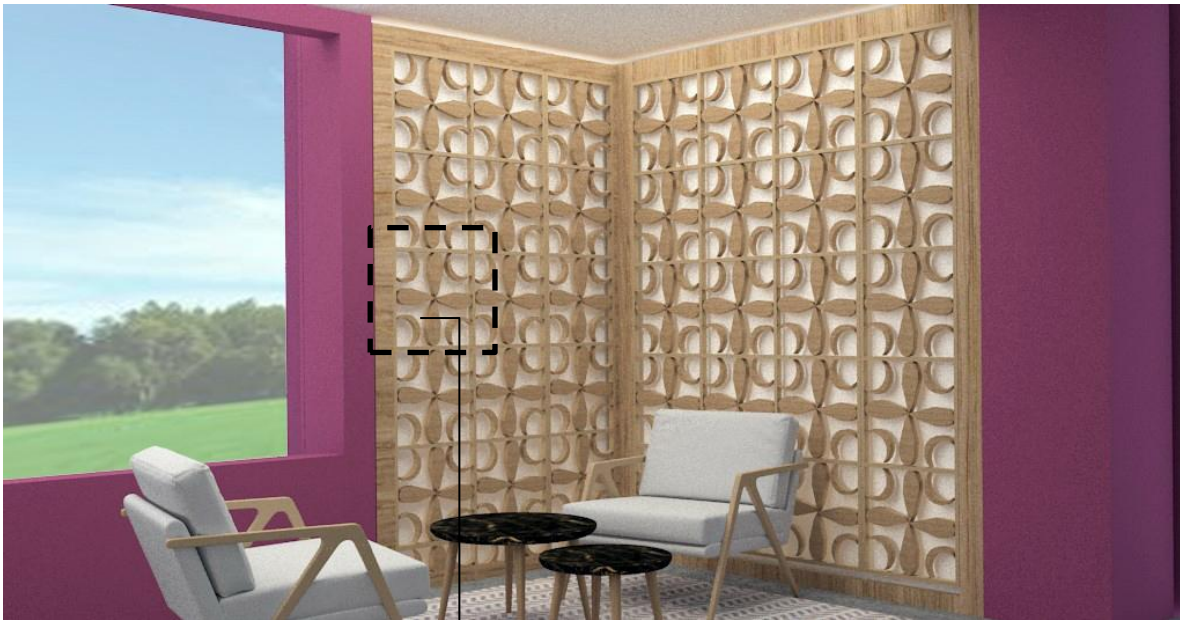


El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.

Figura 105. Sala de espera

Para la propuesta de aplicación del material, como propuesta para la elaboración de este panel divisorio se puede utilizar distintos materiales como acrílico, mdf, o hierro (como se indica en el capítulo 5.3). La propuesta se representa con mdf cortado a laser, ya que las medidas del material permiten trabajar con piezas enteras que permitan el paso de iluminación y la percepción de profundidad.



El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.

Figura 106. Baño

Para la propuesta de aplicación del material, con las piezas de cerámica obtenidas en la fase de experimentación del material se estructura un pequeño espacio de la pared con la finalidad de crear un mosaico que brinde detalle a la constitución del espacio, el mismo que se encuentra pegado y emporado en la unión de cada una de sus piezas.



El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.

Figura 107. Oficina de Dirección de turismo

Para la propuesta de aplicación del material en esta oficina se propone papel tapiz en un formato mayor que plasma la trama cumpliendo las diferentes operatorias de diseño y color.



El mobiliario adicional sirve para complementar y estructurar la escena en la que se muestra la propuesta del material creado como resultado en este documento.

Elaboración propia.





CONCLUSIONES

En el capítulo 1, describimos los inicios de la chola cuencana como es de conocimiento de todos, la mujer azuaya ha sido catalogada como mujer trabajadora y madre abnegada, después de un proceso de mestizaje español e indígena la mujer toma el nombre de Chola cuencana y adopta la vestimenta española como un sistema de apropiación o pertenencia a la sociedad. Dentro de la historia desde el siglo XVI el traje típico inicialmente estaba conformado por una pollera en A, blusa, trenzas largas bien tejidas, sombrero de paño, zarcillos, blusa, paño o liglla y botas. El traje típico ha evolucionado y se ha ido transformando de manera que con el paso de los años subiendo la altura del bolsicón mostrando así el centro y a su vez aparecen los bordados de la fauna observada en la zona. Adicional se deja el sombrero de paño para usar el sombrero de paja toquilla y el uso de la macana como remplazo del paño, cabe recalcar que estos dos elementos no son originales del traje sino que se incorporaron en su aparición.

