

no. 05
2022

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian peninsula

Miradas

Körper/Moden in den Américas 1 - Cuerpos/modas en las Américas 1



Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Dr. Miriam Oesterreich

Universität der Künste Berlin, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Alicia Miguélez Caveró

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Dra. Paula Revenga Domínguez

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", BUAP, Puebla, México

Miradas

Bd. 5 (2022)

eISSN: 2363-8087

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 publiziert
<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1>



Text © 2022, die Autor*innen

Umschlagbild: Anonymous Cusco School - Lord of the fall. Foto: Google Art Project.

Satz: Celeste Mariana Torres Rojas, Israel Gutiérrez Barrios

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK

Iberische und Ibero-amerikanische Kunstgeschichte

Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg, www.iek.uni-hd.de/ibero

Hauptkontakte: Dra. Franziska Neff, franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de

Dr. Miriam Oesterreich, m.oesterreich@udk-berlin.de



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Inhaltsverzeichnis / Índice Sumário / Table of Contents

Editorial

- Körper/Moden in den Américas 1 - Cuerpos/modas en las Américas 1
• Miriam Oesterreich, Franziska Neff 02-30

Artikel / Artículos / Arregos / Articles

- Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín • Laura Beltrán-Rubio 31-52
- Summary: Bodies, Fashion, and Gender in the Viceroyalty of New Granada: The *Pollera* and the *Faldellín* • Laura Beltrán-Rubio 53-62
- La Virgen de los Remedios de Cholula: Relaciones simbólicas y performativas entre figura y atuendo • Rosa Denise Fallena Montaña 63-90
- Summary: The Virgin of Remedies of Cholula: Symbolic and Performative Relationships between Figure and Votive Dresses • Rosa. Denise Fallena Montaña 91-101
- Modas binarias y prendas simbólicas en México: el túnico y la feminidad. 1805-1826 • Atzín Julieta Pérez Monroy 102-127
- Summary: Binary fashion and symbolic garments in Mexico: the *túnico* and femininity. 1805-1826 • Atzín Julieta Pérez Monroy 128-136
- Pintados por sí mismos*. Visualisierungen von Moden in hispanoamerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive • Florian Grafl 137-154
- Resumen: *Pintados por sí mismos*. Visualizaciones de modas en las colecciones americanas de tipos nacionales desde una perspectiva transatlántica • Florian Grafl 155-160

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar

Obras para lembrar / Artworks recalled

- Figurilla-Sonaja Maya / Maya-Rasselfigur • Mónica Pacheco Silva 161 -168
- T'oqapu*-Tunika / Túnica *T'oqapu* • Hatvida-Mirhunisa Midzic 169-174
- Arcángel *Asiel Timor Dei* / Erzengel *Asiel Timor Dei* • Isabel González García 175-181
- Los desposorios místicos de Cristo y un alma / Mysthische Hochzeit Christi und einer Seele • Brianna Cano Díaz 182-190
- Trajes de religiosas de los conventos de México, de los colegios y recogimientos / Nonnentrachten der Klöster von Mexiko-Stadt, der Schulen und *recogimientos* • Alejandra Mayela Flores Enríquez 191-198

Editorial

Körper/Moden in den Américas 1

Cuerpos/modas en las Américas 1



Andrea Meza bei der Wahl zur Miss Universe Mai 2021 / Andrea Meza en la elección de Miss Universo mayo 2021. <https://mexicodailypost.com/2021/05/15/oaxacas-designer-alebrije-suit-dazzles-at-miss-universe/>, 18.11.2021.

Für die *national costume show* im Rahmen der Wahlen zur Miss Universe im Mai 2021 in Hollywood, Florida führte die spätere Titelsiegerin, die Mexikanerin Andrea Meza, ein farbenfrohes und fantasievolles Kostüm vor: Das von dem Designer Avelino Roque entworfene *alebrije costume* verwandelt die Schönheitskönigin in einen geflügelten Drachen und referiert in seiner intensiven Farbenvielfalt auf die alebrijes genannten Holzfiguren aus Oaxaca, die als Kunsthandwerk die Region international sichtbar gemacht haben und weltweit Eingang in *artesanía*-Sammlungen gefunden haben (so beispielsweise in die Shepard Barbash and Vicki Ragan Collection, die 2019 an

En el desfile de trajes nacionales, en el marco del concurso de Miss Universo en Hollywood, Florida, en mayo de 2021, la ganadora final del título, la mexicana Andrea Meza, presentó un traje colorido e imaginativo: El *traje de alebrije*, creado por el diseñador Avelino Roque, transforma a la reina de la belleza en un dragón alado y, en su intensa variedad de colores, hace referencia a los alebrijes, las figuras de madera originarios de Oaxaca, que a través de la artesanía han dado visibilidad internacional a la región, y se han colocado en colecciones de artesanía de todo el mundo (como la Colección Shepard Barbash and Vicki Ra-

das Tucson Museum of Art geschenkt wurde und dort bis Februar 2021 in einer Sonderausstellung gezeigt wurde).



Alebrije-Figuren aus der Region Oaxaca / Alebrijes de Oaxaca. Foto: Eduardo Robles. <https://www.ororadio.com.mx/2017/12/realizaran-expo-venta-artesanal-en-arrazola/>, 12.12.2021.

Alebrijes stehen für das ‚typisch Mexikanische‘ und können in dieser Funktion den Körper Andrea Mezas in eine Personifikation der Nation verwandeln. Die Gleichsetzung von *alebrijes* mit dem typisch Mexikanischen suggeriert dabei eine lange Traditionsgeschichte und Verankerung in populären und indigenen Kulturen. Tatsächlich sind *alebrijes* ein relativ neues Phänomen, das erst Mitte der 1930er Jahre erfunden (damals umgesetzt in Pappmaché) und erst in den 1980er Jahren als Holzschnitzerei aus Oaxaca realisiert und verbreitet wurde. *Alebrijes* wurden in der Folge rasch zum regionalen Kulturgut aufgewertet und erhielten gerade durch die globalen Sammlungs- und Ausstellungstätigkeiten eine Aufwertung im Sinne nationaler Bedeutungszuschreibung (Cant 2012; Cant 2015).

Wie in den künstlerischen Darstellungen der historischen Personifikationen der Germania, der Helvetia oder der Lady Liberty

gan, que fue donada al Museo de Arte de Tucson en 2019 y se mostró allí en una exposición temporal hasta febrero de 2021).

Los alebrijes representan lo ‘típicamente mexicano’ y en esta función pueden transformar el cuerpo de Andrea Meza en una personificación de la nación. La equiparación de los alebrijes con lo típicamente mexicano sugiere una larga tradición histórica y un anclaje en las culturas populares e indígenas. No obstante, los alebrijes son un fenómeno relativamente nuevo, inventado apenas a mediados de la década de 1930 (entonces elaborados en papel maché) y, no hasta la década de 1980, fueron realizados como tallas de madera en Oaxaca y difundidos desde ahí. Posteriormente, los alebrijes fueron rápidamente elevados a la categoría de bien cultural regional, y recibieron una revalorización en términos de atribución nacional de significado, precisamente a través de las actividades de coleccionismo y exposición a nivel mundial (Cant 2012; Cant 2015).

Como en las representaciones artísticas de las personificaciones históricas de Germania, Helvetia o Lady Liberty para los Estados Unidos, el cuerpo individual de Meza desaparece en la imagen tras el traje visualmente dominante y, por tanto, tras la referencia a la nación en su conjunto. En este caso, su cuerpo se semantiza de una manera más compleja aún, ya que aparece no sólo como un cuerpo particularmente nacional, sino

für die USA verschwindet Mezas individueller Körper im Bild hinter dem visuell dominanten Kostüm und damit dem Verweis auf die ganze Nation. In diesem Falle ist ihr Körper dennoch komplexer semantisiert, da er nicht nur als besonders nationaler, sondern auch als besonders ‚schöner‘ – und weiblicher – Körper in Erscheinung tritt und damit auch auf den Topos der ‚sexy Latina‘ rekurriert (Alcoff 2006; Báez 2007; Holland 1992; Mizrahi 2011). Der Kostüm- ‚Rück‘griff auf das vermeintlich Traditionelle verbindet in diesem Sinne den jungen, makellosen Körper der Frau mit der Semantik des Überlieferten. Der Körper Andrea Mezas fungiert als Personifikation, indem die Kleidung den geschlechtlich, ethnisch und sexualitätsbezogen kodierten Körper entindividualisiert und pauschal bedeutsam macht.

Das Kostüm betont die weiblichen Formen der Titelträgerin, indem es sie farblich nachzeichnet, doch durch die unüberschaubare Vielzahl von Formen und Farben verliert der Körper auch seine Konturen, die Umrisslinie verliert sich im Ornament (siehe vergleichend Seger 2005). Die vielen bunten Federn verweisen eklektisch und verallgemeinert auf stereotype Verbindungen von amerikanischer Indigenität mit Federschmuck (Russo 2015; Threuter 2017). Auch wenn Hugh Honour (1982, 26; siehe auch Mason 1998, 16f.) schon vor langer Zeit nachgewiesen hat, dass es sich insbesondere beim klischeehaft wiederholten Federrock amerikanischer Indigener um wenig wahrscheinlich tatsächlich getragene Kleidungsstücke gehandelt hat (Honour 1982), so hat sich der Mythos der Feder-

también como un cuerpo particularmente ‘bello’ -y ‘femenino’-, recurriendo así también al topos de la ‘latina sexy’ (Alcoff 2006; Báez 2007; Holland 1992; Mizrahi 2011). En este sentido, ‘re’- tomar con el traje lo supuestamente tradicional conecta el cuerpo joven e impecable de la mujer con la semántica de lo transmitido. El cuerpo de Andrea Meza funciona como una personificación en el sentido de que la ropa desindividualiza el cuerpo codificado por el género, la etnia y la sexualidad, asignándole un significado generalizado.

El traje enfatiza las formas femeninas de la titular al trazarlas en color, pero el cuerpo también pierde sus contornos por la inabarcable cantidad de formas y colores, el contorno se pierde en la ornamentación (véase comparativamente Seger 2005). Las numerosas y coloridas plumas remiten de forma ecléctica y generalizada a las asociaciones estereotipadas de la indigeneidad americana con el adorno de plumas (Russo 2015; Threuter 2017). A pesar de que Hugh Honour (1982, 26; véase también Mason 1998, 16 ss.) demostró hace mucho tiempo, que, especialmente en el caso de la falda de plumas de los indígenas americanos, repetida a manera de cliché, era poco probable de que se tratara de una prenda usada realmente (Honour 1982), el mito de la vestimenta de plumas se ha transmitido desde las descripciones de viajes de la época colonial hasta la cultura popular actual con la imagen de la bailarina emplumada de samba.

bekleidung von kolonialzeitlichen Reisebeschreibungen bis in die aktuelle Populärkultur im Bild der gefiederten Samba-Tänzerin tradiert.



Sambatänzerin beim Karneval in Rio de Janeiro / Bailarina de samba en el Carnaval de Río de Janeiro, 2014. Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carnaval_2014_-_Rio_de_Janeiro_\(12991755343\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carnaval_2014_-_Rio_de_Janeiro_(12991755343).jpg)

Überragt wird das professionell lächelnde Gesicht der Miss Universe von einem anderen, tierisch-fantastischen, übergroßen grünen Drachenkopf, der wiederum gehört und gefiedert ist und insgesamt das Gesicht Mezas unscheinbar erscheinen lässt. Dieser riesige Tierkopf kann wiederum gelesen werden als auf aztekische Rituale der Inkorporierung totemistischer Kraft verweisend, in welchen altemexikanische Krieger sich in Tierhaut, vor allem von Jaguaren, hüllten oder die Federn des Adlers auf ihren Kopf aufsetzten und so auch deren Stärke übernehmen konnten. Schließlich kann der Drache auch als Visualisierung der mythischen gefiederten Schlange *Quetzalcóatl* gedeutet werden, wobei jeweils die aztekische Kultur in für diese Art von Narrativen üblicher stereotyper Vereinfachung altemexikanische Kulturen repräsentiert.

La cara profesionalmente sonriente de Miss Universo está coronada por otra cabeza, fantástica y verde de dragón, especialmente grande, y a su vez con cuernos y plumas, que hace parecer insignificante el rostro de Meza en general. Esta enorme cabeza de animal puede leerse, a su vez, como una referencia a los rituales aztecas de incorporación del poder totémico, en los que los antiguos guerreros mexicanos se envolvían en piel del animal, especialmente de los jaguares, o se coronaban con las plumas del águila, para poder así asumir también su fuerza. Por último, el dragón puede interpretarse también como una visualización *Quetzalcóatl*, la mítica serpiente emplumada, con lo que en ambos casos se toma la cultura azteca a manera de simplificación estereotipada como representación de las antiguas culturas de México, común en este tipo de narrativas.



Adler- und Jaguarkrieger / Guerreros águila y jaguar, *Codex Florentinus, Historia general de las cosas de Nueva España* vol. 1 folio 74v, 16. Jahrhundert / Siglo XVI. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jaguar_warrior?uselang=de#/media/File:Aztec_Warriors_\(Florentine_Codex\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jaguar_warrior?uselang=de#/media/File:Aztec_Warriors_(Florentine_Codex).jpg)



Kopf der Gefiederten Schlange / Cabeza de la Serpiente emplumada, 200-250 d.C. / n.Chr. Templo de Quetzalcóatl, Teotihuacan. [https://de.wikipedia.org/wiki/Quetzalcoatl#/media/Datei:Teotihuacan_Feathered_Serpent_\(Jami_Dwyer\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Quetzalcoatl#/media/Datei:Teotihuacan_Feathered_Serpent_(Jami_Dwyer).jpg)

In der Inszenierung des national-mexikanischen Körpers Andrea Mezas fungiert ihr menschlicher Körper als Schnittstelle zahlreicher Körperkonzeptionen und Diskurse, die im Spannungsfeld von Tradition und Moderne, von Individualität und Typisierung, von Geschlecht und Schönheit, von Eigen- und Fremdwahrnehmungen sowie von regionaler Kultur und globalisierter Normen steht.

Das Doppel-Issue Miradas 5 und 6 thematisiert Körper und Moden in den Américas aus vielfältigen Perspektiven und diskutiert künstlerisch überlieferte Körperkonzepte ebenso wie künstlerische Reflexionen derselben. Die Geschichte der Bekleidung in den Américas ist dabei ebenso wie das Körperverständnis geprägt von einer globalen Verflechtungsgeschichte, die mit andinen Webtechniken visuell sichtbar wird und mit aktuellen Fashion Blogs oder Ikonen in sozialen Netzwerken nicht zu Ende ist. Hybriden Überlagerungen europäischer und indigener Traditionen, afro-amerikanische und asiatische Bezugnahmen und weltweite Handels- und Vertriebsnetzwerke

En la puesta en escena del cuerpo nacional-mexicano de Andrea Meza, su cuerpo humano funciona como una interfaz de numerosas concepciones y discursos corporales, que se sitúan en el área de tensión entre la tradición y la modernidad, la individualidad y la tipificación, el género y la belleza, las percepciones propias y las de los otros, así como entre la cultura regional y las normas globalizadas.

El número doble Miradas 5 y 6 aborda los cuerpos y las modas en las Américas desde diversas perspectivas y analiza tanto los conceptos del cuerpo que se han transmitido artísticamente, como las reflexiones artísticas sobre ellas. La historia de la vestimenta en las Américas, al igual que el entendimiento del cuerpo, están marcados por una historia de interdependencias globales que se hace visible en las técnicas andinas de tejido y no termina con los actuales blogs de fashion o los iconos en las redes sociales. Los traslapes híbridos de tradiciones europeas e indígenas, las referencias afroamericanas y asiáticas, así como las redes globales de comercio y distribución de mercancías en contextos políticos e históricos cambiantes hicieron surgir modas específicas del vestir y del cuerpo, facilitaron semantizaciones diferenciadas y las pusieron en una relación muchas veces llena de tensiones. Éstas se pueden apreciar en los medios visuales y en las obras artísticas, en cada contexto específico.

Tanto en el carnaval de Río de Janeiro

ke in sich wandelnden politischen und historischen Kontexten haben je spezifische Kleidungs- und Körpermoden hervorgebracht, differenzierte Semantisierungen begünstigt und in ein oft spannungsvolles Verhältnis zueinander gesetzt. Visuell werden diese in Bildmedien und Kunstwerken im je spezifischen Kontext erfahrbar.

Im Karneval von Rio de Janeiro ebenso wie in der Reinszenierung folkloristischer Trachten z.B. in touristischen Kontexten (Femenías 2005; Zorn 2004) oder in den bikulturellen *Quinceañera*-Feiern, die in den Latinx-Communities in den USA stattfinden, werden heute Verortungen vorgenommen, die anhand von Mode – zumeist an den Körpern junger Frauen – sichtbar gemacht werden (McCracken 2014; Fellner 2011; Báez 2007; Rodríguez 1997).

Das Spektrum ist mit Bedacht breit angelegt: Prä-koloniale Konzepte von Körpern, Nacktheit und Geschlechtlichkeit werden visuell in seltenen Maya-Codices, Bildprogrammen auf Steinstelen oder altamerikanischen Wandgemälden sichtbar (Meléndez 2005; Rieff 1990; Bollinger 1983; Orr/Looper 2014; Schevill 1991). Den Zuschreibungen radikaler Andersartigkeit, die im Bild des ‚nackten Wilden‘ – häufig in Renaissance und Barock im Bild der weiblichen Personifikation und typisierter Darstellungen, die Reiseberichte in graphischen Medien illustrieren – zum Ausdruck kommen (Keazor 1998; Kohl 2001), stehen die vestimentären Hybridisierungen im kolonialen Kontext entgegen. Diese sind immer auch als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Herrschaftsansprüche zu

ro como en la puesta en escena de los trajes folclóricos, por ejemplo, en contextos turísticos (Femenías 2005; Zorn 2004) o en las celebraciones biculturales de quinceañeras que tienen lugar en las comunidades latinas de Estados Unidos, hoy en días se gestan localizaciones visibilizadas por medio de la moda –sobre todo en los cuerpos de las jóvenes– (McCracken 2014; Fellner 2011; Báez 2007; Rodríguez 1997).

El espectro es deliberadamente amplio: Los conceptos precoloniales del cuerpo, la desnudez y el género se hacen visibles en raros códigos mayas, programas pictóricos en estelas de piedra o pinturas murales prehispánicas (Meléndez 2005; Rieff 1990; Bollinger 1983; Orr/Looper 2014; Schevill 1991). Las atribuciones de alteridad radical expresadas en la imagen del ‘salvaje desnudo’ –a menudo durante el Renacimiento y el Barroco con la imagen de la personificación femenina y las representaciones tipificadas que ilustran los relatos de viajes en los medios gráficos (Keazor 1998; Kohl 2001)– se ven contrarrestadas por las hibridaciones vestimentarias en el contexto colonial. Éstas siempre deben entenderse como un espejo de las reivindicaciones políticas y sociales del poder (Colomer/Descalzo 2014; Graubart 2000; Dean 1999; Fane 1996; Vicente 2006; Vázquez 2007; Phipps/Hecht/Esteras Martín 2004; Phipps 2004).

La representación del continente americano como un cuerpo femenino alegó-

verstehen (Colomer/Descalzo 2014; Graubart 2000; Dean 1999; Fane 1996; Vicente 2006; Vázquez 2007; Phipps/Hecht/Esteras Martín 2004; Phipps 2004).

Die Repräsentation des Kontinents Amerika als nackter allegorischer Frauenkörper darf als im barocken Europa weitverbreitet gelten, da sie in die Populärkultur übergang und neben Stichen und freskaler und skulpturaler Bauplastik und Ausstattung auch als Illustration Atlanten, Frontispize, Medaillen etc. zierte (Polleroß 1992; Poeschel 1985; Zavala 1994). Wenn sich statt des gerade die Scham bedeckenden Tuches, das aus der griechisch-antik inspirierten Allegorik europäischer Tradition stammte, eine ‚amerikanische‘ Bekleidung in den Darstellungen durchsetzte, so war es Federschmuck, der gerade die Scham bedeckte und vielleicht noch Schmuckfunktion an Armen, Beinen oder als Kopfputz übernahm und damit auch ein exotisiertes Bild der ‚amerikanischen Frau‘ als durch die Kombination von Nacktheit und exotischen Federn übersexualisiert konstruierte, das im Mythos der brasilianischen Sambatänzerin oder ‚rassiger Schönheiten‘ wie Shakira oder Jennifer López bis in die Gegenwart hinein erneuert wird.

Für die realen Textilien der Américas, die Federkleidung ebenso umfassen wie aufwendige Webstoffe, interessierten sich europäische Sammler*innen schon in der frühen Kolonialzeit. Sie ließen sie nach Europa transportieren (wobei vergleichsweise wenige dieser alten Textilien erhalten sind, da ihr Material schlicht zu anfällig war für Temperaturschwankungen, Nässe, Unge-



America, handkolorierter Stich / Grabado coloreado a mano, Einzelblatt / Foja separada, Atlas Maior, Bd. / Tomo 11, Johannes et Cornelis Blaeu, Amsterdam, 1662. <https://www.raremaps.com/gallery/detail/37075/america-decorative-frontispiece-atlas-major-heightened-blaeu>

rico desnudo puede considerarse generalizada en la Europa del Barroco, ya que pasó a la cultura popular y, además de los grabados y el ornamento arquitectónico a manera de fresco o escultura, también ilustró atlas, frontispicios, medallas, etc. (Polleroß 1992; Poeschel 1985; Zavala 1994). Si en lugar de la tela que cubría el pubis, procedente de la tradición europea de alegorías, a su vez inspirada en la tradición greco-antigua, se imponía en las representaciones una vestimenta ‘americana’, se trataba de adornos de plumas que cubrían el pubis y quizás también cumplía funciones ornamentales en los brazos, las piernas o como tocado, piernas, y con ello también se construía una imagen exotizada

ziefer und andere Zersetzungsprozesse der organischen Materialien), stellten sie in Kunst- und Wunderkammern aus, und auf barocken Festumzügen kamen sie als Verkleidung zum Einsatz (Nowotny 1960).



Federschilde / Escudos de plumaria, aztekisch / mexicana, Mexiko vor 1521 / México anterior a 1521, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=4550>.

Die beiden aztekischen Federschilde gelangten beispielsweise im 16. Jahrhundert in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg und später in das Stuttgarter Linden-Museum, wo sie bis heute ausgestellt werden (<https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=4550>, 12.12.2021; Korn 2016).