En el capítulo 2, se refiere a la cromática y materialidad como hemos observado el traje típico de la Chola cuencana tiene riqueza visual, su cromática es de colores primarios que contrastan entre sí teniendo una mezcla involuntaria de colores, es decir, la chola no combina sus prendas.

Respecto a la materialidad, el sombrero de paja toquilla es tejido a mano y su textura va a depender de la cantidad de hebras con el que se elabora. La blusa originalmente era de seda blanca bordada en el cuello y las mangas, sin embargo, con el paso de los años se ha sustituido por telas como el guipiur y muestra un poco más el escote. La pollera, constituida del centro que suele ser de colores como onza de oro (amarillo), ají manteca (naranja), botón de rosa (fucsia), rosa clavel (otro tono de rosa), rojo ají (rojo). Mientras que el bolsicón siempre es de colores oscuros como: azul oscuro, verde oscuro, púrpura y negro. la materialidad de la pollera en un inicio era de bayeta pero que con los avances tecnológicos y el comercio se sustituye por la tela Textlan o terciopelo. Las macanas eran tinturadas con tintes naturales, y en la actualidad, por las anilinas. Los zapatos son de charol de color



negro, café o blanco. Los colores tienen relevancia por sus significados ya que estos tenían diferentes creencias.

El capítulo 3 explica sobre la morfología como el estudio de las formas en donde se identifican los símbolos existentes, así como las prendas que servirán como matriz ya que el sombrero de paja toquilla tiene una textura intencional lo que no lo catalogaría dentro de los símbolos y en el caso de la macana los símbolos son de origen precolombino lo que no formaría parte del traje autóctono. Tenemos elementos como los zarcillos y candongas que tienen símbolos que aportan significativamente al igual que la blusa y la pollera que permiten observar elementos como: media luna, concha, pétalos de flores, churucos, hojas de malva, hojas en forma de gota, etc. Por lo tanto, a través del análisis del punto, la línea, geometrías básicas, color, proporción, significación de las formas y asignarlas con un color con la intención de elegir un símbolo permanente con la frecuencia en la que estos símbolos aparecen en las prendas de vestir catalogándolos como signos reiterativos y poco frecuentes.

En el capítulo 4, para la creación del patrón a partir de la matriz después de analizar los símbolos se identifican los que van a formar parte del diseño interior partiendo de la matriz pollera, blusa y zarcillos identificando la frecuencia de repetición en las prendas. Las alternativas de repetición de estos símbolos son a través de operatorias de diseño como: rotación, traslación, repetición, repetición, entre otros. Obteniendo así resultados que se después de operatorias de diseño permite crear el patrón que se incorporara en la propuesta de diseño. En cuanto al uso del color es importante destacar que el presente trabajo no busca crear un falso histórico por lo tanto evitamos crear esa combinación intencional de colores y nos basamos en la política del traje es decir colores claros y oscuros.

En el capítulo 5, después de analizar a los referentes como Athos Bulcao artista brasileño que muestra el uso de figuras bidimensionales cuyas características obedecen a una red mostrando así la versatilidad de las formas a través de los procesos de diseño. La concreción de los materiales y la cromática en este caso depende del gusto e idea del artista. Por otro lado, tenemos al artista Alexander



arreche que crea volúmenes en 3D a través de diferentes operatorias de diseño, con la finalidad de crear diferentes materiales usados en el espacio interior.

Los patrones creados después del análisis morfológico son aplicados a materiales como paredes, pisos y cielos rasos. En cuanto a las pruebas de materiales se probó con MDF, tela, papel, hierro, acrílico, y cerámica. Adicional para la propuesta del proyecto se creó un rediseño de las oficinas de turismo de cuenca, en donde se incorporan los patrones en diferentes elementos del espacio con la intención de que el espacio transmita esa morfología del traje típico sin crear un falso histórico.

Finalmente, para concluir hemos encontrado algunas limitaciones al momento de investigar ya que la información existente es escasa, debido a que son pocas las personas que conocen acerca de la Chola y su origen. Al momento de realizar entrevistas muchas mujeres artesanas ya no tienen conocimiento sobre el traje ya que como ellas mismo lo mencionan ellas son de “jean”. La autenticidad del traje no Azuaya, si no es una apropiación española en donde la diferencia radica en los bordados los que cada una de las mujeres observaban en el entorno. Por este motivo resulta complicado al momento de desarrollar los contenidos ya que los objetivos del proyecto de graduación giraban entorno, al significado que se pudiese encontrar en las prendas. Al vivir en un mismo lugar los símbolos son similares y manejan un mismo estudio lo que permitió obtener buenos resultados en cuanto al análisis morfológico y a su propuesta en el espacio.