Monika Kopplin hat die zwei aztekischen Prunkfederschilde als in einer Darstellung eines Stuttgarter Festzugs um 1600 genutzt gezeigt: Die beiden Schilder werden hier von zwei Männern des Württembergischen Hofstaats, die namentlich genannt werden, in der Rolle der Azteken getragen (Kopplin 1987, 297). In der Beschreibung der *fastos*, mit denen Salamanca das Königspaar Philipp III und Margarita bei deren Besuch der Stadt im Juli 1600 empfing, wird die theatral inszenierte Personifikation der Amerika beschrieben als „vestida a lo índico y desnudo, y el tocado todo de plumas de papagayos, pavos y otras plumas vistosas, y por la cintura ceñida también de

de la ‘mujer americana’, hipersexualizada a través de la combinación de la desnudez y las plumas exóticas, que se renueva hasta nuestros días a través del mito de la bailarina brasileña de samba o de ‘bellezas fogosas’ como Shakira o Jennifer López.

Los tejidos reales de las Américas, que incluyen tanto prendas de plumaria como tejidos elaborados, llamaban la atención de los y las coleccionistas en Europa ya desde los inicios de la época colonial. Los hicieron transportar a Europa (aunque, en comparación, pocos de estos antiguos tejidos han sobrevivido, ya que su material era simplemente demasiado susceptible a las fluctuaciones de temperatura, la humedad, las alimañas y otros procesos de descomposición de los materiales orgánicos), los expusieron en gabinetes de curiosidades, y se utilizaron como disfraces en los desfiles barrocos (Nowotny 1960). En el siglo XVI, dos escudos aztecas de plumaria, por ejemplo, llegaron al gabinete de curiosidades de los duques de Württemberg y, posteriormente, al Museo Linden de Stuttgart, donde se siguen exponiendo en la actualidad (<https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=4550>, 12.12.2021; Korn 2016).

Monika Kopplin ha mostrado la utilización de los dos escudos lujosos aztecas hechos de plumaria en una representación de un desfile festivo en Stuttgart alrededor de 1600: los dos escudos son llevados por dos hombres de la corte

grandes vistosos plumajes“ (Hidalgo, Gaspar Lucas: *Diálogos de apacible entretenimiento* [...]. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 294f., zitiert in Zugasti 2005, 60).

Ein besonderes Merkmal des Alltags in den Vizekönigreichen war die Allgegenwart und Zusammenschau regionaler, europäischer und asiatischer (Luxus)güter, und damit die Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden, und den daraus folgenden Strategien der Adaption und Apropriation in globalem Kontext, was an Textilien besonders anschaulich zutage tritt: ein wertvolles Kleidungsstück war beispielsweise aus verschiedenen Textilien unterschiedlichen Ursprungs zusammen gesetzt, die ihrerseits schon einen transkulturellen Prozess durchlaufen hatten (Cayeros/Neff 2013). In diesem Sinne sind die hybriden Kleidungsstücke und Materialien sowohl Ausdruck des andauernd ausgehandelten Spannungsfeldes von Authentizität und Veränderung, als auch der Herausbildung eigener spezifisch amerikanischer Textil-Traditionen.

In den Vizekönigreichen galten zwar häufig rigide und an ethnischen und sozialen Kriterien entlang gestaltete Kleiderordnungen, diese können aber oft eher als Ideal oder als Konstrukt für die Fremdwahrnehmung verstanden werden denn als naturalistisches Abbild kolonialer Gesellschaft. Vielmehr machen sie deutlich, in welchen Bereichen die spanische Krone (wiederholt) Handlungsbedarf sah, da das äußere Erscheinungsbild mit moralischen Wertvorstellungen gleichgestellt wurde, so dass ein Übermaß sowohl an Luxus als auch an



„Indianeraufzug in Stuttgart“ / “Desfile de indios en Stuttgart”, um/hacia 1600, kolorierte goldgehöhte Federzeichnung / dibujo a pluma coloreado y dorado, Staatliche Kunstsammlungen, Weimar: Inv.Nr. KK207. Kopplin 1987, 297.

de Württemberg, mencionados por su nombre, representando el papel de los aztecas (Kopplin 1987, 297). En la descripción de los fastos con los que Salamanca recibió a la pareja real Felipe III y Margarita durante su visita a la ciudad en julio de 1600, se describe a la personificación de América, escenificada de manera teatral, como “vestida a lo índico y desnudo, y el tocado todo de plumas de papagayos, pavos y otras plumas vistosas, y por la cintura ceñida también de grandes vistosos plumajes” (Hidalgo, Gaspar Lucas: *Diálogos de apacible entretenimiento* [...]. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 294s., citado en Zugasti 2005, 60).

Una particularidad de la vida cotidiana en los virreinos era la presencia constante y conjunta de bienes regionales, europeos y asiáticos (de lujo), y por tanto la confrontación con lo propio y lo ajeno, y las consiguientes estrategias de adaptación y apropiación en un contexto global, lo que es particularmente evidente en los textiles: una prenda de valor, por ejemplo, estaba compuesta por varios textiles de diferentes orí-

Nacktheit unterbunden werden sollte; ein durchaus kompliziertes Unterfangen angesichts der Tatsache, dass gesellschaftlicher Erfolg und soziale Hierarchien über Kleidung ausgehandelt und sichtbar gemacht wurden (García González, 2005; Zárate Toscano, 2005; Silva Blanc, 2019). Auch subversive Strategien der Aneignung, Adaption und Variation können konstatiert werden (Engel 2018; Carrera 2003; Katzew 1996; Katzew 2004; Vázquez 2007), die gerade solche Festschreibungen wie sie in Kleiderordnungen, und verbildlicht in *casta*-Gemäldezyklen, erscheinen, infrage stellen oder konterkarieren.

Porträts und Darstellung historischer Ereignisse geben Auskunft über Modetendenzen, tatsächliche und imaginierte Kleidung, sowie die entsprechenden politischen und sozialen Diskurse. Beispielweise werden gemischt-ethnische Heiraten anhand der Hybridisierung von Kleidung repräsentiert, wie in dem bekannten Gemälde der Doppelhochzeit von Verwandten der Jesuiten mit Frauen des Inkaadels, das mehrfach kodiert als politisches Symbol für die Union der Dynastien der Jesuiten und der Inka, sowie von Peru und Spanien fungiert. Allerdings fand die Hochzeit von Martín de Loyola und *ñusta* Beatriz, vermutlich in Cusco, rund hundert Jahre vor Herstellung des Gemäldes statt, während *don* Juan de Borja und *doña* Lorenza *ñusta* de Loyola auch circa siebzig Jahre davor in Madrid getraut wurden. Das Hochzeitsgewand der *ñusta* Beatriz ist ein eklektisches Hybrid aus Seidenmaterial nach europäischer Elitenmode und inkaisch-adliger Kleidung mit *T'oqapu*-Mustern und dem umgehängten

genes, que a su vez ya habían pasado por un proceso transcultural (Cayeros/ Neff 2013). En este sentido, las prendas y los materiales híbridos son tanto una expresión de la tensión constantemente negociada entre autenticidad y cambio, como de la aparición de tradiciones textiles específicamente y propiamente americanas.

Aunque en los virreinos, los códigos de vestimenta eran a menudo rígidos y se basaban en criterios étnicos y sociales, en muchos casos pueden entenderse más como un ideal o una construcción para la otredad que como una imagen naturalista de la sociedad colonial. Más bien, revelan los ámbitos en los que la corona española vio (repetidamente) la necesidad de actuar, ya que la apariencia exterior se equiparaba a los valores morales, por lo que había que evitar el exceso tanto de lujo como de desnudez; una empresa bastante complicada dado que el éxito y las jerarquías sociales se negociaban y se hacían visibles a través de la vestimenta (García González, 2005; Zárate Toscano, 2005; Silva Blanc, 2019). También se observan estrategias subversivas de apropiación, adaptación y variación (Engel 2018; Carrera 2003; Katzew 1996; Katzew 2004; Vázquez 2007), que cuestionan o contrarrestan precisamente dichas codificaciones presentes en las reglas de indumentaria, visualizadas a su vez en los ciclos de pintura de *casta*.

Los retratos y las representaciones de acontecimientos históricos proporcio-

cape-artigen *lliclla*, das mit einer Nadel traditionell vor der Brust zusammengesteckt wurde. In diesem Sinne konnte auch anhand der Kleidung (besonders der Anpassung inkaischer weiblicher Adliger) die angestrebte Inkorporation indigener Eliten in die koloniale Herrschaftsstruktur illustriert werden (Mujica Pinilla 2007; Choque Porras 2014).



Hochzeit/boda von Martín de Loyola mit ñusta Beatriz und von don Juan de Borja mit doña Lorenza ñusta de Loyola, unbekannte*r Maler*in / pintor*a no identificado*a, ca. 1680, Öl auf Leinwand / óleo sobre lienzo, 273,1 x 455 cm, Jesuitenkirche/Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco, Perú. *Revelaciones* 2007, 447.

Im allegorischen Portrait von Moctezuma II aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und einst im Besitz der indigenen Regierung von Santiago Tlatelolco hat die Kleidung die Aufgabe, einen historischen und rechtlichen zu versinnbildlichen, um die Interessen und Privilegien der indigenen Eliten in Neuspanien zu verhandeln. Moctezuma ist gemäß der zeitgenössischen Festakte nach römischer Art bekleidet und somit als König des Altertums kenntlich gemacht. Während die Übergabe der Insignien auf spanische juristische Prinzipien verweist und die Gestik vielmehr einen innerlich bewegten denn einen kriegerischen König heraufbeschwört, dienen die Anleihen an indigene Kleidung und Schmuck dem Verweis auf Dynastie und Adel, die er im Gegensatz zur politischen Macht nicht

nan information sobre las tendencias de la moda, la vestimenta real e imaginada, así como los correspondientes discursos políticos y sociales. Por ejemplo, los matrimonios mixtos están representados por la hibridación de la vestimenta, como en el conocido cuadro de la doble boda de parientes jesuitas con mujeres de la nobleza inca, que funciona a distintos niveles como símbolo político de la unión de las dinastías jesuita e inca, así como de Perú y España. Sin embargo, la boda de Martín de Loyola y ñusta Beatriz, presumiblemente en Cuzco, tuvo lugar unos cien años antes de la realización del cuadro, mientras que don Juan de Borja y doña Lorenza ñusta de Loyola se casaron en Madrid unos setenta años antes. El traje de novia de ñusta Beatriz es un híbrido ecléctico de seda a la manera de la moda de la élite europea y de un vestido de la nobleza inca, con motivos *t'oquepu* y una *lliclla* en forma de manto que la cubre, tradicionalmente fijada delante del pecho con una aguja. En este sentido, la vestimenta (especialmente de la adaptación de las nobles incaicas) también podría utilizarse para ilustrar la pretendida incorporación de las élites indígenas a la estructura de gobierno colonial (Mujica Pinilla 2007; Choque Porras 2014).

En el retrato alegórico de Moctezuma II, del último cuarto del siglo XVII, y originalmente propiedad del gobierno indígena de Santiago Tlatelolco, la vestimenta tiene el papel de simbolizar un discurso histórico y legal para negociar los intereses y privilegios de las élites in-

aufzugeben gewillt ist (Cuadriello 2007).



Moctezuma, unbekannt*er mexikanische*r Maler*in / autor*a mexicano*a no identificado*a, letztes Viertel des 17. Jahrhunderts / último cuarto del siglo XVII, Öl auf Leinwand / óleo sobre lienzo, 185 x 100 cm, Privatsammlung / Colección Privada. *Revelaciones* 2007, 379.

Sakrale Gemälde und Skulpturen geben Aufschluss darüber, wie im Bereich der Religion die Wirkung und Bedeutung von Kleidung und Körper verhandelt wurde, etwa bei den veras efigies oder wahren Portraits hinsichtlich der körperlichen und symbolischen Präsenz von Heiligen(bildnissen), oder den mit tatsächlichen oder durch farbliche Fassung imitierten Textilien kostbar angezogenen Skulpturen, die sich im Spannungsfeld von weltlicher Mode und kirchlicher Moralvorstellungen, von Imitation und Invention befinden (Amador/Cayeros 2013, Neff “Los estofados poblanos”, 2013; Neff, “La Escuela de Cora”, 2013). Die von Bischof Pantaleón Álvarez Abreu an die Werkstatt der Bildhauer und Fassmaler Villegas Cora in Auftrag gegebene

dígenas in la Nueva España. Moctezuma está vestido ‘a la romana’ a modelo de los actos festivos contemporáneos, lo que lo identifica como un rey de la antigüedad. Mientras que la entrega de las insignias hace referencia a los principios jurídicos españoles y los gestos evocan a un rey conmovido en su interior, más que guerrero, las alusiones a prendas y joyas indígenas sirven para señalar su dinastía y nobleza, a las que no está dispuesto a renunciar a diferencia del poder político (Cuadriello 2007).

Las pinturas y esculturas sagradas muestran cómo se negociaba el efecto y el significado de la vestimenta y del cuerpo en el ámbito de la religión, por ejemplo en las veras efigies o retratos verdaderos con respecto a la presencia física y simbólica de los santos y de sus imágenes, o en las esculturas suntuosamente vestidas con tejidos reales o imitadas en el estofado, que se encuentran en el área de tensión entre la moda secular y los conceptos morales ecle-



Hl. Pantaleon / San Pantaleón, José Marín Villegas Cora (Bildhauer / escultor), Antonio Villegas Cora (Fassmaler / dorador) und Werkstatt / y taller, 1753, Kathedrale von / Catedral de Puebla. *Ensayos de escultura virreinal*, 347.

Skulptur des Heiligen Pantaleon, wird zum Beispiel durch die reale körperliche Präsenz des Heiligen in Form einer Reliquie in der Brust nochmals symbolisch aufgeladen. Die Inschriften zu Stifter, Künstlern und Herstellungsdatum an verschiedenen Stellen der Kleidung kommunizieren zusätzlich Themen wie Memoria, Kommunion mit dem Sakralen und die Rolle der Künstler (Amador Marrero 2012; Neff, „La Escuela de Cora“, 2013).



*Jungfrau Maria und der reiche Berg von Potosí / Virgen María y el Cerro Rico del Potosí, unbekannt*er Maler*in aus Potosí, Bolivien / pintor*a no identificado*a de Potosí, Bolivia, ca. 1740, Öl auf Leinwand/óleo sobre lienzo, 175 x 135 cm, Museum der Casa Nacional de Moneda, Fundación Cultural BCB, Potosí, Bolivien. *Revelaciones* 2007, 453.*

Die verschiedenen Erscheinungen der Jungfrau Marie spielen mangels eigener Heiligen für die Sakralisierung des jungen christlichen Territoriums eine entscheidende Rolle. Im Falle der um 1740 entstandenen Mariendarstellung, in der deren Kleid eine organische Verbindung mit dem für die Inka heiligen Berg von Potosí eingeht, wird das Kleid, das den Körper Mariens

siásticos, entre la imitación y la invención (Amador/Cayeros 2013, Neff “Los estofados poblanos”, 2013; Neff, “La Escuela de Cora”, 2013). La escultura de San Pantaleón, por ejemplo, que fue encargada por el obispo Pantaleón Álvarez Abreu al taller de los escultores y doradores Villegas Cora, se recarga aún más de contenido simbólico por la presencia física real del santo en forma de reliquia en el pecho. Las inscripciones acerca del donante, los artistas y la fecha de elaboración plasmadas en varios lugares de la vestimenta comunican además temas como la memoria, la comunión con lo sagrado y el papel de los artistas (Amador Marrero 2012; Neff, “La Escuela de Cora”, 2013).

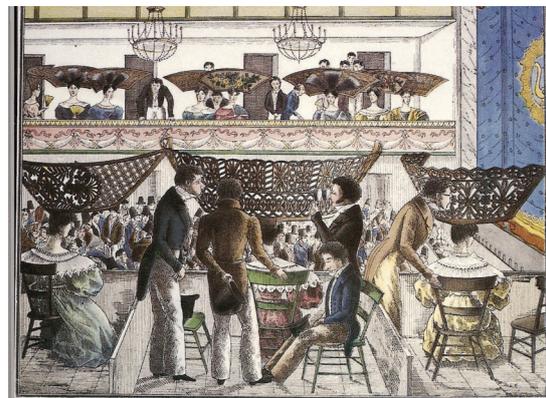
Las diversas apariciones de la Virgen María, a falta de santos propios, desempeñan un papel crucial en la sacralización del joven territorio cristiano. En el caso de la representación de la Virgen María pintada en torno a 1740, en la que su vestido forma un vínculo orgánico con la montaña de Potosí, sagrada para los incas, el vestido que hace desaparecer el cuerpo de María es, además, simbólicamente enaltecido y sacralizado (McKim-Smith 2006, 447). Los adornos florales que decoran el vestido representan al mismo tiempo los caminos de subida y de entrada a la montaña y a sus minas; el vestido protege así el cuerpo de forma tan hermética como lo expone a la penetración en su interior. A través de la vestimenta y el cuerpo de María, también se produce aquí una amalgama de la fe católica

zum Verschwinden bringt, zusätzlich symbolisch überhöht und selbst sakralisiert (McKim-Smith 2006, 447). Die floralen Ornamente, die das Kleid verzieren, stellen gleichzeitig die Wege auf und in den Berg und seine Minen dar; das Kleid schirmt den Körper also ebenso hermetisch vor dem sehenden Zugriff ab als es ihn gleichzeitig der Penetration in sein Inneres preisgibt. Über Kleid und Körper Mariens findet auch hier eine Amalgamierung des katholischen Glaubens mit inkaischen religiösen Vorstellungen statt. Die Überlegungen bei der Einführung und Verbreitung des Kultes der Jungfrau von Loreto durch die Jesuiten in Neuspanien zeigen hingegen soziale Vorurteile und Diskurse bezüglich der Hautfarbe und ihrer Beziehung zum Heiligen, da der ursprünglich dunkelfarbigen Marienfigur für die neuspanischen Bildnisse eine weiße Hautfarbe zugewiesen wird (Alcalá 2008).

Nach den Unabhängigkeiten von kolonialer Vorherrschaft vieler lateinamerikanischer Staaten im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bildeten sich im Zuge der nation-building-Prozesse auch vestimentäre Nationalismen heraus (Earle 2008; Fellner 2010; Root 2002; Root 2005). Die Tracht der mexikanischen *china poblana* (Randall 2005) sowie die des dazugehörigen *charro* aus der Region Jalisco (Hernández-Cuevas 2004) sind ebenso in diesem Kontext zu verorten wie die Konstruktion des *poncho* als ‚typisch‘ südamerikanisches Kleidungsstück einer spezifisch am Bild des *gaucho* orientierten Maskulinität (Corcuera 2005). Im postkolonialen Argentinien wiederum gerieten die *peinetones* zum Symbol nationalistischer Zugehörigkeiten und

con las ideas religiosas incaicas. Las consideraciones durante la introducción y difusión del culto a la Virgen de Loreto por parte de los jesuitas en la Nueva España, por otro lado, revelan prejuicios y discursos sociales respecto al color de la piel y su relación con lo sacrado, ya que a la figura de María, originalmente de color oscuro, se le asigna un color de piel blanco para las imágenes novohispanas (Alcalá 2008).

Tras la independencia de la dominación colonial de muchos estados latinoamericanos durante el primer cuarto del siglo XIX, surgieron asimismo nacionalismos vestimentarios en el curso de los procesos de construcción de la nación (Earle 2008; Fellner 2010; Root 2002; Root 2005). El traje de la china poblana mexicana (Randall 2005) y el correspondiente charro de la región de Jalisco (Hernández-Cuevas 2004) pueden ubicarse en este contexto, así como la construcción del poncho como prenda ‘típica’ sudamericana de una masculinidad específicamente inspirada en la imagen del gaucho (Corcuera 2005).



Peinetones im Theater / Peinetones en el Teatro, Karikatur / Caricatura, César Hipólito Bacle, Serie Extravagancias, um / hacia 1834, Lithografie / litografía. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peinetones_en_el_teatro.jpg

politischer Gesinnungen (Root 2005).

Im 20. Jahrhundert waren es gerade westliche künstlerische Avantgarden, die sich für altamerikanische und folkloristisch-indigene Textil-Traditionen zu interessieren begannen und teilweise anhand der Adaption solcher Künste eine Aufwertung moderntextiler Entwürfe vom Kunsthandwerk zur Kunst vornahmen. Als Anni und Josef Albers ab 1933 am Black Mountain College in North Carolina unterrichteten, reisten sie gemeinsam insgesamt vierzehnmal nach Mexiko, Peru, Chile und Kuba und legten eine große Sammlung altperuanischer Webstoffe und mexikanischer Skulpturminiaturen an. Die hier einstudierten Formen setzte Anni Albers mehr oder weniger abstrahiert in ihren handgewebten Wandbehängen um (Gardner Troy 2018; Hinkson 2017; Reynolds-Kaye 2017; Danilovitz 2007). In ihrem 1965 erstmals publizierten Buch *On Weaving* theoretisierte Albers ihre große Wertschätzung altamerikanischer Webtextilien, indem sie altamerikanische Weberei nicht nur vom ethnologischen Artefakt zum Kunstwerk aufwertete, sondern diese auch erstmals breiteren kunst-affinen Kreisen theoretisch zugänglich machte (Albers 1965). Parallel zu Albers' Interesse an peruanischen Textilien, beschäftigte sich eine ganze Riege US-amerikanischer Künstlerinnen mit dem Rekurs auf altamerikanische textile Techniken (z.B. Sheila Hicks, Alice Kagawa Parrott, Lenore Tawney, u.a.) und begründete damit in den 1950er und 60er Jahren die *Fiber Art*: „Like Albers, they studied examples from these textile traditions in museum collections and anthropological publications, encoun-

En la Argentina poscolonial, por su parte, los peinetones se convirtieron en un símbolo de las afiliaciones nacionalistas y las actitudes políticas (Root 2005).

En el siglo XX, fueron precisamente las vanguardias artísticas occidentales las que empezaron a interesarse por las tradiciones textiles prehispánicas e folclóricas indígenas, y mediante la adaptación de dichas artes, elevaron en ciertos casos los diseños de textiles modernos de la categoría de artesanía a la de arte. Cuando, a partir de 1933, Anni y Josef Albers daban clases en el Black Mountain College de Carolina del Norte, viajaron juntos a México, Perú, Chile y Cuba un total de catorce veces y acumularon una gran colección de antiguos tejidos peruanos y figuras prehispánicas de México. Anni Albers trasladó las formas estudiadas ahí, de forma más o menos abstracta, a sus tapices tejidos a mano (Gardner Troy 2018; Hinkson 2017; Reynolds-Kaye 2017; Danilovitz 2007). En su libro *On Weaving*, publicado por primera vez en 1965, Albers teorizó su gran aprecio por los antiguos tejidos americanos, no sólo elevandos de artefacto etnológico a obra de arte, sino también haciéndolos por primera vez accesibles a círculos más amplios de conocedores del arte desde un punto de vista teórico (Albers 1965). Paralelamente al interés de Albers por los tejidos peruanos, todo un grupo de mujeres artistas estadounidenses recurrió a las antiguas técnicas textiles americanas (por ejemplo, Sheila Hicks, Alice Kagawa Parrott, Leno-

tered indigenous weavers through travel, acquired material for teaching and study purposes, and in unique ways replicated, appropriated, translated, incorporated, or otherwise drew inspiration from ancient and living textile traditions in the Americas for use in their own work” (Auther 2018).