RECOMENDACIONES

- Sería importante elaborar un libro que tenga los símbolos que se bordan en los distintos elementos que forman parte del traje típico, al igual que la cromática con los colores autóctonos.
- Evidenciar de manera digital la transición del traje de la mujer cuencana ya que la información es escasa.
- Muy pocas personas conocen del tema, resultaría importante actualizar estos estudios acerca de la historia con el objetivo de actualizar conocimientos ya que son pocas las personas que dominan el tema.
- La bibliografía es antigua debido a que no hay estudios recientes sobre el traje típico de la chola cuencana, a pesar de ser información antigua debería actualizarse constantemente.



REFERENCIAS

Aguilar, M. L. (2009). *Tejiendo la vida*. Cuenca: CIDAP.

Alvarado Spanjerberg, F. (2008). El paño de Gualaceo: El artesano y su técnica ancestral. *Revista Artesanías de América* N° 66., 206. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1528>

Arrechea, A. (2015). Obtenido de Alexandre Arrechea: <https://alexandrearrechea.com>

Arteaga, D. (noviembre, 2020). Cuenca, Bicentenario de Independencia. (Exposición) Antigua Escuela Central, Cuenca).

Astudillo, G. (02 de Agosto de 2016). Las trenzas son identidad de la chola cuencana. *El Tiempo*, pág. 5A. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/933>

Borrero, I. (2013). *La pollera de la chola cuencana. Orígenes y cambios a través del tiempo*. Cuenca, Azuay, Ecuador.

Bulcao, F. A. (2006 - 2014). Fundatos: Athos Bulcão. Obtenido de <https://fundathos.org.br/>

Bulcão, F. A. (2006 - 2014). *Fundación Athos Bulcão*. Obtenido de https://fundathos.org.br/arquivos/CAFAB_miolo_web_final.pdf

Castillo, S. (abril de 1994). El arte popular como producto verdadero del hombre de cada sector de la tierra. *Revista Artesanías de América*;No. 43, pp.21-36. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1352>

Cisneros, H. J. (1988). *Textiles y Tintes*. Cuenca: CIDAP. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/655>

Cisneros, H. J. (1988). *Textiles y Tintes*. Cuenca: Editorial. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/655>

Frutiger, A. (2007). *Signos, Símbolos, marcas, señales*. España: Hurope, sl, Barcelona.

Matute, R. (26 de 08 de 2019). Cambios en la pollera de la chola cuencana. *Diario El Tiempo*, págs. 14-15. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1877>

Miño, M. B. (2008 - 2009). Los elementos distintivos de la Chola Cuencana, como material signficante de un nuevo discurso proyectual. En *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* N° 38. doi:<https://doi.org/38>

Mogrovejo, F. (2000). *Formas y Organizaciones Bidimensionales*. Cuenca: Universidad del Azuay.



Money, M. (2012). La mujer andina en el mestizaje: la chola cuencana y paceña en la construcción de la identidad. Siglos XVI-XX. *Historia del Azuay: Estudio de caso. II encuentro nacional de Historia de la provincia del Azuay.*, 339.

Populares, C. I. (1999). *Expresión Estética Popular de Cuenca tomo 2*. Cuenca: CIDAP.

Spanjerberg, F. A. (2008). El Paño de Gualaceo: el artesano y su técnica ancestral. *Artesanías de América*, 236. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/446/2/Revista%2066%20c ompleta.pdf>

Spanjerberg, F. A. (2008). *El Paño de gualaceo: el artesano y su técnica ancestral*. Cuenca: CIDAP.

Tiempo, D. E. (26 de febrero de 2016). La naturaleza y su gama de colores. *Diario El Tiempo*, p. A 6 Región. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/750>

Tiempo, D. E. (08 de Noviembre de 2017). La candonga, joya tejida en plata. *Diario El Tiempo*, p. 5B. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1682>

Vazquez, J. D. (1983). Joyería. En C. I. populares, *Expresión Estética Popular de Cuenca* (pág. 407). Cuenca: CIDAP.

Valencia, M. S. (2001). *Morfogénesis del objeto de uso*. U. Jorge Tadeo Lozano.

Costa J. (1997). *Imagen Global, Enciclopedia de Diseño*, Editorial Ceac, Barcelona,

Philips. (2014). *Diseño Grafico, Nuevos fundamentos*. Editorial Gustavo Gili, SI, Barcelona 2016.



ANEXOS

CONVERSATORIO CON:

Mónica Malo Piedra

Artista artesana de telares

¿Cuál es el propósito de la pollera?

Considero que es un sistema de imposición al querer imponer la vestimenta con la función de pertenecer a algo.

¿Cuántas polleras conoce usted que se utilizaban?

Se usaban hasta cinco polleras, y de esto iba a depender el estatus de la mujer.

¿Qué color considera usted que tiene significado especial en el traje típico?

Si, el rojo significa la sangre y está relacionado con ella, tiene que ver con la salida del sol y representa elegancia.