Aber auch innerhalb amerikanischer moderner Künste spielten die Textilien, deren Transformation und Adaption eine bedeutende Rolle: Frida Kahlo ist wahrscheinlich die bekannteste Vertreterin, die sich in eklektischer Manier das auf Indigenität verweisende Kleidungsstück an den eigenen Künstlerinnen-Körper anzog und diesen performativ als Kunstwerk vorstellte (Oesterreich 2019). Nahui Olín und María Izquierdo werteten aber in anderer Weise ebenso indigene Körperlichkeit zur Kunstfigur auf und um und konnten sich damit auch im internationalen Kunstdiskurs profilieren (Bessler 2014). Der Kultstatus, den Kahlos Körper und Mode heute ebenso in feministischen Kreisen (z.B. das Kinderbuch „Frida Kahlo“ in der Reihe *Little People, Big Dreams*) wie auch in sozialen Medien und Modediskursen einnehmen, wurde auch befördert durch Riveras buchstäbliches Verschließen ihrer Kleidungsstücke für fünfzig Jahre nach dem Tod der Künstlerin. Maximal auratisiert werden diese Kleidungsstücke, Prothesen und Schminkaccessoires seit 2012 im Museo Frida Kahlo und 2018/19 im Londoner Victoria & Albert Museum ausgestellt (Henestrosa/Wilcox 2018).

Kahlo-Lookalike-Contests, Merchandising-Produkte jeder Art, und Adaptionen der

re Tawney, etc.), fundando con ello en los años 1950 y 1960 el llamado *Fiber Art*: “Like Albers, they studied examples from these textile traditions in museum collections and anthropological publications, encountered indigenous weavers through travel, acquired material for teaching and study purposes, and in unique ways replicated, appropriated, translated, incorporated, or otherwise drew inspiration from ancient and living textile traditions in the Americas for use in their own work” (Auther 2018).

Pero los textiles, su transformación y adaptación también jugaron un papel importante en el arte moderno americano: Frida Kahlo es probablemente la representante más conocida que, de manera ecléctica, puso la prenda que hace referencia a la indigeneidad en su propio cuerpo de artista y la presentó de manera performativa como una obra de arte (Oesterreich 2019). También Nahui Olín y María Izquierdo –aunque de forma distinta– valoraron y revalorizaron la corporeidad indígena como figura artística y, por lo tanto, lograron distinguirse también en el discurso artístico internacional (Bessler 2014). El estatus de culto que el cuerpo y la moda de Kahlo disfrutan hoy en día en los círculos feministas (como ejemplo, el libro infantil “Frida Kahlo” de la serie *Little People, Big Dreams*), así como en los medios de comunicación social y en los discursos de la moda, también fue promovido por el encierro literal de sus prendas por parte de Rivera durante cincuenta años después de la muerte de la artista.



Ausstellungsansicht / Vista de la exposición „Frida Kahlo – Making Her Self Up“, 2018, Victoria & Albert Museum London. <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/frida-kahlo-making-her-self-up>

ikonischen *unibrow* und der Blumen im Haar in der Haute Couture befördern zudem die Mythisierung Kahlos stetig (André 2005; Aragón 2014). International ist der Körper Kahlos sicherlich ikonischer geworden als der der Nationalheiligen Mexikos, der Virgen de Guadalupe, deren Aura in Form einer leuchtenden Mandorla ihren in sich gekehrten Körper ummantelt und die so geradezu gegensätzlich zur kahlesken Inszenierung von Weiblichkeit in Marie Claire 2012 erscheint (Gruzinski 2001).

Wenn auch keinesfalls von ungebrochenen Konstanten ausgegangen werden kann, so liefern rezente indigene Bekleidungskulturen und deren Semantisierungen durch indigene Künstler*innen wichtige Impulse

Aureoladas al máximo, estas prendas, prótesis y accesorios de maquillaje se exponen en el Museo Frida Kahlo desde 2012 y en el Victoria & Albert Museum de Londres en 2018/19 (Henestrosa/Wilcox 2018).

Pero igualmente los concursos de parecerse a Kahlo, los productos de comercialización de todo tipo y las adaptaciones de la icónica uniceja y las flores en el pelo en la alta costura fomentan constantemente la mitificación de Kahlo (André 2005; Aragón 2014). A nivel internacional, el cuerpo de Kahlo se ha convertido ciertamente en más icónico que el de la santa nacional de México, la Virgen de Guadalupe, cuya aura en forma de mandorla luminosa envuelve su cuerpo introvertido y, por lo tanto, parece casi antitética a la escenificación kahlesca de la feminidad en Marie Claire 2012 (Gruzinski 2001).

Aunque no podemos asumir de ninguna manera constantes ininterrumpidas, las recientes culturas de vestimenta indígena y sus semantizaciones por parte de



Enrique Badulescu, *Día de los Muertos 3/6*, featuring the British model Imogen Morris Clarke, Marie Claire-USA, October 2012. *Frida Kahlo. Fashion* 2016, 159.

Gnadenbild der Hl. Jungfrau von Guadalupe / Imagen milagrosa de la Virgen de Guadalupe, Basilica de Guadalupe, Mexiko. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_de_Guadalupe_1531.jpg

zur Analyse und Reflexion prä-kolonialer Körper. Im Film *Birdwatchers* (2008, Regie Marco Bechis) wird zu Beginn eine Trope ethnografischer Erzählung gezeigt: Ein mit in weiße Baumwollstoffe gekleideten Tourist*innen besetztes Kanu gleitet durch die bedrohliche Stille des Amazonas-Urwaldes. Die Gefahr am Flussufer manifestiert sich durch indigene Krieger, die ihre Bögen gespannt und die Pfeile auf die Kanu-Insass*innen gerichtet halten. Sie ducken sich in die dichte Vegetation des Dschungels, ihre dunklen, glänzenden, martialisch bemalten, fast nackten Körper verschwimmen fast mit der sie umgebenden Natur, geben ihnen etwas Animalisches und unterstreichen durch ihr gänzlich Anderes die bedrohliche Situation. Als das Boot vorbeigeglitten ist, erschlaffen die Muskeln und Posen der Indigenen, sichtbar gelöst sieht man sie zu einem LKW zurücklaufen; mit dem Überstreifen von T-Shirts und Jeans-Hosen wird die Szenerie als touristische Attraktion, die eine Nachfrage nach klischeehafter indigener Authentizität bedienen soll, entlarvt. Mit den übergezogenen T-Shirts verlieren die Männer nicht nur ihre ‚Echtheit‘, sondern treten über in die Welt der ‚Moderne‘ und des ‚Bekanntes‘, die auch kapitalistische Ausbeutung und Landraub umfasst. In der Textilherstellung werden die Produktionsbedingungen und deren Konsequenzen für die Textilarbeiter*innen häufig wesentlich weniger thematisiert als das fertige und an-ziehende Produkt (Aldenhoven 2011). Dem gegenüber dient der chilenischen Künstlerin Paula Baeza Pailamilla das gemeinschaftliche Erlernen und Ausüben überlieferter Textiltechniken zur Wiederaneignung indigener Identität.

los y las artistas indígenas proporcionan importantes impulsos para el análisis y la reflexión de los cuerpos precoloniales. En la película *Birdwatchers* (2008, dirigida por Marco Bechis), se muestra al principio un tropo de la narrativa etnográfica: una canoa llena de turistas vestidos de algodón blanco se desliza por el silencio amenazante de la selva amazónica. El peligro en la orilla del río se manifiesta a través de guerreros indígenas que mantienen sus arcos tensados apuntando con las flechas a los y las ocupantes de las canoas. Se agachan en la densa vegetación de la selva, sus cuerpos oscuros, brillantes, casi desnudos y pintados de forma marcial se confunden casi con la naturaleza circundante, dándoles algo de animalidad, subrayando mediante su completa alteridad la situación amenazadora. Tan pronto que el barco se deslizó fuera de la vista, los músculos y las posturas de los indígenas se aflojan, visiblemente aliviados, se les ve regresar hacia un camión; con la puesta de camisetas y pantalones vaqueros, la escena se expone como una atracción turística diseñada para satisfacer una demanda de un cliché de autenticidad indígena. Con las camisetas puestas, los hombres no sólo pierden su ‘autenticidad’, sino que se adentran en el mundo de la ‘modernidad’ y de lo ‘conocido’, que también incluye la explotación capitalista y el robo de tierras. En la producción textil, las condiciones de producción y sus consecuencias para los trabajadores y las trabajadoras textiles suelen estar mucho menos tematizadas que el pro-



Paula Baeza Pailamilla, *Kurü Mapu-Tierra Negra / Kurü Mapu-Schwarzes Land*, 2018. <https://paulabaezapailamilla.com/2020/08/01/kuru-mapu/>

Für *Kurü Mapu* [Schwarzes Land, 2018] hat sie andere Mapuche-Frauen eingeladen, gemeinsam eine fiktive Landkarte von *Ngulu Mapu* zu weben, dem Land, das den Mapuche im Zuge der Kolonisierung enteignet wurde. Das Weben als gemeinsame Tätigkeit bringt die Frauen in Kontakt mit kollektiven Traumata von Verlust und eröffnet gleichzeitig die textile, produktive Ver-Arbeitung.

Und der guatemaltekeische Künstler Edgar Calel wählt in *B'atz tejido constelación de saberes* [B'atz textile Wissenskonstellation, 2015] einen industriell produzierten blauen Pullover, den er selbst auf den Fotografien in einem Maisfeld trug – in der Maya-Kosmogonie stellt Mais den Urstoff dar, aus dem die Menschen gemacht sind – und der mit den Bezeichnungen der 23 indigenen Sprachen, die im heutigen Gebiet Guatemalas gesprochen werden, bestickt ist. Er zieht sich die indigenen Identitäten als Signifiés auf den eigenen Körper an und konstatiert so die Widersprüchlichkeiten moderner indigener Lebensweisen und deren Bedrohungen.

Im Rahmen aktivistischer Proteste gegen

ducto acabado y atractivo (Aldenhoven 2011). En cambio, para la artista chilena Paula Baeza Pailamilla, el aprendizaje y la práctica comunitaria de las técnicas textiles tradicionales sirve para reapropiarse de la identidad indígena. Para *Kurü Mapu* [Tierra Negra, 2018], invitó a otras mujeres mapuches a tejer un mapa ficticio de *Ngulu Mapu*, la tierra expropiada a los mapuches durante la colonización. El tejer como actividad colectiva pone a las mujeres en contacto con los traumas colectivos de la pérdida y, al mismo tiempo, inicia la elaboración textil y productiva.

Y en *B'atz tejido constelación de saberes*, 2015, el artista guatemalteco Edgar Calel escoge un jersey azul de producción industrial que él mismo llevaba en las fotografías en un campo de maíz –en la cosmogonía maya, el maíz representa la materia origen de la que está hecho el ser humano– y que lleva bordados los nombres de las 23 lenguas indígenas que se hablan en la actual Guatemala. Viste las identidades indígenas como signifiés en su propio cuerpo constatando así las contradicciones de



Edgar Calel, *B'atz tejido constelación de saberes / B'atz Stoffkonstellation des Wissens*, 2015. <https://www.instagram.com/p/BZ95GBIj2Ix/>

kolonialistische Denkmäler im öffentlichen Raum hat das feministisch-indigene Kollektiv *Mujeres Creando* die Statue Isabel la Católica als *chola* eingekleidet und damit neu semantisiert. Mit der Einkleidezeremonie referiert die Gruppe ebenso auf die ‚Indigenisierung‘ christlicher Prozessions-skulpturen, die lokal eingekleidet und damit angeeignet wurden, wie auf visuell-textile subversive Praktiken, die koloniale Kleiderordnungen entlang rassistischer Kategorien unterlaufen konnten. So liefen in dieser Praxis vorkoloniale und spanisch-christliche Traditionen zusammen, indem sowohl die heiligen Objekte und Figuren andiner Tradition, die *huacas*, in feinste Stoffe gekleidet wurden und damit die Grenze zwischen lebenden und nicht-lebenden verehrten Würdenträger*innen verwischten, als auch Prozessionsfiguren katholischen Ursprungs ihrer Bedeutung entsprechend bekleidet wurden (McKim-Smith 2006, 155; Phipps 2004, 33ff.; Sprenger 2013,



Statue Isabel la Católicas / Estatua de Isabel La Católica, La Paz, Bolivien / Bolivia, eingekleidet von / vestida por Mujeres Creando, Oktober / octubre 2020. https://verne.elpais.com/verne/2020/10/13/mexico/1602547344_629889.html

los modos de vida indígenas modernos y sus amenazas.

En el contexto de las protestas activistas contra los monumentos colonialistas en el espacio público, el colectivo feminista-indígena *Mujeres Creando* vistió de *chola* a la estatua de Isabel la Católica y con ello cambió su semantización. Con la ceremonia del vestir, el grupo hace referencia a la ‘indigenización’ de las esculturas procesionales cristianas que se vestían en el lugar y, por tanto, se apropiaban, así como a las prácticas subversivas visuales-textiles que podían subvertir los códigos de vestimenta coloniales según categorías racistas. Las tradiciones precoloniales e hispano-cristianas convergían en esta práctica, ya que los objetos y figuras sagradas de tradición andina, las *huacas*, se vestían con las telas más finas, desdibujando la línea entre los dignatarios y las dignatarias venerados vivos y no vivos, y las figuras procesionales de origen católico se vestían de acuerdo con su significado (McKim-Smith 2006, 155; Phipps 2004, 33 ss.; Sprenger 2013, 144-167). Y también en este caso, el recurso está siempre transculturalizado; tanto el bombín como el rebozo de procedencia andaluza, de seda (artificial) con flecos largos, son en sí mismos productos de procesos de intercambio colonial.

“El colonialismo español trae la figura de la mujer blanca e instaura, en todo el continente, un modelo de mujer, de belleza y de virtud, un sujeto de femini-

144-167). Und auch in diesem Fall ist der Rekurs immer schon transkulturalisiert, der Bowler-Hut ebenso wie das andalusisch-fundierte (kunst-)seidene Schultertuch mit langen Fransen sind selbst Produkte kolonialer Austauschprozesse.

“El colonialismo español trae la figura de la mujer blanca e instaura, en todo el continente, un modelo de mujer, de belleza y de virtud, un sujeto de feminidad muy específico que funciona hasta el día de hoy en las sociedades latinoamericanas. La mujer no blanca es, por excelencia, la fea, la no deseada, la destinada a los trabajos más baratos y duros”, komentiert María Galindo, Mitgründerin der Gruppe *Mujeres Creando*, deren Aktionen sich an den Schnittstellen von Kunst und politischem Protest bewegen (https://verne.elpais.com/verne/2020/10/13/mexico/1602547344_629889.html). Weiter konstatiert die anarcho-feministische Galindo: „La idea de que la mujer indígena está aprisionada en la cultura originaria alejada del mundo es una idea falaz. Entonces dijimos: chola sí, pero súpercosmopolita” (ebd.). Wie im Brennglas werden Fremdzuschreibungen und Eigenpositionierung, Fragen von Geschlecht (Femenías: Gender and the boundaries of dress in contemporary Peru, 2005) und Ethnizität, Reichtum und Armut und Körper und Kleidung hier visuell erfahrbar. In anderer Weise schließt die *Miss Cholita*-Wahl des vergangenen Jahres an die Diskurse um spezifisch amerikanische Schönheit als traditionell und ‚authentisch‘ an und verortet diese in der Aktualität: die Kandidatinnen auf den Titel der ‚schönsten‘ indigen gekleide-

dad muy específico que funciona hasta el día de hoy en las sociedades latinoamericanas. La mujer no blanca es, por excelencia, la fea, la no deseada, la destinada a los trabajos más baratos y duros”, comenta María Galindo, cofundadora del grupo *Mujeres Creando* cuyas acciones se mueven en la intersección del arte y la protesta política (https://verne.elpais.com/verne/2020/10/13/mexico/1602547344_629889.html). La anarcho-feminista Galindo afirma además: “La idea de que la mujer indígena está aprisionada en la cultura originaria alejada del mundo es una idea falaz. Entonces dijimos: chola sí, pero súpercosmopolita” (ibid.). Como en un vidrio ustorio, aquí se perciben visualmente interpretaciones ajenas y autopoicionamientos, cuestiones de género (Femenías: Género y los límites del vestido en el Perú contemporáneo, 2005) y etnicidad, de riqueza y pobreza, así como de cuerpo y ropa. De otra manera, el concurso *Miss Cholita* del año pasado conecta con los discursos acerca de una belleza específicamente americana entendida como tradicional y ‘auténti-



Die Finalistinnen der *Miss Cholita*-Wahl 2021 / Finalistas del Concurso *Miss Cholita* 2021, La Paz, Bolivien / Bolivia, links die Titelträgerin / la ganadora a la izquierda Nelly Mamani Chambi. <https://amn.bo/2021/07/03/nelly-mamani-la-cholita-pacena-2021-anuncia-que-su-causas-impulsar-la-poesia-y-el-baile-autoctono/>

ten Frau des bolivianischen Andengebiets führen ihre eleganten Kompositionen auf dem Laufsteg vor und tragen dabei Plexiglas-Gesichtsschutzmasken, die sie selbst und das Publikum vor den Covid 19-Viren schützen sollen.

Diese Schlaglichter auf historische und zeitgenössische Verhandlungen amerikani-scher Körperlichkeiten und Textiltraditionen wollen keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern im Gegenteil den Blick öffnen für die komplexen transkultu-rellen und transhistorischen Prozesse, die fundamental für die Konzeption und das Verständnis von Körpern und Moden in den Américas waren und sind. Visualitäts-diskurse, bildwissenschaftliche und künst-lerische Perspektiven bieten wichtige Inter-pretationsansätze von Körpern und Moden an den Schnittstellen und Grenzen fluider, nomadischer und migrantischer Identitäten und von Appropriationsdiskursen (Shand 2002) und cultural heritage (Jansen/Craik 2016). Vielmehr wird das Potential von Moden und Körpern, solche Identitäten zu visualisieren, subversiv zu nutzen, an Modernitätsdiskurse anzuschließen und Überschneidungen zu diskutieren in den Beiträgen des Doppelissues *Miradas* 5/6 ausgelotet.

Miradas 5 behandelt vorwiegend Themen amerikánischer Körper und Moden bis in die Zeit der nationalen Unanhängigkeiten der Länder. Laura Beltrán Rubio analysiert die Besonderheiten von zwei charakter-istischen weiblichen Kleidungsstücken aus Nueva Granada, *pollera* und *faldellín*, wobei sie anhand von visuellen und schriftlichen

ca', y los sitúa en la actualidad: las concursantes por el título de la mujer 'más bella' vestida a la manera indígena de la región andina boliviana realizan sus elegantes composiciones en la pasare-la llevando escudos faciales de acrílico para protegerse a sí mismas y al público del virus SARS-CoV-2.

Estos vistazos a las negociaciones his-tóricas y contemporáneas de las corporalidades y tradiciones textiles ame-ricanas no pretenden en absoluto ser exhaustivos, sino, por el contrario, abrir el panorama a los complejos procesos transculturales y transhistóricos que fueron y son fundamentales para la concepción y comprensión de los cuerpos y las modas en las Américas. Los dis-cursos de la visualidad, los estudios de la imagen y las perspectivas artísticas ofrecen importantes enfoques interpreta-tivos de los cuerpos y las modas en las intersecciones y los límites de iden-tidades fluidas, nómadas y migrantes y de discursos de apropiación (Shand 2002) y del patrimonio cultural (Jansen/Craik 2016). Más bien, en las contribu-ciones del número doble *Miradas* 5/6 se explora el potencial de las modas y los cuerpos para visualizar dichas identida-des, utilizarlas de forma subversiva, co-nectar con los discursos de la moderni-dad y discutir los traslapes.

Miradas 5 aborda temas de cuerpos y modas americanas hasta la época de las independencias nacionales de los países. Laura Beltrán Rubio analiza las particularidades de dos prendas feme-

Quellen aus der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zeigt, wie Körper, Mode und Geschlecht in dieser Region konzipiert wurden. Rosa Denise Fallena Montaña untersucht, wie das Gewand der Skulptur Unserer Lieben Frau vom Rosenkranz in Cholula, Puebla, dazu beiträgt identitätsstiftende Vorstellungen zu schaffen und die Figur als handelndes Subjekt zu begreifen. Atzín Julieta Pérez Monroy belegt anhand literarischer Texte und der mexikanischen Presse des frühen 19. Jahrhunderts, wie das modische weibliche Kleidungsstück, der *túnico*, Spannungen zwischen Tradition und Moderne hervorrief und Vorstellungen über den weiblichen Körper offenlegt. Florian Grafl führt eine vergleichende Analyse eines beliebten Mediums der Selbstdarstellung in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch, nämlich der Sammlungen von Volkstypen. Er untersucht insbesondere die der Kubaner und Mexikaner im Verhältnis zu den Spaniern, um ihre Rolle bei der Suche nach postkolonialen Identitäten zu bestimmen. Die Sektion „Kunstwerke fürs Gedächtnis“ präsentiert eine Maya-Rasselfigur und ein Inka-Textil, die auf die Verwendung und Symbolik von Kleidung in vorkolonialer Zeit verweisen, sowie drei koloniale Gemälde aus dem Bereich der Sakralkunst, die Vorstellungen und Imaginationen von Körper und Kleidung im Spannungsfeld von Himmlischem und Irdischem, von Sakralem und Profanem offenbaren.

Wir wünschen eine inspirierende Lektüre!

Berlin/Oaxaca, März/marzo 2022

M. Oesterreich & Franziska Neff

ninas características de Nueva Granada, la pollera y el faldellín, mostrando en base a fuentes visuales y escritas de mediados hasta finales del siglo XVIII cómo se concebían el cuerpo, la moda y el género en esta región. Rosa Denise Fallena Montaña, por su parte, revisa la función del atuendo de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de Cholula, Puebla, para la creación de imaginarios identitarios y dotar de agencia a la figura. Atzín Julieta Pérez Monroy explora a través de textos literarios y de la prensa mexicana de principios del siglo XIX, cómo la prenda femenina de moda, el túnico, provocó tensiones entre tradición y modernidad, revelando las conceptualizaciones acerca del cuerpo femenino. Florian Grafl realiza un análisis comparativo de un medio popular de autorepresentación a mediados del siglo XIX, las colecciones de tipos nacionales. Específicamente revisa los de los cubanos y mexicanos en relación con los españoles, para determinar su papel en la búsqueda de identidades poscoloniales. En la sección “Obras para recordar” se presentan una figurilla-sonaja maya y un textil inca que remiten a usos y simbología de indumentaria en la época prehispánica, así como tres pinturas virreinales del ámbito religioso que revelan concepciones e imaginaciones de cuerpos y ropajes, que se encuentran en el área de tensión entre lo celestial y lo terrenal, lo sagrado y lo profano.

¡Qué disfruten la lectura!

Weiterführende Literatur / Bibliografía

Albers, Anni. *On Weaving*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1965.

Alcalá, Luisa Elena. "Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras." In *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*, herausgegeben von María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda und Cécile Vincent-Caxxy, 171-193, Colección de la Casa de Velázquez 104. Madrid: 2008.

Alcoff, Linda. *Visible Identities – Race, Gender, and the Self*. Oxford u.a.: Oxford University Press, 2006.

Aldenhoven, Hans Georg. *Kleidermachen: Textilproduktion in Lateinamerika*. Bonn: ILA, 2011.

Amador Marrero, Pablo Francisco. "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos." In *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, herausgegeben von Pablo F. Amador Marrero, 333-411. Puebla: Fundación Amparo, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2012.

Amador Marrero, Pablo F. und Patricia Díaz Cayeros. *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.

Anawalt Rieff, Patricia. *Indian Clothing Before Cortés. Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1990.

André, María Claudia. „Evita and Frida: Latin American Icons for Export." In *The Latin American Fashion Reader*, herausgegeben von Regina A. Root, 247-262. Oxford/New York: Berg, 2005.

Aragón, Alba F. „Uninhabited Dresses: Frida Kahlo, from Icon of Mexico to Fashion Muse." *Fashion Theory*, vol. 18, no. 5 (2014), 517–550.

Auther, Elissa. „Andean Weaving and the Appropriation of the Ancient Past in Modern Fiber Art." (uploaded 8.6.2018). <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/824/andean-weaving-and-the-appropriation-of-the-ancient-past-in-modern-fiber-art>.

Báez, Jillian M. „(Re-)Membering the Latina Body. A Discourse Ethnography of Gender, Latinidad, and Consumer Culture." In *Globalizing Cultural Studies. Ethnographic Interventions in Theory, Method, and Policy*, herausgegeben von Cameron McCarthy et al., 189-204. New York: Peter Lang, 2007.

Bessler, Anna, Nahui Olin und María Izquierdo. *Selbstpositionierungen von Künstlerinnen auf dem Feld der Kunst im postrevolutionären Mexiko*. Dissertation Freie Universität Berlin, 2014.

Bollinger, Armin. *So kleideten sich die Inka. Gewinnung von Pflanzenfasern, Haltung von Wolltieren, Jagd auf Vicuñas, Spinnen und Weben, das Färben von Textilien, Kleider und Textilien im Alten Peru*, Schriftenreihe des Institutes für Lateinamerikaforschung und

Entwicklungsarbeit an der Hochschule Sankt Gallen, Band 2. Diessenhofen: Rüegger, 1983.

Cant, Alanna. „One Image, Two Stories: Ethnographic and Touristic Photography and the Practice of Craft in Mexico.” *Visual Anthropology*, 28:4 (2015), 277-285. DOI: 10.1080/08949468.2015.1052308.

Cant, Alanna. „Practising Aesthetics – Artisanal Production and Politics in a Woodcarving Village in Oaxaca, Mexico.” Dissertation London School of Economics, 2012. <https://core.ac.uk/download/pdf/9579896.pdf>.

Carrera, Magalí M. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Choque Porras, Alba. “El retrato de Beatriz Clara Coya y la instauración de un modelo iconográfico en el virreinato del Perú.” *RHIAP Revista de Historia del Arte Peruano* 1, 1 (2014): 44-59.

Colomer, Jos, Luis und Amalia Descalzo, Hg. *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica, 2014.

Corcuera, Ruth. „Ponchos of the River Plate: Nostalgia for Eden.” In *The Latin American Fashion Reader*, herausgeben von Regina A. Root, 163-175. Oxford/New York: Berg, 2005.

Cuadriello, Jaime. “Moctezuma.” In *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, herausgeben von Joseph J. Rishel, 379. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Danilovitz, Brenda, Hrsg. *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

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

Díaz Cayeros, Patricia und Franziska Neff. “La terminología textil en las cartas de dote y los inventarios de la catedral de Puebla.” In *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, koordiniert von Pablo F. Amador Marrero und Patricia Díaz Cayeros, 11-33. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.

Earle, Rebecca. „Nationalism and National Dress in Spanish America.” In *The Politics of Dress in Asia and the Americas*, herausgeben von Mina Roces und Louise Edwards, 163-181. Brighton/Portland: Sussex Academic Press, 2008.

Engel, Emily A. „Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XL, núm. 113 (2018). DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.187003062e.2018.113.2655>.

Fane, Diana, Hrsg. *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum; Phoenix Art Museum; Los Angeles County Museum of Art, 144-156. New York: The Brooklyn Museum/Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1996.

Fellner, Astrid, Hrsg. *Body Signs: The Latino/a Body in Cultural Production*. Münster/Wien/Zürich/Berlin: LIT, 2011.

Fellner, Astrid. *Making National Bodies: Cultural Identity and the Politics of the Body in (Post) Revolutionary America*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010.

Femenías, Blenda. *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2005.

Femenías, Blenda. „Why Do Gringos Like Black?’ Mourning, Tourism and Changing Fashions in Peru.” In *The Latin American Fashion Reader*, herausgegeben von Regina A. Root, 93-113. Oxford/New York: Berg 2005.

García González, Francisco. „Vida cotidiana y cultura material en el Zacatecas colonial.” In *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo III. *El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, koordiniert von Pilar Gonzalbo Aizpuru, 45-70. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Gardner Troy, Virginia. „Anni Albers and Ancient American Textiles.” (uploaded 7.6.2018). <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/771/anni-albers-and-ancient-american-textiles>.

Graubart, Karen B. „Weaving and the Construction of Gender Division of Labor in Early Colonial Peru,” *American Indian Quarterly*, vol. 24, nr. 3, (2000), 537-561. <http://www.jstor.org/view/0095182x/ap040091/04a00030/0>.

Gruzinski, Serge. *Images at War. Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Durham, N.C. u.a.: Duke University Press, 2001.

Henestrosa, Circe und Claire Wilcox, Hrsg. *Frida Kahlo. Making Her Self Up*, Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum. London: V&A Publishing, 2018.

Hernández-Cuevas, Marco Polo. „Las raíces africanas del charro y la china mexicanos.” *Afro-Hispanic Review* 23, 2 (Herbst 2004): 77-86.

Hinkson, Lauren, Hrsg. *Josef Albers in Mexico*, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York, 2017.

Holland, Norman. „Fashioning Cuba.” In *Nationalisms and Sexualities*, herausgegeben von Andrew Parker et al., 147-156. New York: Routledge, 1992.

Honour, Hugh. „Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt,” In *Mythen der Neuen Welt – Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, herausgegeben von Karl-Heinz Kohl, 22-47. Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982.

Jansen, M. Angela und Jennifer Craik, Hrsg. *Modern Fashion Traditions. Negotiating Tradition and Modernity Through Fashion*. Oxford u.a.: Bloomsbury Academic, 2016.

Katzew, Illona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Haven u.a.: Yale University Press, 2004.

Katzew, Ilona, Hg. *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*. New York: America's Society Art Gallery, 1996.

Kay Vaughan, Mary und Stephen E. Lewis, Hrsg. *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, N.C. u.a.: Duke University Press, 2006.

Keazor, Henry. „Theodor de Bry's Images for America.” *Print Quarterly* 15, Nr. 2 (1998), 131-149.

Kohl, Karl-Heinz. „Antike in der Südsee. Körperdarstellungen in den Illustrationen von Reiseberichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.” In *Fremde Körper: zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, herausgeben von Kerstin Gernig, 147-175. Berlin: Dahlem University Press, 2001.

Kopplin, Monika. „'Was frembd und seltsam ist'. Exotica in Kunst- und Wunderkammern.” In *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart u. Württembergischer Kunstverein, herausgeben von Hermann Pollig, 296-303. Stuttgart: Ed. Cantz, 1987.

Korn, Melanie. *Zwei Federmosaikschilde im Landesmuseum Württemberg Stuttgart – Eine materialtechnische Untersuchung*. Master-Thesis. Berlin: Hochschule für Technik und Wirtschaft, 2016.

Mason, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1998.

McCracken, Angela. „Here Comes the Quinceañera – Isn't She Beautiful?” In *The Beauty Trade. Youth, Gender, and Fashion Globalization*, herausgeben von Angela McCracken, 36-77. Oxford/New York: Oxford University Press, 2014.

McKim-Smith, Gridley. „Dressing Colonial, Dressing Diaspora.” In *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art; Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico City; Los Angeles County Museum of Art, herausgeben von Joseph J. Rishel und Suzanne Stratton-Pruitt, 155-163. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.

Meléndez, Mariselle. „Visualizing Difference, The Rhetoric of Clothing in Colonial Spanish America,” In *The Latin American Fashion Reader*, herausgeben von Regina A. Root, 17-30. Oxford/New York: Berg 2005.

Mizrahi, Mylene. „Brazilian Jeans – Materiality, Body, and Seduction at Rio de Janeiro's Funk Ball,” In *Global Denim*, herausgeben von Daniel Miller, 103-126. Oxford u.a.: Berg, 2011.

Mujica Pinilla, Ramón. “ Martín de Loyola y ñusta Beatriz, don Juan de Borja y doña Lorenza ñusta de Loyola.” In *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, herausgegeben von Joseph J. Rishel, 447. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Neff, Franziska. “Los estofados poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII y los textiles rococó.” In *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, koordiniert von Pablo F. Amador Marrero und Patricia Díaz Cayeros, 65-76. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.

Neff, Franziska. "La Escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginaria a la escultura neoclásica." Dissertation UNAM, 2013.

Nowotny, Karl A. *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance im Museum für Völkerkunde Wien und in der Nationalbibliothek Wien*. Wien: Friedrich Jasper, 1960.

Oesterreich, Miriam. „‘Ethno-Fashion’ in Modernist Mexico. Transfer Processes between Anachronistic Recourse, Individual Identity, and the Transnational Conception of Modernism,” In *Design Dispersed – Forms of Migration and Flight*, herausgegeben von Burcu Dogramaci und Kerstin Pinther, 190-210. Berlin/Bielefeld: transcript, 2019.

Orr, Heather S. und Matthew George Looper, Hg. *Wearing Culture: Dress and Regalia in Early Mesoamerica and Central America*. Boulder: University Press of Colorado, 2014.

Phipps, Elena, Johanna Hecht und Cristina Esteras Martín, Hrsg. „Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of Colonial Andean Tapestry Tradition.” In *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*, herausgegeben von Elena Phipps et al., 73-99. New Haven: Yale University Press, 2004.

Phipps, Elena. „Garments and Identity in the Colonial Andes.” In *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*, herausgegeben von Elena Phipps et al., 16-39. New Haven: Yale University Press, 2004.

Poeschel, Sabine. *Studien zur Ikonografie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*. München: Klein, 1985.

Polleroß, Friedrich B. *Federschmuck und Kaiserkrone: das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Ausst.-Kat. Schloss Hof im Marchfeld. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1992.

Randall, Kimberly. „The Traveller’s Eye: Chinas Poblans and European-inspired Costume in Postcolonial Mexico.” In *The Latin American Fashion Reader*, herausgegeben von Regina A. Root, 44-65. Oxford/New York: Berg 2005.

Reynolds-Kaye, Jennifer, Hrsg. *Small-Great Objects. Anni and Josef Albers in the Americas*, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery. London/New Haven: Yale University Art Gallery, 2017.

Rodríguez, Clara E., Hrsg. *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1997.

Root, Regina A. „Fashioning Independence. Gender, Dress, and Social Space in Postcolonial Argentina.” In *The Latin American Fashion Reader*, herausgegeben von Regina A. Root, 31-43. Oxford/New York: Berg 2005.

Root, Regina A. „Tailoring the Nation: Fashion Writing in Nineteenth-Century Argentina.” In *Fashioning the Body Politic – Dress, Gender, Citizenship*, herausgegeben von Wendy Parkins, Oxford: Berg, 2002.

Russo, Alessandra, Hg. *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*. München: Hirmer, 2015.

Schevill, Margot Blum, Hg. *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. New York: Garland, 1991.

Seger, Cordula. „Weiblichkeit und Ornament um 1900. Die Ambivalenz des Organischen.“ In *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*, herausgeben von Cordula Seger, 69-79. Berlin: Reimer, 2005.

Shand, Peter. „Scenes from the Colonial Catwalk: Cultural Appropriation, Intellectual Property Rights, and Fashion,” *Cultural Analysis* 3 (2002), 47-88.

Silva Blanc, Luisina. „Colonial threads. Clothing and identity in eighteenth and early nineteenth-century Lima and Mexico City.” Dissertation Universität Pompeu Fabra, 2019.

Sprenger, Ulrike. *Stehen und Gehen. Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des siglo de oro*. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

Threuter, Christina. „Federköpfe. Wilde Dinge der Mode: Aspekte der Alterität seit 1800.“ In *Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800*, herausgeben von Gerald Schröder und Christina Threuter, 192-205. Bielefeld: Transcript, 2017.

Vázquez, Oscar E. „Allegories of Race. Casta Paintings and Models for Theorizing Race.“ In *Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*, herausgeben von Cristelle Baskins und Lisa Rosenthal, 57-67. Aldershot u.a.: Ashgate, 2007.

Vicente, Marta V. *Clothing the Spanish Empire: Families and the Calico Trade in the Early Modern Atlantic World*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2006.

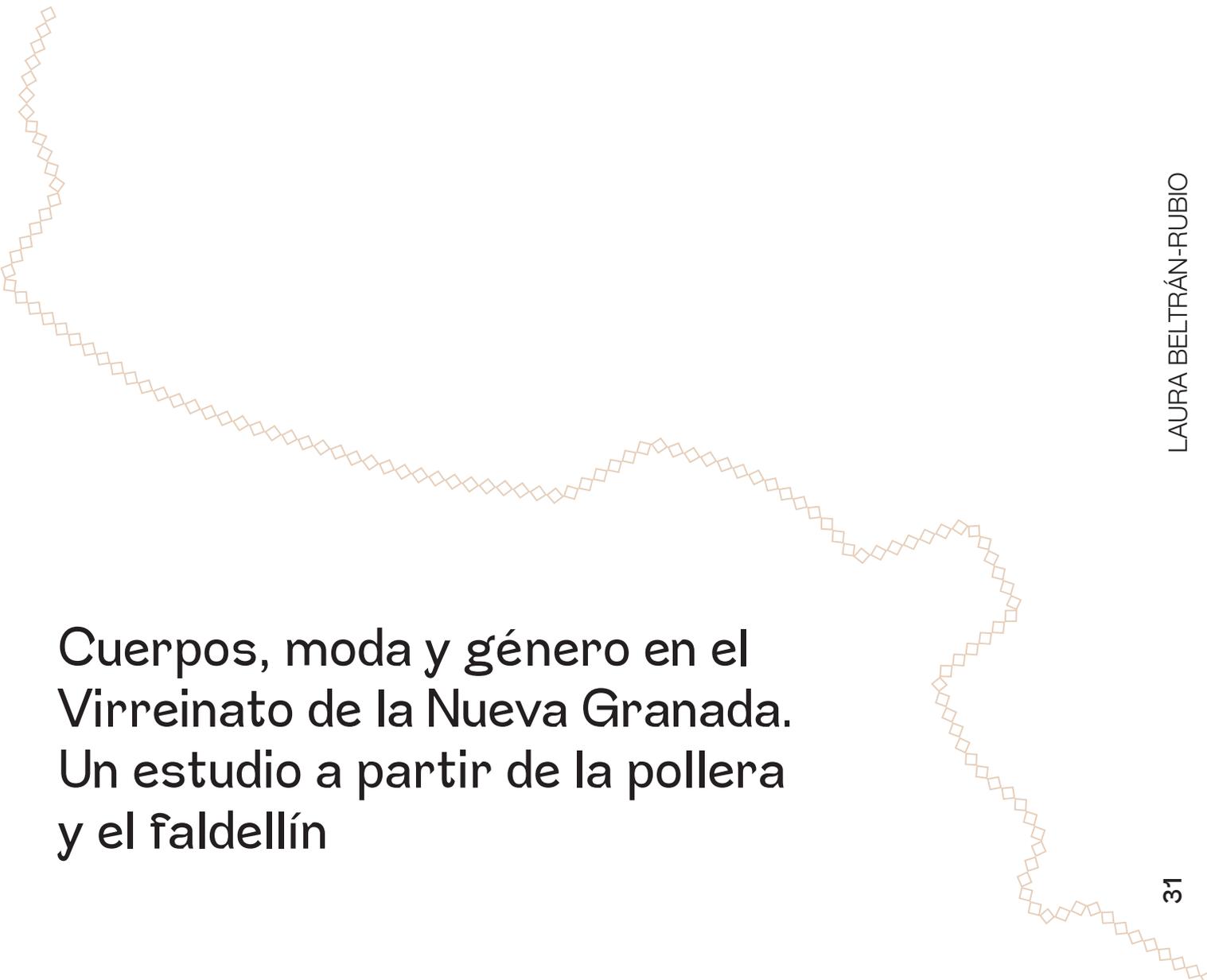
Zárate Toscano, Verónica. „Los privilegios del nombre: Los nobles novohispanos a fines de la época colonial.“ In *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo III. *Siglo XVIII: tradición y cambio*. koordiniert von Pilar Gonzalbo Aizpuru, 325-356. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Zavala, Huguette. *América inventada. Fiestas y espectáculos en la Europa de los siglos XVI al XX*. Madrid/Mexiko-Stadt: Banco Santander/Eds. del Equilibrista, 1994.

Zorn, Elayne. *Weaving a Future: Tourism, Cloth, & Culture on an Andean Island*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2004.

Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Artikel
Artículos
Artegos
Articles



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

31

Resumen

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

La cuestión de moda en las colonias españolas en América

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Pollera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

El Faldellín

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

decorosa, especialmente entre las mujeres ‘decentes’.

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

Conclusión: cuerpos, moda y género en la Nueva Granada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

Fuentes primarias

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

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

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

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

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

Fuentes secundarias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

Bodies, Fashion, and Gender in the Viceroyalty of New Granada: The *Pollera* and the *Faldellín*

Laura Beltrán-Rubio

Abstract

The constant comparison of fashion in the Spanish American colonies with their European counterparts has resulted in a simplified narration of a more complex phenomenon that responds to the necessities, ideologies, and shared anxieties of the context where it emerges. Although colonial Spanish American fashions cannot be disintegrated from their European counterparts, they did acquire a local character that responded to the confluence of social, political, economic, and cultural factors that arose with the Spanish invasion of the Americas. Based on the analysis of the *pollera* and the *faldellín*, this essay focuses on the particularities of fashion in the Viceroyalty of New Granada during the second half of the eighteenth century. Through the study of visual sources, archival documents, and chronicles, I argue that the preference for these garments reveals conceptions about the body, fashion, and gender that are specific to New Granada.

Keywords: *fashion* · *gender* · *Audiencia de Quito* · *Viceroyalty of New Granada* · *Century XVIII*

Some of the most commonly invoked works of art from eighteenth-century Spanish America were signed in 1783 by Vicente Albán. Consisting of six paintings, the series represents three male Indigenous subjects and four different racial/ethnic types of women: a white ‘noble’ woman with an enslaved black woman (fig. 1), a *yapanga* from Quito (likely a woman of mixed race, fig. 2), and an Indigenous woman in fine dress (fig. 3). The first three are dressed with lavish ensembles of luxurious textiles and fine jewelry, including flared or possibly pleated, calf-length skirts with rich trimmings that sit relatively low on the hips, below a sash with an apron-like garment tied around the waist. This peculiar attire seems to correspond to the style of the *faldellín*, which became fashionable in the Andes during the second half of the eighteenth century. This is a local expression of fashion that was “very different from European [dress], which [was] only tolerable in that country even though it might seem indecorous to Spaniards,” as the traveling scientists Jorge Juan and Antonio de Ulloa wrote in 1748 (2nd part, vol 3º 72, author’s translation).

Vicente Albán’s painted series serves as a point of departure for the study of the *faldellín* as a fashionable style endemic to South America and, in particular, as an expression of fashion in the Audiencia de Quito. While most discussions of the series have focused on its relationship with discourses of the Enlightenment, only a few have attempted to provide a better understanding of Albán’s depictions of dress. However, Vicente Albán’s carefully executed depictions of dress are arguably the strongest element contributing to the visual impact of the series. As such, these paintings provide valuable information about fashion in the particular context in which they were created, especially when studied in conjunction with written archival records. In this essay, I propose a multi-methodological analysis of the female figures in Albán’s series in order to understand fashion in New Granada as a “situated bodily practice” (Entwistle 2000). This reveals ideologies about ethnicity and gender, discourses about imperial power through bodily control, and the agency of women in their self-fashioning practices.

The Question of Fashion in the Spanish American Colonies

My research adopts the methodology introduced by Margaret Maynard (1994) to understand the local character of colonial fashions in the Australian context. Although this context was different from that of New Granada, Maynard’s approach opens up a new model through which to consider fashion as a term, both past and present, in Latin America and beyond. This also constitutes a rejection of the “European-dictator” model of fashion, as Jennifer Craik has termed it, which has limited the study of fashion history (2004). By focusing on the Viceroyalty of New

Granada in the second half of the eighteenth century, my work contributes to new debates on fashion studies and responds to Craik's call to dissolve and reconstitute the term "fashion". The word "fashion" has often been understood in relation to ideas about change and modernity, particularly in Europe and North America. This model excludes several expressions and iterations of fashion outside 'the West' and its direct sphere of influence and before the so-called Age of Revolutions. However, in 1734, the word "moda" ("fashion" in Spanish) was already defined as a "usage, mode, or costume [...] newly introduced, especially with regards dress and style" (*Diccionario de autoridades*, author's translation). Jorge Juan and Antonio de Ulloa also write about "fashionable dress" ("la moda del traje", *ibid.*, 72) in the Spanish American colonies. And archival documents from the time also evidence the use of the word "moda" to refer to fashionable styles of clothing.

For these reasons, and as an act of resistance towards the exclusion of the Americas from traditional histories of fashion, I adopt the word "fashion" — or "moda" — to refer to the dress practices executed over the human body in the Viceroyalty of New Granada, even when they do not seem to correspond to European fashions of the time. The body is closely related to fashion and reveals Imperial discourses about power of its particular context. Fashion in New Granada can therefore be understood as a mediator between individuals and the social, natural, and cultural environments, which reflects ideas about gender, caste, and power specific to its context.