¿Cómo se obtenía el color de las polleras, el proceso de tinturado?

Las bayetas siempre tenían los colores de la tierra. Por ejemplo de la cochinilla se obtiene el rojo, lacre, morado y salmones.

El purpura era en un momento muy cotizado incluso más que el oro.

¿Por qué cree usted que las polleras tienen colores fuertes?

Por qué el objetivo es contrastar con la naturaleza, los humanos deben distinguirse.

¿Qué piensa usted acerca de los colores en el traje típico?

Los colores tienen fuerza y a la vez hacen armonía con los colores de la naturaleza. Por eso en el traje no hay una jerarquía de color, en la naturaleza no vemos que las plantas y flores combinan sin embargo tienen armonía.



También los colores van a depender de que sector viene la persona.

¿Qué símbolos identificaría en el bordado de la pollera?

Rosas, jazmín, malva, flores típicas.

¿El traje puede definir el estatus social de una persona?

Entre las características que definen más que el status sino la posición económica está: el ancho del bordado, si tiene lentejuelas, los anchos de la tela también si son uno, dos o tres.

¿Las polleras tienen un uso específico?

Los pliegues son para uso cotidiano y los bordados se utilizan mucho para las fiestas.

Cuénteme acerca de cada una de las prendas de vestir.

El Ikat tiene una trama intencional en los nudos, los diseños son pre colombinos.

La Lliklla se utilizaba como poncho y lleva bordado.

La trenza proviene de los cañaris, en las Crónicas sobre las trenzas de Garcilazo de la Vega puede encontrar información. Y posterior se incluye el sombrero.

Las ozhotas se elaboraban con cabuya.

¿Existe parecido entre las polleras españolas y las cañaris?

El traje es español, la diferencia estaría en los bordados.

La pollera se considera como un medio de comunicación al transmitir nuestra identidad.



CONVERSATORIO CON:

Lcda. Ximena Pulla

Directora del museo Remigio Crespo Toral

Me podría contar que sabe usted del traje típico y las polleras.

El traje típico está compuesto por la pollera que se encuentra y el bolsicón que va en el interior, siempre de colores oscuros que se contrastan a los colores vivos de la pollera.

El traje tiene influencia de Extremadura – España, teniendo como diferencia los bordados y el alto de la falda.

La falda de la chola cuencana consistía de dos capas de pollera como se explica al inicio del documento, el bolsicón que es la parte vista cuya característica es únicamente de encarrujado de ocho líneas aproximadamente en la parte inferior cerca de los tobillos y debajo de este la pollera que se encontraba en el interior del bolsicón para brindar abrigo y servir como enagua para la mujer. En los años 1900 el bolsicón tenía una longitud que llegaba hasta los tobillos en donde como manifiesta Nidia Vázquez.

En los años 1940 – 1960 las mujeres quitan el bolsicón y se empieza a ver la pollera con sus bordados, sin embargo se diferencian en la provincia del Azuay en Cuenca son coloridos mientras que Gualaceo por ejemplo su bordado es blanco.

Comenta que la chola tuvo un proceso o transición originalmente no tenía sombrero de paja toquilla, si no hasta cuando este se populariza y empieza a usar. Al igual que los zapatos, la chola originalmente usaba alpargatas y finalmente, con el paso de los años y el comercio se discontinúa el uso y los zapatos de charol conquistan el mercado y el traje de la cholita.



En Cuenca la chola vivió el mestizaje de manera no tan marcada ya que no había ese estatus o clase social de forma que una mujer de dinero se podía diferenciar de otra por la calidad de su traje, es decir la procedencia de la tela o el costo de las mismas como una blusa de seda, la cantidad de bordados, etc.

¿Usted ve que la naturaleza combina los colores? Entonces nace esa cuestión por lo incombible y es ahí cuando surge esa relación del paisaje verde y las flores en el entorno refiriéndome como a una analogía entre el bolsicón y la pollera.

CONVERSATORIO CON:

Sra. Aidita Leonor Bustos Cordero de Barrera

Diseña y Borda los trajes que su familia luce en el pase del niño viajero por 62 años aproximadamente.

Estudio para bordadora, en la actualidad manda a fabricar las polleras en textlán que es tela importada, gamuza o terciopelo.

Comenta que los dibujos de las flores salen de su cabeza, y toda la inspiración viene porque es una ofrenda al Niño Jesús.

Bordo las polleras con hilos matizados, es decir combinando los colores y mezclándolos para que se vean reales.

Aidita elabora todos los años los bordados para las polleras, blusas y llikllas que lucirán sus hijas, nietas y sobrinas.

Nos comparte algunas de las prendas que fueron utilizadas para la elaboración de este trabajo.