The *Pollera*

Upon disembarking in the port city of Cartagena, Juan and Ulloa documented their encounter with the *pollera*. They describe it as a sort of skirt that pends from the waist, made with taffeta without lining, and with trimmings in fine textiles, lace, or metallic threads (Juan and Ulloa 1748, 1ª parte, tomo 1º, 45). While the *pollera* does not seem to have been unique to the Americas, its use as an outer skirt was. Juan and Ulloa attribute this particular fashion to the hot and humid weather of the coastal cities, but they also identify the use of the *pollera* as an outer skirt in the colder regions of higher altitude in the Andes. This opens up questions about the use of the *pollera* in relation to the particular conceptions of the body in New Granada. To begin providing some answers, I propose to study the relationship between fashion and the body through two garments that accompanied the *pollera*: the *camisa* (shift or chemise) and the *faja* (or sash that held the *pollera* around the waist) (fig. 4).

The shift was the key to the "regime of bodily care" preferred by early modern Europeans (Brown 2009). It protected the body from illnesses while, at the same

time, signifying purity and representing the shared anxieties around the interactions between human and natural bodies. These representations had gendered connotations that resulted in the personification of the close relationship between white shifts and cleanliness by the figure of the laundress. Early modern laundresses were at times equated with prostitutes, as they offered their body labors in exchange for money. The use of the chemise as an outer garment enforced this connection, as did the fashion of the *faldellín* in New Granada, as will be seen below.

The *faja* created a round, fleshy silhouette that contrasted with the rigid, disciplined torso achieved through the use of stays that were fashionable in Europe at the time. It is worth questioning whether the term “*faja*” was used to refer to stays in the Spanish Americas, although the absence of a specific explanation for the term in Juan and Ulloa’s account (1748) does not suggest so. Rather, the preference for the *faja* and the bodily silhouette that it created were the legacy of Andean fashion and conceptions about the body. As the representations of Indigenous women in Vicente Albán series show, there was a direct correspondence between the colonial *faja* and pre-Hispanic chumbi that fastened Indigenous garments around the waist (fig. 5). Moreover, the emphasis on the torso afforded by the use of the *faja* might have been related to Andean ideas about the body. According to Andean cosmologies, the center of the body was the intersection between the complementary feminine and masculine forces, symbolized life and the present, and mediated between the head as a symbol of the past and the feet as symbols of the future (Classen 1993). That women of New Granada chose to emphasize this part of the body above others was not a mere coincidence.

The *Faldellín*

Upon their arrival to Guayaquil, Juan and Ulloa note the presence of one of the most distinct fashions to develop in colonial Spanish America: the *faldellín*. Particularly noticeable in their description is the wealth it seems to have afforded, featuring fine lace trimmings, gold and silver fringes, and ribbons, and accessorized with layer upon layer of jewelry. Like the *pollera*, the hem of the *faldellín* was above the ankle and was worn with a *faja* of some ‘superior’ fabric. Unlike the *pollera*, the *faldellín* had an opening down the front, suggesting that the garment was not cut and sewn to form a skirt, but rather consisted of a length of fabric wrapped around the waist (Juan and Ulloa 1748, first part, vol 1^o). Juan and Ulloa’s description of the *faldellín* corresponds to the outfits represented by Vicente Albán in his depictions of the *yapanga* (fig. 2), the *Señora principal* and the Black enslaved woman that accompanies her (fig. 1).

The outfits of the three female types in question consist of a white lace shift and a *faldellín*, wrapped around the waist with a *faja*, over which a lacy apron-like garment (*bolsicón?*) is fastened. All three women wear lavish jewels, made up of fine metals, pearls, and gemstones. It is only in the details of their jewelry and the textiles of their outfits that the differentiation between these female racial types may be seen. The seemingly ‘superior’ race of the white woman, represented in her fine jewelry that alludes to her Christianity and the rich trimmings that adorn her outfit contrast with the simpler styles worn by the Black enslaved woman. It is worth noting that the Black woman does not wear a *faja*, unlike the other two.

The *yapanga* seems to stand somewhat in-between the *Señora principal* and her Black companion in terms of quality of textiles and jewelry. In fact, the term *yapanga* has been used to refer to a Mestiza, or woman of mixed Spanish and Indigenous descent. Since at least the nineteenth century, the *faldellín* has become the characteristic garment worn by *yapangas*. Wrapped around the body and overlapping at the front, the *faldellín* seems to have developed from the *anaku* or *aksu* worn by Andean women before the Spanish invasion. James Middleton (2018) has already written about the apparently ‘hybrid’ nature of the *faldellín*. However, rather than simply highlighting the hybridity of fashion, it is important to take into account the violence of the Spanish invasion and the interplay of forces participating in the process of colonization. Only in doing so can we uncover the reasons behind the adoption, adaptation, and dissemination of the *faldellín* throughout the Andes. I propose, therefore, a more detailed study of the connotations of the term *yapanga*, whose identity is so closely related to the *faldellín*.

The figure of the *yapanga* has been hyper sexualized throughout history (Estebarez 2007; Bouysse-Cassagne 1996). As a result, the *faldellín* acquires a close connection with a strong — perhaps ‘loose’ — sensuality of the women who wore it. In fact, Felipe Guaman Poma de Ayala (1615/16), a self-proclaimed Inca noble, described the “yndias hecha putas” (Indian women who have become prostitutes) and wear the *faldellín* (1115). In this account, the *faldellín* was the equivalent of an indecent Indigenous woman; it signified and perhaps even embodied the women who betrayed their race. To the eyes of Spanish viewers, the *faldellín* would have also been indecent, if not outright scandalous: the skirt was too short, the cleavage too low, and the torso too loose.

In a colonial society obsessed with appearances, where clothes were taken to signify the identity of their wearer, certain garments came to function as a sort of metonymy for the biological and moral character of the person who wore them. If the *faldellín* was considered a metonym for *yapanga*, and the *yapanga* was a

woman ‘who seeked to please’ in exchange for money — that is, a prostitute — then all women who wore the *faldellín* could be considered prostitutes. But why would women in the Viceroyalty of New Granada choose to wear the fashionable *faldellín* so often?

Conclusion

From the start of the Spanish invasion of the Americas, Indigenous bodies — both physical and cosmological — were systematically destructed to almost extinction. Women, in particular, were victims of this violence, as their bodies were directly used by the Spaniards in their conquest (Classen 1993, 118). However, women also adopted different strategies to perform and effect their agency. In the eighteenth century, when women became more visible in public spaces (Molina and Vega 2004, 87), fashion became a particularly fruitful site for the expression of this agency, especially when understood in relation to the body.

From the European perspective, the body was a site for scrutiny that was also used to promulgate Imperial politics. From the Andean perspective, the body was a presentation of the cosmos. Looking at the intersection of these two conceptions of the body through the lens of the Quechua term of *tinkuy* (that is, the meeting point between complementary opposites), it is possible to claim that the preference for the peculiar outfits of the shift, sash, and *faldellín* or *pollera* was more than a metaphor for the mediation of the body between the sacred and the profane, the masculine and the feminine. The fashion of the *faldellín*, which included the *faja*, allowed Andean women to position themselves at the center of their society: as mediators, regenerators, and givers of life. At the same time, Andean women were able to self-fashion their own identities as mestizas through Andean conceptions of the body within an oppressive colonial society. A more thorough study of women’s agency through fashion in the Viceroyalty of New Granada, however, still remains to be written.



Fig. 1. *Señora principal con su negra esclava*, Vicente Albán, 1783, oil on canvas, 80 × 109 cm, Museo de América, Madrid, Spain. Photo: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.



Fig. 4. *Portrait of María Margarita Carrión and Antonio Flores de Vergara, Marqueses de Miraflores*, unidentified artist, ca. 1742. Collection of Iván Cruz Cevallos, Quito. Photo: Christoph Hirtz.



Fig. 2. *Yapanga de Quito con el traje que vsa este tipo de Mugerres que tratan de agradar*, Vicente Albán, 1783, oil on canvas, 80 × 109 cm, Museo de América, Madrid, Spain. Photo: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.



Fig. 3. *Yndia en traje de gala*, Vicente Albán, 1783, oil on canvas, 80 × 109 cm, Museo de América, Madrid, Spain. Photo: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.



Fig. 5. *Yndia del Campo*, detail of *Yndia en traje de gala*, Vicente Albán, 1783, oil on canvas, 80 × 109 cm, Museo de América, Madrid, Spain. Photo: Joaquín Otero Úbeda © Ministerio de Cultura y Deporte – Gobierno de España.

References

Primary sources

Juan, Jorge, and Antonio de Ulloa. *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Part 1, Volume 1. Madrid: by Antonio Marín, 1748a. Accessed April 11, 2021. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046090>.

------. *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Part 2, Volume 3. Madrid: by Antonio Marín, 1748b. Accessed, April 11, 2021. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046090>.

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

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

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

Secondary sources

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

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

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

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

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

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

Dean, Carolyn. *Inka bodies and the body of Christ: Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham N.C.: Duke University Press, 1999.

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

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

Estebaranz, Ángel Justo. "Arte quiteño en España". In *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del seminario internacional*, edited by Alfonso Ortiz Crespo, 294–311. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2007.

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

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

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

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

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

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

- Molina, Álvaro, y Jesusa Vega. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento, 2004.
- Muñoz Cordero, Lydia Inés. *Ñapangas: Mujeres de la gracia en Quito, Pasto y Popayán*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.
- Root, Regina A., ed. *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.
- Rowe, Anne Pollard, and Lynn Meisch, eds. *Costume and History in Highland Ecuador*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Simmons, Briana. "Vicente Albán's Quiteño Series of 1783: Science and Spectacle in Representing the New World." Master Thesis. University of California at Santa Barbara, 2010.
- Stanfield-Mazzi, Maya. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.
- Stratton-Pruitt, Suzanne, ed. *The Arts in Latin America: 1492–1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.
- Toscano, Humberto. *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*. S. l.: 1960.
- Walker, Charles. "Controlar los cuerpos femeninos y aplacar la ira de Dios: la reforma de la moral." In *El colonialismo en ruinas: Lima frente al terremoto y tsunami de 1746*, translated by Javier Flores Espinoza, 175-205. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Walker, Tamara J. *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

La Virgen de los Remedios de Cholula: Relaciones simbólicas y performativas entre figura y atuendo

Rosa Denise Fallena Montaña

Resumen

El propósito principal de este artículo es explorar cómo funcionaron los vestidos, alhajas y ornamentos sobrepuestos de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula como elementos simbólicos en los discursos iconográficos. Sobre todo, se analiza su uso y representación en la construcción de los imaginarios identitarios en la retórica de conquista y fundación, especialmente en el *Mapa de Cuauhtlantzinco*. Asimismo, los atuendos de la imagen jugaron un papel esencial para que la *vera efigie*, por medio de sus “verdaderos retratos”, fuera reconocida y venerada por los devotos. El ajuar donado por los feligreses fue una manera de hacer lazos afectivos con la imagen por medio de prácticas performativas, por ejemplo, la ceremonia de cambio de ajuar, sobre todo, en los espacios públicos en las festividades patronales y en las procesiones rogativas.

Palabras clave: *Virgen María • vestidos • imágenes religiosas • ornamentos • Cholula*

Introducción

Cuando estaba realizando mi trabajo de investigación sobre las imágenes marianas en los Valles Puebla-Tlaxcala, un día hallándome en el santuario de la Virgen de los Remedios de Cholula un devoto, que embelesado miraba a la imagen en su altar, se dirigió a mí y dijo lo siguiente: “¿No le parece hermosa nuestra Virgencita del cerrito? A todos nos protege, cuando está contenta parece sonreír y cuando está triste su carita empalidece”. Sin duda, estas palabras acrecentaron mi interés por el estudio de la imagen, pero, sobre todo, me ayudaron a comprender su poder y agencia social que tuvo y sigue teniendo hasta nuestros días. En efecto, esta escultura en su contexto de culto ha sido considerada “como si fuera persona” y sus atuendos y ornamentos son fundamentales para comprender su función y usos que ha tenido a través de su biografía cultural como objeto singular.¹

A pesar de que la imagen cholulteca continúa recibiendo culto y es reconocida en la actualidad como patrona de las poblaciones de San Pedro y San Andrés Cholula, para mi sorpresa, su historiografía es escasa, sobre todo bajo la óptica de la historia del arte y de los estudios visuales. Hay que mencionar que existen varios estudios sobre la Gran Pirámide y del santuario, así como de su tradición legendaria y de sus fiestas, pero, más bien desde la historia, las ciencias sociales y la antropología. Ante este vacío he dedicado a esta imagen gran parte de mi trabajo de investigación a lo largo de mi trayectoria académica.²

El propósito principal de este estudio es profundizar en el tema de la indumentaria y ornamentos como parte esencial de la imagen, porque estos elementos han permitido que sea singularizada iconográficamente como Virgen de los Remedios y pueda ser reconocida por los devotos en su altar y en otras representaciones, por ejemplo, en sus estampas. Además, en este trabajo se aborda la representación de la figura de la Virgen como imagen fundacional en el *Mapa de Cuahtlanzingo* (también llamado *Códice Campos*). Asimismo, se profundiza en la ceremonia

1 Igor Kopytoff usa un enfoque biográfico para el estudio de las cosas como agentes sociales. La estructura cultural aporta valor a los objetos considerándolos en mayor o menor grado como mercancía o como algo singular. Hay objetos que incluso se consideran como personas o entidades con voluntad y capacidades de acción (Kopytoff 1991, 89-125).

2 La presente investigación contó con el apoyo de la DGAPA, UNAM, proyecto PAPIIT 401720. La publicación de mi tesis doctoral “La imagen de María: simbolización de conquista y fundación en los Valles de Puebla-Tlaxcala” (2014) está en proceso. Publicaciones recomendadas sobre Cholula, la Gran pirámide, el santuario y la devoción de la Virgen de los Remedios: Guillermo Bonfil Batalla. *Cholula: la ciudad sagrada en la era industrial* (1973), Donato Cordero de Vázquez. *Virgen de los remedios en Cholula: origen, leyendas y milagros* (2000), Felipe Solís Olguín. *Cholula: la gran pirámide* (2006), Francisco González Hermosillo. *Cholula y el valle de Puebla- Tlaxcala, sociedad indígena, política y cultura en la época colonial* (2015), Issa Paola Vázquez Gutiérrez. “Estudio Monográfico Del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en Cholula Puebla” (tesis de licenciatura, UDLAP, 1998), María Fernanda Huerta Villareal. “La transmisión de la devoción en Cholula: Virgen de los Remedios y Virgen de la Asunción, un acercamiento desde la comunicación” (tesis de licenciatura, UDLAP, 2016), Emmanuel Puebla Reyes Pacheco. “Identidad religiosa y fiesta patronal entre jóvenes castilleros y floreras de San Andrés Cholula” (tesis de maestría, BUAP, 2018).

del cambio de vestidos que implica una manipulación performativa y altamente simbólica que confiere a la figura un carácter activo que ha generado acciones, conductas, emociones y lazos sociales en la comunidad cholulteca. Es verdad que son pocos los estudios que han tratado el tema del vestido de las esculturas en la Nueva España, sin embargo, sobresale el trabajo de Patricia Díaz Cayeros “Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana” que ha propuesto nuevos senderos en el estudio de las esculturas devocionales entendidas como: “artefactos antropológicos y en donde los rituales toman relevancia porque permiten comprender la función estética de la obra” (citado en Cayeros 2019, 179). En este sentido el caso de la imagen Cholulteca es por demás revelador.

Una imagen de la Purísima Concepción bajo los atuendos de Nuestra Señora de los Remedios

La imagen de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de la ciudad de Cholula, Puebla, México se venera hasta nuestros días en su santuario ubicado sobre la Gran pirámide edificada en tiempos prehispánicos, también conocida como *Tlachihualtépetl*, que en náhuatl significa “cerro hecho a mano”, por ello, también se le conoce afectivamente como “la Virgen del cerrito”. Tenemos conocimiento que su ermita se edificó en 1594, tal como lo refirió el franciscano Jerónimo de Mendieta en su obra *Historia eclesiástica indiana* (Mendieta 2007, 307). Sin embargo, tenemos noticias que ya se veneraba al menos desde 1590 bajo el nominativo de Remedios, según consta en varios documentos del archivo de notarías de la ciudad de Cholula. En el testamento fechado en 1590 se asienta la voluntad de Isabel Martínez que manda recibir sepultura en la iglesia del monasterio de San Gabriel en Cholula y que se diga en los altares de la indulgencia de Nuestra Señora de los Remedios en la iglesia mayor de la ciudad de los Ángeles (Puebla) (Reyes García 1973, 19).³ Esto nos hace suponer que, para fechas tan tempranas, ya tenía una devoción importante porque aún estando la imagen en la ermita sobre el cerro, la devoción tenía altares en la iglesia mayor de la ciudad de españoles. Cabe señalar que es probable que desde entonces la devoción perteneciera al obispado y la administración de la ermita estuviera a cargo de los hermanos franciscanos del convento de San Gabriel en comodato.⁴

En la actualidad la imagen siempre se muestra ricamente vestida en el altar mayor del santuario. En el año 2013 fue restaurada y tuvimos ocasión de revisarla sin sus atuendos. Es una talla de madera, dorada policromada y estofada, de

3 Agradezco al OMS fray Francisco Morales por haberme proporcionado este dato.

4 Comunicación personal con el historiador fray Francisco Morales, hermano franciscano del convento de San Gabriel y director de la Biblioteca Franciscana de San Gabriel Cholula.



Fig. 1. *Nuestra Señora de los Remedios* sin sus atuendos, autores no identificados, siglos XVI-XVII, santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla. Fotografía: John O'Leary, 2013.

estilo arcaizante gótico tardío. La figura mide aproximadamente 35 cm y corresponde al modelo iconográfico de la Purísima Concepción: está de pie en contraposto y lleva las manos juntas en el pecho a manera de oración; viste brial de color rosado con adornos florales color oro a punta de pincel. El manto le cae sobre los hombros, actualmente se ve blanco y tiene decoraciones fitomorfas en oro y pequeños círculos que simulan chapas de oro (lentejuelas), sin embargo, tiene huellas de pigmento azul, lo que nos hace suponer que antes fue de ese color, pero con el tiempo se fue desprendiendo la pintura. Aún conserva su hechura y policromía originales, solamente tiene un pequeño injerto en la nariz y se le añadió la zapatilla que sobresale del brial, formada con resina. En algún momento de su historia la peana, parte integral de la figura, fue retirada y se le adaptó una nueva también de madera dorada con decoraciones a punta de pincel. La restauradora del INAH-Puebla, Elisa Ávila Rivera, encargada de

supervisar el trabajo de restauración determinó que por la técnica de manufactura se trata de una pieza novohispana, sin embargo, para tener la certeza, recomienda hacer pruebas físico-químicas de la madera y de la capa de preparación, pero hasta ahora no se han realizado.

Llama la atención que, a pesar de que no es una escultura para vestir, la talla fue intervenida. Fue severamente devastada en la sección del cabello y del manto con la intención de facilitar la adaptación de vestidos y ornamentos postizos. Esto nos indica la gran importancia que tuvieron los atuendos sobrepuestos, que incluso se optó por afectar a la imagen en su integridad material para mostrarla engalanada en su altar (fig. 1).

En el manuscrito de la autoría del padre Francisco J. Hernández, párroco de Cholula de 1909 a 1915, se hace la siguiente descripción:

Nuestra Sra. De los Remedios es una Imagen de la Santísima Virgen María ejecutada en madera de las llamadas de talla y representa la Purísima Concepción, si no es una obra artística, es una Imagen muy amada y venerada de los lugareños, sobre el ropaje de madera formado por la talla, la piedad de

sus devotos la han cubierto de ricos vestidos de valiosa seda y recamados de perlas finas, consiguiendo con esta indumentaria dos cosas, vestirla ricamente y hacerla aparecer de mayores dimensiones por el aumento del vestido. Descansa sobre una peana de plata repujada, su cabeza ciñe preciosa corona de plata dorada y recamada de perlas y piedras preciosas, en el pecho tiene caprichosamente colocado un diminuto niño vestido con riqueza como la Imagen de la Santísima Virgen (J. Hernández 1909-1915, 160).

En efecto, en la actualidad la efigie se mira siempre con atuendo de campana, conocido comúnmente como “vestido ampón”, confeccionado en diferentes telas de uso comercial (tafetanes, rasos, encajes, terciopelos, organzas, muaré, galones, etc.). Los vestidos generalmente son elaborados por mujeres que pertenecen a la cofradía o por las mayordomas y sus parientas. Además, la estatuilla lleva peluca, ciñe corona de plata con aguamarinas y perlas, y está rodeada por un resplandor de plata sobredorada con doce estrellas. Ostenta distintas alhajas como zarcillos, collares, cadenillas y medallas de oro y plata, que son donados por los devotos. Inclusive, según informó Honoria Cocone, mayordoma para el año 2011, las pelucas son de cabello natural de jóvenes solteras que obsequian como una forma de agradecimiento por los favores recibidos. Se cambia de indumentaria aproximadamente cada mes, por lo que tiene un amplio guardarropa en varios armarios ubicados en su camarín. El Niño Jesús está sujeto al vestido y no es parte de la escultura, parece ser de hechura del siglo XIX, y también está vestido y coronado. Es importante señalar que la imagen revestida luce muy diferente, y con esta apariencia es como se la conoce y reconoce entre los feligreses y peregrinos que acuden a su santuario a rendirle culto (fig. 2).

En la descripción del padre Hernández notamos la importancia concedida a la ornamentación de la imagen. La costumbre de ataviarla proviene desde el periodo virreinal, tal como se aprecia en las modificaciones que ha sufrido la estatuilla. Esta práctica, a lo largo de su biografía, ha sido la manera en que los fieles la han honrado, agradecido y obsequiado con objetos preciosos en su papel de reina e intercesora. Pero, a la vez, fue la vía para transformar su función: de ser una pequeña pieza para devoción doméstica, por



Fig. 2. *Nuestra Señora de los Remedios* con sus atuendos, autores no identificados, siglos XVI-XVII, santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla. Fotografía: Denise Fallena, 2011.

medio de sus ricos vestidos y joyas, aumentaba su tamaño y se convertía en una imagen para devoción pública que podía verse desde lejos y situarse como centro durante las procesiones y ceremonias litúrgicas por el brillo, colorido y riqueza de su ajuar. Sin embargo, todos los vestidos que pudimos ver en su ‘armario’ son actuales. No nos pudieron dar información si existen vestidos más antiguos (del siglo XIX o anteriores). Además, las cuatro réplicas, cariñosamente llamadas “las secretarias”, también tienen sus propios atuendos confeccionados a la medida, porque curiosamente tienen diferentes dimensiones respecto a la imagen tutelar. Por sus características estilísticas, las réplicas son mucho más tardías, posiblemente del siglo XIX, se ignora por qué difieren en tamaño respecto a la imagen original. Es posible que existiera la intención de diferenciarlas intencionalmente para señalarlas como copias, otorgándole así un estatuto de mayor dignidad a la imagen original, sin duda el tema de las réplicas merece un estudio aparte.

Además, los ornamentos añadían significados iconográficos que los devotos podían identificar como atributos de la tradición simbólica mariana, que se remonta a los programas difundidos en la península ibérica a finales del siglo XV y que tiempo después se arraigaron en tierras novohispanas. En este caso cabe resaltar que el programa iconográfico original de la estatuilla fue transformado y combinado por medio de los elementos añadidos. El Niño es esencial en la representación de la Virgen como *Theotokos* (Madre de Dios), no así en la Purísima Concepción. En la mayoría de las imágenes pertenecientes a la devoción de los Remedios, María sostiene al pequeño Jesús como garante de sus bendiciones. Así pues, los vestidos ‘encubren’ la imagen concepcionista para que luzca como una *Theotokos*, más adecuada con la iconografía de los Remedios.

Además, la figura en su altar descansa sobre una complicada estructura de varios niveles que le sirve de peana compuesta por la luna en cuarto creciente con rostro de perfil sostenida por un querubín, orbe circundado por una serpiente sobre una nube de plata que descansa sobre un par de ángeles dorados ornamentados con festones, rocallas y veneras. Esta complicada estructura no tiene fecha, es posible que cada parte se haya realizado en diferentes temporalidades, pero por las características del repujado y las rocallas, algunos de los elementos se pueden datar en la segunda mitad del siglo XVIII y otros, en el siglo XIX (fig. 3).



Fig. 3. Estructura ornamental de *Nuestra Señora de los Remedios*, autor no identificado, siglos XVIII y XIX, santuario de *Nuestra Señora de los Remedios*, Cholula, Puebla. Fotografía: John O'Leary, 2013.

Como se puede apreciar, esta ornamentación subsidiaria tiene atributos de la Mujer Apocalíptica que se identificó desde el siglo XIII con la Virgen María, y que después se adaptaron en la iconografía de la Purísima Concepción, sobre todo en los siglos XVI y XVII (resplandor, corona de estrellas y luna creciente sobre el orbe circundado con la serpiente-demonio) (Doménech 2008, 573). Cabe agregar que el orbe y la serpiente, además de ser atributos de la Purísima Concepción, aluden a María como la nueva Eva quien vence al pecado y restablece el plan divino. El par de ángeles áureos recuerda a los custodios del Arca de la Alianza. Asimismo, la corona designa a María como reina celestial, tal como se menciona en la Letanía Lauretana y nos remite a su glorificación cuando recibió la corona de la Santísima Trinidad como reconocimiento a su triunfo sobre el pecado y por el cumplimiento de la voluntad divina para que se llevase a cabo la redención del género humano. Hay que advertir que a partir de 1631 las coronaciones estaban legalizadas canónicamente por el papa y el cabildo vaticano en Roma y se extendió al resto del mundo católico en el siglo XIX. Por eso es extraño que no exista ningún documento de la coronación, ya sea pontificia o diocesana, lo que induce a sospechar que este suceso no ocurrió como un hecho legalizado, más bien, como una ceremonia local.

Ornamentos: maravilla y carisma

Hay que enfatizar que los vestidos cubren casi toda la talla y solamente se ve el rostro de pequeñas dimensiones. Por lo tanto, a la distancia resulta imposible apreciar los detalles y calidad de la escultura. Esto nos lleva a una reflexión sobre los valores estéticos de esta clase de imágenes de culto: ¿Qué es lo que realmente vemos y qué es lo que imaginamos o evocamos?

Durante el Renacimiento, Leon Battista Alberti discurría sobre la función de la belleza y su relación con los ornamentos. Para Alberti, no bastaba con que un objeto fuera útil, sino que además tenía que ser bello, y ponía como ejemplo a la Naturaleza: “Contemplando el cielo y sus maravillas quedamos encantados ante la obra de los dioses más por la belleza que vemos que por la utilidad que podemos advertir” (Alberti 1999, 159). Para el tratadista genovés, la belleza, como característica intrínseca de algunos objetos (y temas de la vida pública como el derecho, la milicia y la religión), tenía el poder de conmover al espíritu y evitar acciones destructivas o violentas y así mejorar la calidad moral del ser humano. Pero, además, marcaba una clara diferencia entre belleza y ornamento:

La belleza es una cierta armonía [*conccinitas*] entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo

haga más reprobable. El ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza. De lo que precede me parece concluir, que mientras la belleza es algo propio y como innato que influye de todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento, parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato (Alberti 1999, 159).

Alberti precisaba que un buen artista es aquel que tiene la sabiduría para usar los ornamentos para destacar la belleza del objeto y ocultar o disimular sus imperfecciones. En consonancia, en el *Tesoro de la lengua castellana* el vocablo “adornar” se define como “vale ataviar, enriquecer con joyas, engalanar, alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer” (Covarrubias 1611, 16r). Se advierte que, en el caso de la imagen vestida de la Virgen de los Remedios de Cholula, los ornamentos e indumentaria constituyen el centro de atracción para los devotos. En contraste, es muy difícil percibir las cualidades estéticas de la talla. La profusión de ornamentos es precisamente lo que permite emerger la idea de la belleza, pero, sobre todo, el poder evocativo de la imagen. Es decir, el devoto contemplaba en realidad los brillos y grandeza del aparato ornamental y de los atuendos, configurando así en su imaginación la belleza celestial de la Virgen, no superada por ninguna idea de belleza terrenal. De esta manera el artificio provocaba una tensión entre lo visible y lo invisible y los ornamentos estimulaban la imaginación del creyente para acceder a la esfera de lo sagrado o a la *imaginaria visio* (Krüger 2007, 40-43).

Al no ver con claridad las cualidades de la figura, la experiencia de la visión no es condicionada por las características formales y materiales de la figura, sino que todos los ornamentos ayudaban a crear una experiencia sensorial propicia para que el espectador experimentara, en su interior, la presencia de lo sagrado y que proyectara en la pieza la idea de estar animada. En este sentido, podríamos deducir que los ornamentos, junto con otros estímulos sensoriales durante la liturgia o de las festividades, tenían como objetivo conmover al devoto y así ‘romper’ con su cotidianidad e inducirle a un estado que emulaba una experiencia más bien, contemplativa.

El aderezo de las imágenes tenía como propósito causar la admiración –*admiratio*– en los fieles, que según los eruditos del Renacimiento era el último fin de la poesía, a diferencia de la retórica que tenía por finalidad la persuasión y su principio dominante era la efectividad. La admiración producía en los oyentes (en este caso los espectadores) la experiencia de “lo maravilloso”, *maraviglia* o *mareviglia*, término ya mencionado por Aristóteles en su Poética: “La *admiratio* no es estrictamente identificable con el deleite o el placer, sino con la forma de *suspensio* producida por la maestría técnica, por la novedad y secundariamente, por la instrumentación poética de lo extraordinario en el plano de la invención” (Vega Ramos 1992, 35-36). Con este mismo sentido, en el siglo XVII Sebastián

Covarrubias Orozco en su *Tesoro de la Lengua castellana* definía “maravilla” como “cosa que causa admiración”; y el término “maravillarse”, como “admirarse viendo los efectos e ignorando las causas”, respuesta muy semejante que también se producía ante la experiencia de lo milagroso (Covarrubias Orozco 1611, 539r). Sin embargo el gramático especificaba que el término “milagro”, en rigor era aquello que “solamente se puede hacer por virtud divina” y por extensión, cualquier cosa extraordinaria y admirable. Además, agregaba que el milagro ocasiona admiración porque es un hecho inexplicable, contra natura: “*miraculum, quidquid admirationem afferre porest, quasi sit contra naturam, portentum prodigium, monstrum, hoc Grannacici*” (Covarrubias Orozco 1611, 549v). Por lo tanto, se puede concluir que los fastuosos ornamentos de la imágenes eran un despliegue de artificio para ‘emular’ la experiencia del portento del milagro.

Bajo este orden de ideas, William Taylor atinadamente propone que la cultura material de la devoción dentro del paisaje de lo sagrado, se usó para conmover al espíritu y percibir lo “no visible” (*unseen*) y advierte que frecuentemente la distinción entre lo material y lo espiritual se desvanecía. Además, plantea que durante la época virreinal el sentido de belleza se complicaba en la distinción entre las élites y el arte popular, y en las prácticas devocionales. No obstante, en el caso de los objetos de devoción, lo bello era entendido, más bien, como una perfección de la proporción y de la técnica agradables a Dios, afirmando así su carisma. Es decir, la imagen favorecida por Dios era dotada de ‘vitalidad’ o inmanencia y de allí emergía la verdadera belleza, en tanto espiritual. En este sentido, la belleza en sí misma era un tipo de milagro, el producto de la inspiración divina, más que la realización personal de un artista talentoso constreñido dentro de un canon. Sin lugar a duda, la forma era importante para el efecto que producía, entre más ricos y exquisitos fueran los materiales, más hermoso, perfecto y santo era el resultado. Las galas añadidas a la imagen aumentaban su preciosismo y, constataba la generosidad y sacrificio de los donantes. En este sentido, la añadidura de los ornamentos ocultaba las imperfecciones de la efigie y contribuía para acrecentar o potenciar el carisma del objeto de devoción. Para Taylor el “carisma” se entiende como la capacidad que poseían algunos objetos para atraer o provocar admiración y conducir al devoto a un acto de constricción o moverlo a la piedad. Así pues, los objetos carismáticos actuaban como “magnetos de la fe” (Taylor 2016, 7-9).

No tenemos documentos donde se describa a detalle el aparato ornamental y sensorial por medio del cual se mostraba la imagen de Cholula en el pasado, especialmente en las festividades. No obstante, se cuenta con el libro del patronato de Nuestra Señora de los Remedios de 1670 en la Biblioteca Franciscana del convento de San Gabriel en Cholula. Allí se registraron los gastos relacionados con su fiesta, tales como juegos de pólvora, luminarias, cera, ramilletes de flores

y colaciones. Asimismo, contamos con descripciones más detalladas de otras imágenes patronales de la Nueva España y que pudieron servir de modelos en otras regiones. En estas narraciones vemos que todo género de objetos finos como textiles, flores, ámbar, oro, plata, plumas, velas y candiles, se empleaban para estimular los sentidos de los fieles y maravillarlos. Sobre este tema tenemos la primera descripción de los ornamentos de la Virgen de los Remedios de México, cuyo santuario también descansa en un cerro, que nos legó el mercedario fray Luis de Cisneros en su libro publicado en 1621 y que, probablemente, los cholultecas trataron de emular en su santuario:

Cosa es devotísima ver aquel santuario cuando se descubre, no sé yo que haya pecho tan helado que al fuego que sale de aquellas piedras [las gemas de las joyas] y luces no se caliente e ilustre. Piénsese qué tal estará aquel santuario cuando está de esta manera la Virgen Santísima que lo adorna todo, con el corderito de su hijo en los brazos, vestidos de tela o bordado, el tabernáculo de plata dorada y grabada, lleno el sagrario de mil piezas de oro y piedras preciosas, en quien están reverberando cuarenta y una luces de lámparas, cuatro cirios, seis velas, pomas de ámbar engastadas en oro, todo el retablo colgado de pies, manos, cabezas, pechos, ojos de plata, que siendo todo metal terso que vuelve la luz que recibe y muchas veces duplicada. Sin falta, todas las veces que lo veo se me presenta un vivo retrato de la gloria, un firmamento, esa octava esfera tachonada de astros en una noche serena (Cisneros 1999, 51-51).

En este ejemplo es evidente que el uso de toda clase de artificios sobrepasaba la imaginación y la intención principal era provocar una ‘visión’ anticipada de la gloria y el ámbito celestial. Sin embargo, se sabe que en muchos casos se abusaba de estos artilugios, a tal grado, que lo subsidiario terminaban por ocultar o desfavorecer a la imagen, centro de la devoción. En este sentido, tenemos las palabras del obispo Juan de Palafox de mediados del siglo XVII:

Tampoco ha de cubrir con los ramos las Reliquias, ni las Imágenes, pues más devoción de verlas, que los ramos, y nunca conviene ocultarlas, aunque sea con pretexto de mayor ornato, sino que de tal manera lo ha de disponer todo, que sirva más de adorno que de embarazo (Fernández García 2001, 208).

Es verdad que en los concilios provinciales mexicanos no se especifica con precisión cómo deben usarse los adornos en los espacios eclesiásticos, no obstante, ya desde el primer concilio del año 1555 se advierte en el capítulo XXXV que la fábrica de las iglesias o monasterios debe tener licencia y autoridad para que cumplan con la decencia, honestidad y ornato que conviene a las cosas de Dios (Concilio I XXXV, 42). Asimismo, en el capítulo XXXIV se advierte que las

imágenes que no estén honesta o decentemente ataviadas especialmente en los altares y en procesión, “las hagan poner decentemente” (Concilio I XXXIV, 41-42). Pero ¿qué se consideraba decente, honesto o decoroso?

Juan Interián de Ayala (1656-1730) en su tratado *El pintor christiano, y erudito*, basado en los textos anteriores del teólogo Johannes Molanus (1533-1585), Gabriele Paleotti (1522-1597) y Francisco Pacheco (1564-1644), dedicó el primer libro a los errores que cometían los artistas. Recomendaba que las imágenes sagradas fueran realizadas siguiendo los preceptos de las nobles artes de la pintura y de la escultura, que tenían como primer propósito la imitación. Advertía enfático que no se permitiera hacer imágenes sagradas “a ciertos principiantes rudos, é ignorantes, y á otros pésimos Artífices, porque dignas de desprecio y ridículas que antes mueven a risa que a la piedad”. En este punto, tal como se dijo antes, los adornos y vestidos postizos disimulaban cualquier defecto o imperfección de la pieza y abonaban a la verisimilitud (Ayala, 1782, 9-12).

Pero, por otro lado, advertía la importancia de la decencia y la honestidad, tal como se especifica en el capítulo III del tratado de Interián de Ayala:

Está mandado, así por el Decreto de los Padres, que se congregaron en el Oriente en el Palacio del Emperador, que llamaron *Trulo*, como por el citado del Concilio de Trento; y últimamente por el Papa Urbano VIII. cuyas son las siguientes palabras: *Que en ninguna Iglesia, de qualquier modo que se entienda, ni en sus portadas, ó atrios, se expongan a la vista imágenes profanas, ni otras indecentes, y deshonestas* (Ayala 1782, 23).

Desde la reforma, la producción y adorno de las imágenes estuvo ligado a un concepto de moralidad promovido primero por el calvinista Zwinglio (1484-1531) y después retomado por la Iglesia tridentina. En este orden de ideas, un concepto por demás espinoso fue el *decorum* mencionado por teólogos y tratadistas. En el mundo hispánico el decoro estuvo principalmente asociado a las imágenes de devoción, donde se condenaba el ingrediente lascivo y fue en las figuras procesionales donde mayormente se reprendían las prácticas que sobrepasaban los límites de lo mundano. San Juan de la Cruz (1542-1591) veía en el ornato y el atavío de algunos altares nobles, más que auténtica religión, adornos de muñecas. (Palma Martínez-García Burgos 1988, 96). En otras palabras, a los ojos del santo de Ávila los adornos restaban sacralidad convirtiendo las cosas de Dios en meros objetos banales. En el plano artístico, sobre todo Pacheco concibió plenamente la idea del decoro como decencia, honestidad y propiedad: “las partes de la vergüenza, [son] no escandalizar ni desagradar; en lo cual consiste principalmente toda la fuerza del decoro” (Pacheco 1956, 279).

La Virgen de los Remedios de Cholula, identificada como imagen de conquista y fundación

Una de las representaciones más antiguas de la Virgen de los Remedios de Cholula se encuentra en el documento pictográfico conocido como el *Mapa de Cuauhtlanzinco* (llamado también Cuauhtlanzingo) o *Códice Campos*, que proviene del pueblo San Juan Cuauhtlanzinco, Puebla y fue pintado en óleo sobre papel europeo. Según los argumentos de Stephanie Wood fue realizado hasta mediados del siglo XVII porque algunos términos lingüísticos que aparecen en las glosas no se usaron antes de 1653. Otro argumento es que en la escena 22 se señala a Bernal Díaz del Castillo como historiador. El libro de del Castillo fue publicado hasta 1632 y su fama como historiador no fue hasta la mitad del siglo XVII, por lo tanto, es de suponer su realización entre 1650 y 1700. El tema principal corresponde a la alianza entre los indígenas de la localidad con los españoles para extender el cristianismo entre otros pueblos indígenas en 1519. Sin embargo, el propósito era la legitimación y reconocimiento de un linaje antiguo de la nobleza indígena y el derecho de propiedad de una comunidad. El Mapa originalmente contenía treinta y tres láminas, pero en algún momento fue dividido (Wood 2003, 8-81). En la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología se hallan resguardadas nueve láminas y una copia del códice completo que realizó Basilio Argil en agosto de 1892. Veintisiete láminas originales están en la Biblioteca de América Latina en la Universidad de Tulane.



Fig. 4. *Mapa de Cuauhtlanzinco*, lámina 7, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

En la lámina no. 7 del acervo de la Universidad de Tulane se advierte en la esquina superior derecha a la Virgen de los Remedios en su manifestación “iconofánica”, término acuñado por Jaime Cuadriello para designar la aparición prodigiosa de la santa persona en una realidad profana por medio de su efigie o trasunto (Cuadriello 2002, 64). En este caso, Nuestra Señora de los Remedios acompaña como *socia belli* a las fuerzas de conquista españolas que combaten a guerreros ataviados con pieles de jaguar y

van armados con arco y flechas (fig. 4). Entre un cúmulo de nubes se revela la presencia de la Virgen figurada como la escultura venerada en el santuario de Cholula. Aunque de manera simplificada, en esta pintura, dentro de un discurso de conquista tardío, se observa claramente a la santa imagen sobre su peana ataviada con vestido campaniforme de color rosado y manto azul, velo blanco y corona imperial (nótese que el velo va ceñido a la cabeza, lo que nos indica que aquí se

representa a la imagen ya devastada en su materialidad). En una mano sostiene el cetro y en la otra, al Niño Jesús que, también luce vestido, está coronado y lleva cetro. Cabe señalar que los atuendos solamente dejan al descubierto los rostros de Madre e Hijo y no es María en persona, sino la estatuilla vestida tal como se mostraba en su santuario. En esta representación simplificada y esquemática no se incluyeron los detalles de los ricos bordados del atuendo de la imagen porque no era el propósito principal de esta representación. Sin embargo, sí coinciden con los colores de la talla, brial rosado y manto azul. En otras palabras, la Virgen aparece mediante su trasunto dentro de un discurso fundacional regionalizado simbólicamente en el territorio de Cholula.

Note el lector que la efigie se aparece, en una elaboración discursiva anacrónica, fuera de su santuario para entrar en escena durante la batalla de conquista. En esta pintura, la imagen de los Remedios está ubicada precisamente junto al estandarte de guerra con las armas de la Corona, y es figura antagónica de la serpiente que baja del *Tlachihualtéptl*, quien comanda a los belicosos indígenas, y representa al dios Quetzalcóatl, que, a la vez, en el ideario cristiano es la personificación del pecado. Así pues, en este relato María en su trasunto de la Virgen del “Cerrito” se reconoce como la nueva Eva. Estos elementos iconográficos evocan la psicomaquia relatada en el Apocalipsis donde el bien se enfrenta y vence al mal, trasladada simbólicamente al espacio cholulteca donde luchan cristianos contra idólatras y la escultura adquiere en este discurso tardío la función de las vírgenes de conquista del siglo XVI.

En la lámina no. 18, a manera de desenlace, se mira con mayor claridad la misma efigie de la Virgen ataviada y dispuesta sobre su peana de plata en forma de nube, es llevada en andas por indígenas cristianizados como símbolo triunfal y se miran arriates de flores entre los procesionistas (fig. 5). En esta lámina claramente se menciona a la Virgen de los Remedios de Cholula como agente conquistador bajo la voluntad providencial. En esta construcción apologética, similar a la narrativa tlaxcalteca de alianza, los caciques cholultecas Cacalotl, Cencamatl y Sarmiento comandados por el señor Tepoztecatzin, se ven a sí mismos como aliados de los conquistadores que combaten con otros pueblos indígenas que se negaban a aceptar el cristianismo, tal como se indica en el manuscrito de los corpúsculos del padre Vicente Campos, quien tradujo las glosas del mapa del náhuatl al castellano en 1855:



Fig. 5. Mapa de Cuauhtlantzincó, lámina 18, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

Ella [Nuestra Señora de los Remedios de Cholula] es la misma que no pocas veces se dejaba ver en el aire y entre las nubes y nos ayudaba cuando teníamos necesidad de pelear; y convertir a la fe algún pueblo y cuando llegábamos a conseguirlo, en acción de gracias y para que su Hijo Santísimo bendijera a los nuevos creyentes, la sacábamos en procesión pública: entonces yo [Tepoztecatzin] mismo le formaba unos ramilletes de flores que se conducían delante de esta sacrosanta Imagen para honrarla cogía yo estas flores de una tierra que tengo y le puse el nombre de Acatopilan, porque esas flores, las destiné [sinc] exclusivamente para esta hermosa Virgen llamada por el señor Don Fernando Cortés, Marqués del Valle, la Virgen Conquistadora, la Virgen de los Remedios (Campos 1855, 421-423).

Finalmente, en la lámina no. 19 la santa efigie, acompañada por dos candelas, descansa sobre un altar cubierto de finos textiles y está enmarcada por un arco de flores; un tamborilero y trompeta de la milicia española pregonan y celebran su victoria. Recibe homenaje y veneración, tanto de conquistadores, como de la nobleza indígena, reconociéndola como fundadora y baluarte de las tierras de Cholula (fig. 6). Este altar improvisado funciona simbólicamente, como si se tratara de una ‘prefiguración’ de la ermita en la cúspide del *Tlachihualtéptl*, construida a la postre.



Fig. 6. *Mapa de Cuauhtlantzinco*, lámina 19, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

En este caso, el atuendo que esconde a la estatuilla de la Purísima, al igual que el Niño Jesús sobrepuesto, a la vez, la hermanaaba y la singularizaba con las principales imágenes de conquista en la Nueva España, asociadas con el marqués del Valle: Nuestra Señora de los Remedios de México y la Conquistadora de Puebla, ésta última también reconocida bajo el nominativo de los Remedios (Fallena 2014, 114-120). Ambas imágenes también se mostraban sobrevestidas con atuendo triangular y eran portadoras del Niño Jesús.

Así pues, en este códice se introdujo la milagrosa imagen del “Cerrito”, distinguida por sus vestidos como Virgen de los Remedios, dentro de una narrativa visual y textual que la asociaba plenamente como figura de fundación. Mediante una inversión del tiempo narrativo, el *Tlachihualtéptl* representado en el *Mapa*, anteriormente habitado por la serpiente Quetzalcóatl, actúa como topónimo de la nueva ciudad cristiana y es el lugar señalado por la divinidad para rendirle culto a la Madre de Dios que se develaba como patrona y protectora de los nuevos indígenas cristianizados. Como se puede apreciar, se trató de construir un discurso arcaizante

para relacionar el culto de Nuestra Señora de los Remedios del *Tlachihualtépel* con la conquista como un hecho providencial y a la vez, legitimar la nobleza del linaje del señor cholulteca Tepoztecatzin, que aquí aparece como primero en aceptar el bautismo y ser aliado de los conquistadores, como dueño originario y genuino de las tierras floridas de Acatopilan.

Ajuares y “verdaderos retratos”, manifestaciones afectivas de la fe

La costumbre de engalanar con ricos vestidos y alhajas a las imágenes devocionales proviene de la tradición europea de la Baja Edad Media, se popularizó principalmente en el siglo XVII y perduró en algunas partes hasta el siglo XIX (Andueza Pérez 2017, 12). A pesar de su origen europeo, los atuendos de las imágenes devocionales adquirieron al paso de los años características locales en el Nuevo Mundo, quedando relacionado el ornamento con el espacio geográfico y con las costumbres y gustos de sus habitantes. Sobre todo, fueron parte fundamental para reconocer una determinada devoción asociada dentro de las construcciones discursivas identitarias. Tal como argumentan José Luis Torres y Pedro Jaime Moreno de Soto: “con estos aderezos destinados a las imágenes devocionales con tratamiento de majestad divina la escultura se convierte en un soporte de elementos simbólicos” (Torres y Moreno de Soto 2015, 44).

Se sabe que en la Nueva España para finales del siglo XVI estaba muy arraigada la práctica de vestir a las imágenes religiosas, costumbre trasladada desde la metrópoli a los reinos de ultramar. Sin embargo, las autoridades eclesíásticas postridentinas no estaban muy de acuerdo con esa práctica, tal como se constata en el III Concilio provincial de México llevado a cabo en 1585:

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sea de tal manera que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si alguna persona secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen, y fuere ésta vestida con ellas, por el mismo hecho se apliquen a su culto. Y cuando fuere necesario vestir o adornar de cualquier modo a las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias’ (Concilio III libro 3 título XVIII cap. VIII, 209).

5 Agradezco a la Mtra. Namibia Rivera López y la Mtra. Julieta I. Martínez López por haber gestionado la digitalización del documento.

Huelga decir, que en España se conservan inventarios de los siglos XVI, XVII y XVIII que proporcionan evidencia de los lujosos vestidos y joyas que portaban algunas imágenes marianas de amplia devoción a pesar de que muchas autoridades eclesiásticas estaban abiertamente en contra (Pérez Morera, 2010, 44).

¿Desde cuándo se comenzó a vestir la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula? Como evidencia más temprana está el ya mencionado testamento de Isabel Martínez de 1590 quien encomienda su alma a Dios y manifiesta su especial devoción a la Virgen del cerro: “Mando a Nuestra Señora de los Remedios un faldellín brocado guarnecido de oro y plata” (Reyes García 1973, 19).



Fig. 7. Frontispicio del *Sermón que en acción de gracias por la acertada detención en la Habana de esta última Flota, y su llegada Milagrosa á nuestros Puertos de Europa, haciendo de la Fiesta el Ramo del Comercio de España, se predicó en el Santuario de N. Señora de los Remedios*, grabado, autor no identificado, 1728. Colección Biblioteca de José María Lafragua, BUAP.

Se conserva en la biblioteca José María Lafragua en la ciudad de Puebla el sermón predicado a la Virgen de Cholula en su santuario por el R.P. fray Juan Domingo de Leoz para dar gracias por la protección de la flota y llegada milagrosa a puertos de Europa, publicado en 1728 y bajo el patrocinio del ramo del comercio de España.⁵ En efecto, para este tiempo la Virgen de los Remedios se consideraba especial protectora de embarcaciones por su poder de controlar el ímpetu de los mares. A manera de frontispicio está la imagen de la Virgen en un óvalo que le sirve de marco decorado con flores en las cuatro esquinas y un patrón de pequeños roleos embellece los márgenes, lo que enfatiza que se trata de una representación bidimensional que replica a la imagen de bulto (fig. 7). Sobre la peana de plata y decorada con hojas de acanto, la Virgen sostiene centro en la mano derecha y al Niño Jesús, en la izquierda. Ambos lucen corona imperial y de sus cabezas emanan resplandores.

Claramente se distingue que las figuras de la Virgen y el Niño llevan lujosos vestidos sobrepuestos cuyos adornos y bordados son representados con detalle. El rostro de la Virgen está rodeado por orla de fino encaje y en los puños lleva volantes, también de encaje. Sobresale el diseño floral dieciochesco del vestido de María que se adivina bordado en oro y plata, rematado con cordoncillo o galón. Sobre los hombros el manto la cubre añadiendo majestad a la Reina del Cielo. El primoroso atuendo del Niño hace juego con el de la Madre. Cabe hacer notar que los diminutos puntos y las líneas en el dibujo, aportan un sentido táctil a los atuendos, de esta manera se aprecia la variedad en los textiles. Además, mediante

este recurso se evoca la luminosidad del conjunto que hace referencia a la metáfora del sol, eje central del sermón, al igual que los pequeños soles antropomorfos que adornan las cuatro esquinas de los márgenes de la estampa. Mediante su relación con el texto, la imagen funciona como un objeto de meditación:

Todo se reduce al Sol, porque el Sol se reduce todo: Sonante lo llamó el Hebreo de vocal luz trae consonante al Mundo: Es su patria el Suelo y es obligación indispensable el mirar atento el campo Damasceno.

Así deja V. S. su Solar para subir a ser Sol a la voz del Monarcha mayor, haciendo, que traducido nuestro Occaso en Oriente se vea sin desmayos, la desseada luz en su senda: en medio de estas brilla todo el acierto que tiene el juicio por centro, así solo puedo hallar quietud en su mismo movimiento (Leoz 1728, 4r).

Tenemos una estampa más tardía de 1850 donde está representada la figura de Cholula en su tabernáculo (fig. 8). De manera similar a la imagen del sermón de 1728, en esta estampa la pequeña estatuilla de la Virgen aparece engalanada con sus vestidos y corona imperial, al igual que el Niño Jesús, pero en este caso, la Virgen no lleva cetro y sostiene con ambas manos al Niño en su pecho. Un resplandor que asemeja a un sol radiante circunda la cabeza de María. La figura descansa sobre una peana, probablemente de plata. Según esta litografía, la peana es igual a la que se conserva actualmente. Sin embargo, no tiene la luna de plata y carece de la estructura con el orbe rodeado por la serpiente sobre la nube y el par de ángeles dorados. Esto nos hace sospechar que esos ornamentos no estaban puestos con la imagen al momento en que fue realizada la estampa, o bien, que no se consideraron prioritarios para su representación por alguna razón que desconocemos. Y al igual que en el códice, lleva la cabeza cubierta por un paño o velo, sin embargo, aquí sus vestidos están ricamente bordados y el manto le cubre los hombros cayendo por detrás en forma de triángulo hasta la altura de la base de la peana. Cabe suponer que los ricos vestidos representados en todo su detalle en esta estampa resaltaban el modo como se mostraba la santa imagen en su altar. Nótese que tanto el brial como el manto están profusamente decorado con motivos vegetales, pero el patrón es muy distinto a la imagen del sermón, previamente descrita, lo que indica que se trata de diferentes atuendos que responden a un cambio de gusto con relación a la época.



Fig. 8. *Nuestra Señora de los Remedios de Cholula*, autor no identificado, ca. 1850, litografía. Colección particular de Jaime Cuadriello.

A diferencia de la imagen del sermón, en esta composición, la imagen sagrada está resguardada en un tabernáculo al estilo neoclásico con cúpula en forma de campana y flanqueado por dos columnas de capiteles jónicos. Sobre el *domus* se observa al arcángel san Miguel con su faldellín ondeante que empuña la lanza cruciforme, dispuesto para matar a la bestia; aquí también se alude a la batalla celestial del Apocalipsis. A los lados de la cúpula dos angelitos músicos descansan sobre roleos fungiendo como custodios del tabernáculo. En el centro del entablamento se aprecia el monograma mariano coronado y resplandeciente. En la esquina derecha de la Virgen (izquierda del espectador) hay un florón con rosas. En la base del tabernáculo se lee “Nuestra Señora de los Remedios del cerro de Cholula”. Con esta inscripción, se identifica claramente que es la Virgen del “Cerrito” para no confundirla con otras imágenes de los Remedios y queda acentuado su carácter de “verdadero retrato”.

Sergi Doménech García indica que los “verdaderos retratos” son copias simbólicas de las imágenes *acheiroipoietas* o de aquellas consideradas con el *virtus* para obrar milagros (Doménech García 2011, 89-91), frecuentemente replicando la imagen de bulto en un formato bidimensional, ya sea en pintura o estampa (grabado). Llama la atención que el fondo es completamente indefinido, lo que permite que la imagen en su tabernáculo sea atemporal y no haga referencia a un sitio en particular, sino que ‘traslada’ el *locus* de lo sagrado a otro lugar gracias a la portabilidad de la estampa. De esta manera se otorga más importancia a la presencia de la Virgen, que “vive” y resplandece milagrosamente y que puede estar en cualquier parte.

Estas estampas, consideradas como “verdaderos retratos”, tuvieron una función prioritaria para difundir y fortalecer el culto ya que se obsequiaban o se heredaban y así se incrementaba la popularidad de los cultos por medio de la promoción de los mismos devotos. Y era precisamente con sus lujosos vestidos como circulaba y se insertaba en la mirada devota. La estampa también era un medio por el cual el peregrino rememoraba el momento en que estuvo en el santuario y funcionaba como un ‘*index*’ mnemotécnico que apuntaba al original y fijaba un momento en particular que había vivido. Tal como lo apunta Doménech García, estas estampas funcionaban como un “sustituto emocional”: el devoto podía pedir favores específicos por medio de la estampa, en su intimidad (en algún lugar de su hogar o traerla consigo todo el tiempo como el retrato del amado), aún estando lejos del santuario y de la imagen original, tal como la había visto ornamentada y vestida en el santuario (2001, 84).

En estos ejemplos se puede advertir que los atuendos y ornamentos eran parte sustancial de la imagen para reconocerse como “verdadero retrato”. Es importante señalar que precisamente el parecido de las copias con el original, aseguraba su

eficacia y en la estampa de la Virgen cholulteca y la similitud en estas estampas no apunta a la talla desprovista de sus vestidos y ornamentos sobrepuestos, sino a la figura engalanada y dispuesta como *Theotokos* y reina celestial, tal como se mostraba en su altar y era observada por los devotos que asistían al santuario. Por otro lado, hay que enfatizar que especialmente los atuendos y alhajas también gozaban de especial veneración por estar en contacto con la imagen milagrosa y contener sus exactas medidas.

Además, tal como lo ha apuntado David Morgan, los vestidos y ornamentos sobrepuestos eran un recurso efectista para que las imágenes de devoción en el culto popular fueran “más reales” (*more real*) al permitir la interacción física entre el devoto y el objeto de veneración. Las joyas y los textiles aportaban cierta ambigüedad a la escultura, que operaban entre la ficción y la realidad. De esta manera a la figura se le atribuía un papel activo, es decir, como si estuviera ‘dotada de vida’. Esta interacción se daba mediante la práctica de la oración, hablándoles, cambiándolas de lugar, vistiéndolas y modificando su apariencia cuando eran mostradas según el calendario litúrgico. Todas estas acciones eran una manera de incorporarlas a la vida cotidiana, hacerlas propias y de generar lazos afectivos (Morgan 1998, 50-51). En este sentido, la imagen es tratada ‘como persona’ y los obsequios y los ex votos forman parte del diálogo simbólico con el fin de expresar el fervor, pedir favores, como muestra de gratitud por los dones recibidos o como una manera de ‘comprometer’ a la santa persona a cumplir las demandas de sus devotos.

Desafortunadamente no se conservan documentos en los cuales se describa cómo era la ceremonia de cambio de vestidos de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula en el pasado. No obstante, en la actualidad la efigie de la Virgen de Cholula se muda de ropa en una ceremonia nocturna que tiene lugar en el interior del camarín de la Virgen en la parte posterior del altar, lo que facilita que la figura sea extraída de su hornacina por una puertecilla trasera que siempre permanece cerrada con llave. En esta ceremonia solamente pueden asistir la mayordoma (esposa del mayordomo en turno), que tiene bajo su custodia la llave de la hornacina, sus hijas solteras y el párroco. Durante todo el proceso se reza interrumpidamente el Ave María. Solamente ellas tienen permitido tocar los vestidos y ornamentos de la imagen.

La señora Honoria Cocone comentó que antes de iniciar el cambio de atuendos de la Santísima imagen, primero había que preguntarle qué prendas prefiere para la ocasión. Si la Virgen está de acuerdo con la indumentaria, es muy fácil vestirla, en caso contrario, “todo se atora y se vuelve imposible”. Cada vez que se le quita una prenda, la mayordoma tiene que pedir autorización a la imagen. También explicó que la Virgen expresa su desaprobación con un cambio de gesto o de coloración

en su rostro, en otras palabras, la imagen trasciende su calidad de materia inerte y se le reconocen comportamientos “como si estuviera viva” (Freedberg 1992, 45-46). En consideración a lo anterior, puede suponerse que también en el pasado, el cambio de ajuar permitía que existiera una interacción directa y performativa con el objeto de devoción, favoreciendo así los lazos afectivos y que la imagen se concibiera, hasta cierto punto, como si fuera la persona de la Virgen en una suerte de sustitución simbólica. De esta manera la efigie gozaba de agencia social y recibía un tratamiento como si se tratara de su prototipo (Gell 1998, 7-26).

Durante esta ceremonia de cambio de ropa se respetan una serie de reglas del decoro y pudor de la imagen: la imagen sólo puede ser vista por mujeres y tocada por manos femeninas autorizadas. Tal como explicó la mayordoma, ninguna persona de reputación dudosa o con malas intenciones puede acercarse a su camarín. De esta manera se establece un código de conducta moral que define el comportamiento aceptado por la comunidad y condena todo aquello que vaya en contra de ese sistema de valores. Por lo tanto, la calidad moral normada por la comunidad es requisito indispensable para merecer el privilegio de tener contacto directo con la santa imagen.

A pesar de la gran brecha temporal, las prácticas actuales coinciden en muchos aspectos con aquellas del siglo XVII y XVIII. Contamos con algunos ejemplos, al otro lado del Atlántico: fray Diego Henríquez en su obra escrita en 1714 refirió lo siguiente respecto a la veneración de la imagen de piedra de Nuestra señora de la Nieves de la Palma en Canarias:

Para complemento de su culto tiene esta Venerable Imagen muy decentes vestidos de los distintos colores que usa la Iglesia en los diversos tiempos y festividades del año (porque se viste aunque es de escultura entera) y todo adorno del templo; doceles, y alhajas de plata (Henríquez 2014, 98).

Respecto al cambio de ropa de esta imagen canaria, era costumbre que fuese vestida por manos femeninas, oculta y velada para cualquier otra mirada. A este respecto, Henríquez relataba que don Pedro Escobar Pereira trajo de España tela para confeccionarle un vestido a la santa imagen Virgen de las Nieves, la bajaron de su nicho para mudarle de atuendo frente a una comitiva de varios asistentes. Al comenzar las mujeres a despojarla de su vestido, la imagen “torció el rostro hacia un lado”, que se entendió por los asombrados concurrentes como efecto del “virgíneo pudor”, porque la imagen no gustaba de despojarse de sus ropas en la presencia de hombres (Henríquez 2014, 106). Se sabe que del ajuar de la Virgen de la Nieves se encargaban ermitañas o santeras, pero con el paso del tiempo la

tarea de vestir se trasladó a las esposas de los mayordomos. Después de 1684 las mujeres a cargo del camarín pasaron a convertirse oficialmente en “camareras” de la Virgen y, al igual que en el caso de la imagen cholulteca, solamente se permitía este privilegio a mujeres “de virtud reconocida y respetables canas que solían ser esposas de los mayordomos” (Pérez Morera 2010, 42-43).

La señora Honoria Cocone detalló que la única prenda que puede tocar directamente a la imagen de la Virgen cholulteca es un refajo de lino hecho a mano por personas de muy buena conducta. Al quitar todos los vestidos durante la ceremonia del cambio de ropa, la imagen solamente queda con esta prenda interior. Hay que resaltar que la imagen, a pesar de estar vestida en su talla, nunca queda desprovista de este refajo que siempre la cubre para resguardar su pudor. Esta prenda de lino funge simbólicamente como corporal litúrgico, equiparando así la imagen con vaso sagrado. En efecto, en el tercer concilio provincial de México se especifica que:

Por lo mismo, establece y manda este sínodo, según lo decretado por el concilio de Trento, que en todas las catedrales y parroquias de este arzobispado y provincia donde debe reservarse la eucaristía, se designe un lugar, y en él se coloque un tabernáculo bien adornado y cerrado con llave, en que halla una ara consagrada cubierta con corporales, y sobre ella se coloque una custodia o copón de oro y plata, que contenga y guarde envuelto en corporales de lino el santísimo sacramento de la eucaristía (Concilio III libro 3 título XVII cap. I, 204).

Según Paulina Gámez Martínez, especialista en indumentaria virreinal, el lino desde la antigüedad era considerado un material puro y capaz de absorber todas las impurezas (espirituales y corporales), y por eso se usaba para confeccionar prendas litúrgicas o prendas interiores para evitar ensuciarse o contagiarse de enfermedades, hecho que queda asentado en las palabras de la Biblia: en el *Éxodo* Yavhé le ordena a Moisés la manera en que deben confeccionarse las prendas de Aarón y de sus hijos cuando estuvieran vestidos de sacerdotes:

Tejerás la túnica con lino fino; harás también la tiara de lino fino, y la faja con brocado (Ex 28:39 BJ).

Hazles también calzones de lino, para cubrir su desnudez desde la cintura hasta los muslos. Aarón y sus hijos los llevarán al entrar en la Tienda del Encuentro, o al acercarse al altar para officiar en el Santuario, para que no incurran en culpa y mueran. Decreto perpetuo será éste para él y su posteridad (Ex 28:42-43 BJ).

En el Apocalipsis de Juan hay una alusión al lino como vestimenta de la esposa del Cordero y que alude a la pureza y santidad de la novia:

Alegrémonos y regocijémonos y démosle gloria, porque han llegado las bodas del Cordero, y su Esposa se ha engalanado. Y se le ha concedido vestirse de lino deslumbrante de blancura - el lino son las buenas acciones de los santos (Ap 19:7-8 BJ).

Es de suponer que los vestidos que portaba (y aún porta) la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, correspondían a la ocasión y con el gusto de la época, al igual que sucedía con los atuendos de los patricios de la ciudad. Esto permitía que visiblemente la Virgen ostentara el más alto rango social, no solamente celeste, sino también, adecuado a las costumbres impuestas por las élites. En el protocolo de la fiesta el atuendo cobraba gran importancia para situar a cada quien en el estamento social que le correspondía según la construcción del imaginario colectivo. Por ejemplo, para la fiesta del Pendón se les requería a los indígenas que se vistiesen “a la usanza”, como en su gentilidad, tal como se puede apreciar en los indígenas representados en el *Mapa de Cuahltlanzinco*: los caciques portan tilma anudada al hombro, vistosos tocados de pluma y calzón de encaje, y las cacicas lucen enredo del cabello con cintas de colores y visten huipiles finamente labrados y decorados con listones de seda. Asimismo, los ornamentos y mejores galas de la imagen se mostraban especialmente durante las celebraciones, procesiones o cuando visitaba a otros centros religiosos. Así, se evidenciaba en el ámbito público los estamentos sociales a partir del valor de lo donado y se hacía gala de la riqueza del santuario y de la ciudad, porque en la imagen patronal como metonimia de la *civitas*, al menos en el discurso, estaban reflejados todos sus miembros. Así pues, durante la fiesta los atuendos de la Virgen formaban parte de una compleja retórica simbólica (Sigaut 2015, 2019).

No quedan registros sobre los vestidos donados a Nuestra Señora de los Remedios en tiempos virreinales, sin embargo, tenemos algunas donaciones de indumentaria y joyas a la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad vecina de Tlaxcala, al igual que de la Virgen de la Defensa cuyo culto se rendía en la capilla del Tercer Orden en el convento de San Francisco en Tlaxcala. Esta información nos puede dar una idea cercana sobre los valiosos ajueres que pudo haber tenido la imagen del *Tlachihuatépetl* en el siglo XVIII.

En el libro de cuentas del convento de San Francisco de Tlaxcala, en la sección de “argumentos del tercer orden” para el año 1758 se asienta lo siguiente:

La Señora Doña Cathalina Fernández de Sylva dio para gargantilla y pulseras de la Santísima Virgen una pulsera de perlas y sobraron de la misma pulsera y la tubo de costo 20 p[esos] y V002 [tomines].

Las hermanas consiliarias dieron para adorno y culto de la Santísima Virgen doce pares de ramilletes de flores de mano de género que les tubieron de costo V012 [tomines].

A Nuestra Señora de la Defensa que se venera en el altar mayor del tercer orden dio una señora un manto o capa de lustrina de campo azul con ramos y flores de plata brisada de la moda forrada de capichola nacar con una punta de plata de ancho de ilados finos al ayre del vedor y otra puntita de plata fina de un dedo incertada en el manto tuvo de costo V07p [tomines] (APST 1758, 5).

En estas descripciones llaman la atención los lujos y atractivos materiales que se usaban para los ajuares de las imágenes marianas, donados principalmente por mujeres devotas. Además del oro, la plata y las piedras preciosas, los vestidos se confeccionaban en ricos textiles como la lustrina que era una tela vistosa tejida de seda con oro o plata empleada principalmente para los ornamentos de las iglesias.

Reflexiones finales

Para concluir, hay que señalar la paradoja que surgía en el vestido y ornamento de las imágenes religiosas. La ornamentación y vestidos de las imágenes implicaba invariablemente una tensión entre fuerzas contrapuestas: magnificar el carisma de la imagen o, en el polo opuesto, banalizarla y atentar contra el decoro, provocando escándalo y desagrado. Hay que agregar que no siempre coincidían los gustos y prácticas de la piedad popular con los conceptos de las élites eclesásticas y con los tratadistas del arte. La orientación sensual de los adornos perjudicaba cualquier reflexión racional o espiritual, tal como lo apunta Palma Martínez-Burgos García:

El reconocimiento de cuanto más bella sea, más se estimulan los sentidos, se convierte en un arma de doble filo y pone sobre la mesa las dos posturas enfrentadas entre las que se debate la propia Iglesia. Por un lado, la noción neoplatónica, defendida por algunos sectores escolásticos afirma que la forma más elevada de la belleza es la puramente espiritual y por lo tanto está alejada de lo material y terrenal y en nada puede perjudicar. Por otro, aquellos que creen que la belleza en la imagen envilece corrompe y confunde (Vizuet y Martínez-Burgos García 2000, 2017).

En efecto, las autoridades locales en la Nueva España se mostraron ambiguas respecto a estas prácticas, algunos criticaban los excesos como atentados al decoro y al buen gusto. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de algunos sectores de la Iglesia por evitar los abusos y despilfarros, durante los siglos XVII y XVIII, tal

como consta en la reiterada prohibición de vestir las esculturas en los concilios y cartas pastorales, continuaron estas arraigadas costumbres. En la dedicación de la catedral metropolitana de México en 1666 y en las pinturas de las procesiones se advierte claramente que en la Nueva España continuó el gusto por ornamentar y vestir lujosamente a las imágenes. Por ejemplo, se sabe que en 1667 llegaron en la nao de China doce piezas de seda para una imagen de Jesús Nazareno y se mandaron hacer un par de ángeles vestidos de tela para la procesión del Tránsito de 1683 que costaron seis mil pesos (Robles 1853, 332 y 367).

No hay que olvidar que, a pesar de los altos costos y múltiples esfuerzos, inclusive pleitos y disgustos, las acciones de confeccionar los trajes, de vestir y disfrutar a las imágenes, al igual que la organización de las fiestas, donde se elaboran sorprendentes portadas y tapetes de flores, eran –y siguen siendo– prácticas que implican cohesión social y valores de identidad. De esta manera se demuestran la fe y los afectos, asimismo, los devotos se ven reflejados en su figura patronal por medio de la cual se materializan los anhelos y de la comunidad personificada en su figura patronal. Por ello, son costumbres que se renuevan generación tras generación. El padre Francisco J. Hernández recopiló en 1915 las tradiciones entrevistando a los habitantes ancianos de Cholula. En su manuscrito se dice que desde mucho tiempo atrás la santa imagen de la Virgen de los Remedios se bajaba vestida y enjoyada una vez al año a la ciudad de Cholula con el propósito de traer las lluvias y asegurar las cosechas. A esta festividad, que aún se celebra el primer domingo después de la Ascensión de Jesús entre mayo y junio, se le conoce como la “Fiesta de labradores y pobres” durante esta segunda semana podían participar indios y mestizos (Hernández 1909-1915, 160-161).

Tal como se vio en este estudio, durante el proceso de largo aliento de la biografía de la imagen, los atuendos y ornamentos han sido esenciales para conceder de agencia activa a la figura de la Virgen del “Cerrito”. Los elaborados vestidos y resplandecientes joyas revelan a la Reina celestial y madre de Dios en toda su grandeza, quien es reconocida como protectora de los habitantes de Cholula y es obsequiada por peregrinos que la visitan año con año para agradecer sus bendiciones. Pero paradójicamente, bajo esos vistosos ajuares se oculta la dimensión material y llana de la pequeña talla de la Purísima Concepción, que se decidió mutilar principalmente con la intención de ser mostrada y venerada como si estuviera ‘dotada de vida’.

Fuentes documentales

ABNA (Archivo de la Biblioteca Nacional de Antropología). Campos, Vicente. “Corpúsculos de Vicente Campos”, Microfichas, Exp. 201.

APSJT (Archivo parroquial de San José de Tlaxcala). “Argumentos hechos por el Tercer Orden para el año 1758”, sección disciplinar, serie de cuentas, libro de gastos del convento de la Asunción de 1736 a 1790.

APSPC (Archivo parroquial de San Pedro Cholula). Hernández, Francisco J. “Historia de Cholula”. Archivo parroquial de San Pedro Cholula. (sin número de clasificación), 1909-1915.

Bibliografía

Alberti, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

Andueza Pérez, Alicia. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra, 2017.

Ayala de, Interián. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: D. Joachin Ibarra, 1782.

Cisneros, Luis de. *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1999.

Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la Lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez impresor del rey, 1611.

Cuadriello, Jaime. *El obrador trinitario. El divino pintor. La creación de María Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia de Monterrey, 2002.

Díaz Cayeros, Patricia. “Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana”. *Imagen Brasileira* 7 (2013): 173-185.

Doménech García, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América, Revista de historia, Cultura y Territorio* 18 (2011): 77-94.

----- . “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”. En *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, editado por Rafael García Mahiques et al., Vol. 1, 563-580. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.

Fallena, Denise. “La imagen de María: Simbolización de conquista y fundación en los Valles de Puebla-Tlaxcala: La Conquistadora de Puebla, la Virgen Asunción de Tlaxcala y Nuestra Señora de los Remedios”. Tesis doctoral FFyL-UNAM, 2014.

Fernández García, Ricardo. “‘Veneramos lo que vemos para arder en lo que creemos’: El obispo Palafox García y las sacras imágenes.” En *Juan de Palafox y Mendoza: imagen y discurso de la cultura novohispana*, coordinado por José Pascual Buxó, 155-221. México: IIB-UNAM, 2002.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Gell, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon, 1998.

Gonzalbo, Pilar. “De la penuria y el lujo e la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”. *Revista de Las Indias* 56, no. 206 (enero-abril 1996): 49-74.

Henríquez, Diego y Víctor Macías (transcriptor del manuscrito). *Verdadera Fortuna de las Canarias y breve noticia de la milagrosa Imagen de Ntra. Señora del Pino de la Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Gran Canaria, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 2014.

Kopytoff, Igor. “La biografía de las cosas. La mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-122. México: CONACULTA, Grijalbo, 1991.

Krüger, Klaus. “Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy”. En *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, editado por L. Reindert, 37-69WS. Atlanta: Emory University Press Brepols, 2007.

Leoz de, Juan Domingo. *Sermon, que en accion de gracias por la acertada detencion en la Habana de esta ultima flota, y su llegada milagrosa â nuestros Puertos de la Europa [...]*. México: Joseph de Hogal, 1728.

López-Cano, María del Pilar (coordinadora). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: IIH-UNAM, 2014.

Martínez-Burgos García, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". *Revista de la facultad de Geografía e Historia* 2 (1988): 91-102.

----- . "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca". *Pedro de Mena y su época, Simposio Nacional, Granada, Málaga, 1989*, 149-162. Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 1990.

Mendieta de, Jerónimo. *Historia eclesiástica indiana*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007.

Morgan, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Los Ángeles: California University Press, 1998.

Obras del Ilustrissimo, Excelentissimo y Venerable Siervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Angeles, y de Osma, Arzobispo Electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva España. Tomo III. Parte I. Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez 1762.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638. Vol I. Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956.

Pérez Morera, Jesús. "Imperial Señora Nuestra: El vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves". *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz*, catálogo de exposición, 39-73. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones de la Caja General de Ahorros, 2010.

Reyes García, Cayetano. *Índice de extractos de los protocolos de la notaría de Cholula (1590-1600)*. México: INAH, 1973.

Robles, Antonio. *Sucesos notables, Colección Documentos para la historia de Méjico*, tomo II. Méjico: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

Sigaut, Nelly. "La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España". En *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, Devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, coordinado por Rafael Castaleda García y Rosa Alicia Pérez Luque, 211-232. México: Colegio de Michoacán A.C/Centro de Investigaciones y Estudios en antropología social, 2015.

Torres, José Luis, Pedro Jaime Moreno de Soto. *A la imagen y semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Osuna: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, 2015.

Taylor, William. *Theater of a thousand wonders: A history of miraculous images and shrines in New Spain*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016.

Vega Ramos, María José. *El secreto artificio. Marianolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: Universidad de Extremadura, Imprenta Aguirre, 1992.

Vizuite, J. Carlos and Palma Martínez-Burgos García. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2000.

Wood, Stephanie. *Transcending Conquest, Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. Oklahoma: Oklahoma University Press, 2003.

Internet

BJ Biblia Jerusalén, traducción al español. <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Biblia-de-Jerusalen>

SUMMARY

The Virgin of Remedies of Cholula: Symbolic and Performative Relationships between Figure and Votive Dresses

Rosa Denise Fallena Montaña

Abstract

The main purpose of this paper is to explore how the superimposed dresses, jewels and ornaments of the cult image of Our Lady of Remedy of Cholula functioned as symbolic elements in its iconography. In addition, an attempt is made to analyse its different uses in the construction of identity imaginaries in the rhetoric of the conquest and foundation in New Spain, especially the way it is represented in the Map of Cuauhtlantzinco. Also, dresses and ornaments played an essential role in ensuring that the vera efigie, through its “true portraits”, was recognized and venerated by the devotees. The clothes given by donors was a way of bonding affectively with the image through performative practices, for example, in the dressing ceremony, the patron saint festivities and prayer processions.

Keywords: *Virgen Mary • dresses • religious images • ornaments • Cholula*

Our Lady of Remedies has been considered the patron saint of the city of Cholula, at least since the end of the colonial period. Her image kept in her sanctuary is one of the oldest wooden Marian devotional statuettes that remain in Mexico and that still has a wide cult today. Her sanctuary was established in central Mexico in the 16th century, in an indigenous town (pueblo de indios), near one of the principal cities in New Spain, Puebla de los Angeles. At this point, it is important to highlight that Cholula is found in a very strategic geographical site because it is located on the main road that used to connect the central plateau with the Gulf of Mexico region, since pre-Columbian times, and in Mesoamerican religious beliefs, it was considered a sacred place. Her sanctuary was suggestively established by the Franciscan friars during the first evangelization at the top of one of the largest pyramids in Mesoamerica built in Cholula, known as the Great Pyramid and which in Nahuatl was called *Tlachihualtepetl*, which means: “mountain-made-by-man-hand”. Perhaps that is the main reason why Our Lady of Los Remedies is, to this day, amicably called “Virgen del cerrito” (Virgin of the hill).

While the image continues to be worshiped among parishioners in the region in central Mexico since long time ago, surprisingly the historiography of the effigy, from the fields of art history and visual studies, is scarce. That is why I decided to do my research on this important devotional piece several years ago. On the other hand, there is little research on the ornaments and dresses that used to be worn by cult images in New Spain, and Our Lady of Remedies of Cholula is undoubtedly an eloquent example on this subject.

Having this in mind, the first purpose of this article is to explore the symbolic and performative implications that had had the ornaments and dresses that were superimposed to the carved wooden image along its cultural biography. The image of Our Lady of Cholula is a small gilded polychrome wooden statuette, it is about 35 cm long and was probably made in Spain or New Spain in the last decade of the 16th century. It has an archaic late gothic style and was intended for domestic worship. However, since the beginning of its cult, it has received public veneration and has been displayed on the altar of the sanctuary, until today, ostentatiously dressed and wearing precious jewels. Some parts of this sculpture were even cut out at some point in the past with the intention of making it easier to add different kinds of ornaments.

It is obvious that these elements added to the image were not mere decorative accessories, on the contrary, they were fundamental to compose the iconographic program with a deep symbolic theological sense. In this way, the rich and complex paraphernalia was clearly intended to represent this little effigy of the Theotokos

(Mother of God) as the Queen of Haven, New Eve and as the Woman of the Apocalypse in the public cult. But even more it should be noted that all the adornments and clothes were intended to hide the original iconography of the sculpture, which corresponds to the Immaculate Conception of Mary, with the intention of changing the advocatio n to Lady of the Remedies. A small image of the Child Jesus was even attached to her chest, over the superimposed dress.

The oldest mentions of the cult of the Virgin of Cholula can be found in some documents preserved in the historical notarial archive of the city of Cholula. In a document dated 1590, a woman ordered in her will to offer the image, of whom she was devoted, a rich dress (skirt). In fact, the Franciscan friar Jerónimo de Mendieta in his chronicle written at the end of the 16th century stated that by 1594 the cult of the Virgin of Cholula had spread widely throughout the region. The change of the advocatio n and iconography suggests that it was intended to symbolically associate the cult with the Spanish conquerors. Since the Reconquest in the Iberian Peninsula, Virgin of Remedies was considered the protector of men at war.

The expensive ornaments that were given by the devotees of the elites to the image as offerings was a way to show their wealth and at the same time, their devotion to the Virgin and promote her cult. In addition, the treasure of the saint patron figure reflected the wealth of the city's inhabitants metaphorically personified in the sacred image.

Another aspect that I maintain is that the luxurious dresses, mantles and veils enriched with gold, silver and precious gems were designed to 'enlarge' the dimensions of the modest statuette in the eyes of the beholder, transforming it into a heavenly vision surrounded by sparkles of light. In this way, the devotees, instead of seeing only the inanimate material figure, could have evoked using their imagination the splendor and the perfect beauty of Virgin Mary. In this sense, I propose that everything that was used to embellish the image and other sensory resources used as stimuli in religious ceremonies were aimed at 'charging' the sacred imago with what William Taylor has called "charisma."

In the second part I explore the way in which Our Lady of Cholula was represented in a late colonial codex known as the Codex Campos or Map of Cuauhtlanzinco kept in the Tulane University Library. In this 18th century Codex, Our Lady of Remedies of Cholula appears in the sky where a battle of the conquest in the 16th century takes place. The Spanish conquerors, commanded by Hernán Cortés,

and allied with the Cholultecan chiefs, fight against the indigenous people who lived in the Chichimeca region. Here the image of the Virgin is quite ambiguous, it is difficult to guess if it is the representation of the material image on its silver base of the sanctuary, or is the Virgin herself endowed with life. As David Morgan has suggested, the garments of the religious images added to the idea of “being more real”.

In the pictorial discourse of the Map of Cuauhtlanzinco it is clear that it was intended to associate the cult of the Cholultecan image with the victory of the Spanish forces through an apologetic and providential narrative to legitimize the privileges of an indigenous noble lineage that supposedly helped the conquerors to spread Christianity through the north of New Spain. In this program the iconographic motifs belonging to the advocacy of the Remedies, displayed through the dresses of the image, are fundamental to establish the association with the Spanish conquerors and to denote the Virgin as a founding saint patron, symbolically identified with the Cholultecan territory and the construction of collective imaginaries of identity in a ‘new era’ after de conquest. In this regard, it is very significant that in the Codex painting, the Tlachihuatepetl is represented as a symbolic toponymy of Cholula, a sacred place marked by the hierophany of Mother of God.

To be recognized by devotees, it is not surprising that the image of the Virgin of Cholula was frequently depicted on stamps and other religious souvenirs crowned, having a silver halo around her head, and wearing magnificent dresses, holding the Child Jesus also richly attired and wearing the heavenly imperial crown. In these pictures the sacred imago is represented as how it was displayed in the sanctuary. These pictures functioned as *vera efigie* or true portraits, and it was believed that they shared miraculous powers with the image worshiped in the sanctuary. An engraving of this genre is preserved in a sermon published in 1728 to thank the Virgin of Cholula intervention by protecting the merchant fleet that arrived safely in Spain. In this engraving the image of Our Lady of Remedies is represented wearing a shaped bell dress in rococo style, decorated with lace and flower embroidery. In the text of the sermon there is an evident metaphorical allusion to the Virgin as a bright sun that is also expressed in the luminosity of the ornaments of the garment of the image represented in the engraving.

In a later lithograph, dated 1850, the sacred image of the Virgin of Cholula also wears a beautifully ornamented shaped bell dress, but in this example, it can be seen in the details that the taste had changed, compared to the engraving published before in 1728. In the lithography the neoclassical style predominates in the architecture of the altar as well as in the attire of the Virgin and the Child

Jesus. In both cases some hints are given about the importance of displaying the image with all its rich attire and ornaments. Through these examples it is plausible to affirm that the modest wooden statuette functioned as a bearer of symbolic motifs that constantly changed depending on tastes, aesthetic values or religious narratives. In this way, the image played a role as a social entity with active agency.

The last part of this work delves into the importance of the ceremony of changing the clothing of the image by women belonging to the *mayordomía* that it is performed now a days in the Virgin's dressing room that is located behind the altar of the sanctuary. Unfortunately, there are no documents where the ceremony of the change of clothes in the colonial era is narrated. However, comparing some sources of images venerated in Spain in the 16th and 17th centuries, we can have an idea of the customs in New Spain regarding the change of clothing of religious images. To a certain extent, it resembles the tradition that prevails until now in Cholula. Without a doubt, the change of clothes allowed the inanimate image to be treated as if it were a living person and allowed it to be touched and manipulated under a strict moral and respectful code. Through these performative practices, the sacred object could become closer to certain privileged people and dispense its prodigious qualities through direct contact.

The Church was openly reticent about the ornament and dress of devotional images from the first ecclesiastical councils of New Spain in the 16th century. However, during the following centuries the debate on this subject continued. While one faction considered that the paraphernalia of the images served to increase the pious affections of the devotees, others argued that these practices went against decorum and decency and so much adornment alienated the devotee from true devotion. Indeed, it is necessary to point out the paradox that arose in the dress and ornament of religious images. The ornamentation and clothing of the images invariably implied a tension between opposing forces: magnifying the image's charisma or, at the opposite pole, trivializing it and undermining decorum, causing scandal and displeasure. It must be added that the tastes and practices of popular piety did not always coincide with the concepts of ecclesiastical elites and with religious art treaties, mainly after the council of Trent. The sensual orientation of the ornaments impaired any rational or spiritual reflection. Despite all these issues, as was reviewed in the case of Cholula, ornaments, luxurious attires and precious jewelry, more than accessories to embellish the image, merely from a sensory enjoyment point of view, at a deeper level were an essential part of the functioning of the imago considered as a sacred object with active agency.



Fig. 1. *Our Lady of Remedies* without her attire, unidentified authors, 16th-17th centuries, sanctuary of Our Lady of Remedies, Cholula, Puebla. Photo: John O'Leary, 2013.



Fig. 2. *Our Lady of Remedies* with her attire, unidentified authors, 16th-17th centuries, sanctuary of Our Lady of Remedies, Cholula, Puebla. Photo: Denise Fallena, 2011.



Fig. 3. Ornamental structure of *Our Lady of Remedies*, unidentified author, 18th and 19th centuries, sanctuary of Our Lady of Remedies, Cholula, Puebla. Photo: John O'Leary, 2013.



Fig. 4. *Map of Cuauhtlantzinco*, plate 7, unidentified author, ca. 1750, Tulane University Library, New Orleans. Digital image public domain.



Fig. 5. *Map of Cuauhtlantzinco*, plate 8, unidentified author, ca. 1750, Tulane University Library, New Orleans. Digital image public domain.



Fig. 6. *Map of Cuauhtlantzinco*, plate 19, unidentified author, ca. 1750, Tulane University Library, New Orleans. Digital image public domain.



Fig. 7. *Frontispiece of the Sermon that in thanksgiving for the successful detention in Havana of this last Fleet, and its miraculous arrival to our European Ports, making the Feast the Branch of Commerce of Spain, was preached in the Sanctuary of N. Señora de los Remedios*, engraving, unidentified author, 1728. José María Lafragua Library Collection, BUAP.



Fig. 8. *Our Lady of Remedies of Cholula*, unidentified author, ca. 1850, lithograph. Private collection of Jaime Cuadriello.

Documents

ABNA (Archivo de la Biblioteca Nacional de Antropología). Campos, Vicente. “Corpúsculos de Vicente Campos”, Microfichas, Exp. 201

APSJT (Archivo parroquial de San José de Tlaxcala). “Argumentos hechos por el Tercer Orden para el año 1758”, sección disciplinar, serie de cuentas, libro de gastos del convento de la Asunción de 1736 a 1790.

APSPC (Archivo parroquial de San Pedro Cholula). Hernández, Francisco J. “Historia de Cholula”. Archivo parroquial de San Pedro Cholula. (sin número de clasificación), 1909-1915.

References

Alberti, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

Andueza Pérez, Alicia. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra, 2017.

Ayala de, Interián. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: D. Joachin Ibarra, 1782.

Cisneros de, Luis. *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1999.

Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la Lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez impresor del rey, 1611.

Cuadriello, Jaime. *El obrador trinitario. El divino pintor. La creación de María Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia de Monterrey, 2002.

Díaz Cayeros, Patricia. “Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana”. *Imagen Brasileira* 7 (2013): 173-185.

Doménech García, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en

Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América, Revista de historia, Cultura y Territorio* 18 (2011): 77-94.

----- . “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”. In *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, edited by Rafael García Mahiques et al., vol. 1, 563-580. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.

Fallena, Denise. “La imagen de María: Simbolización de conquista y fundación en los Valles de Puebla-Tlaxcala: La Conquistadora de Puebla, la Virgen Asunción de Tlaxcala y Nuestra Señora de los Remedios”. PhD thesis, FFyL-UNAM, 2014.

Fernández García, Ricardo. “‘Veneramos lo que vemos para arder en lo que creemos’: El obispo Palafox García y las sacras imágenes.” In *Juan de Palafox y Mendoza: imagen y discurso de la cultura novohispana*, coordinated by José Pascual Buxó, 155-221. México: IIB-UNAM, 2002.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Gell, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon, 1998.

Gonzalbo, Pilar. “De la penuria y el lujo e la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”. *Revista de Las Indias* 56, no. 206 (enero-abril 1996): 49-74.

Henríquez, Diego y Víctor Macías (transcriber of the manuscript). *Verdadera Fortuna de las Canarias y breve noticia de la milagrosa Imagen de Ntra. Señora del Pino de la Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Gran Canaria, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 2014.

Kopytoff, Igor. “La biografía de las cosas. La mercantilización como proceso”. In *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, edited by Arjun Appadural, 89-122. México: CONACULTA, Grijalbo, 1991.

Krüger, Klaus. “Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy”. In *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, edited by L. Reindert, 37-69. Atlanta: Emory University Press Brepols, 2007.

Leoz de, Juan Domingo. *Sermon, que en accion de gracias por la acertada detencion en la Habana de esta ultima flota, y su llegada milagrosa â nuestros Puertos de la Europa [...]*. México: Joseph de Hogal, 1728.

López-Cano, María del Pilar (coord.). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: IIH-UNAM, 2014.

Martínez-Burgos García, Palma. “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”. *Revista de la facultad de Geografía e Historia* 2 (1988): 91-102.

----- . “La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca”. *Pedro de Mena y su época, Simposio Nacional, Granada, Málaga, 1989*, 149-162. Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 1990.

Mendieta de, Jerónimo. *Historia eclesiástica indiana*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007.

Morgan, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Los Ángeles: California University Press, 1998.

Obras del Ilustrissimo, Excelentissimo y Venerable Siervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Angeles, y de Osma, Arzobispo Electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva España. Tomo III. Parte I. Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez 1762.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638. Vol I. Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956.

Pérez Morera, Jesús. “Imperial Señora Nuestra: El vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves”. *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz*, exhibition catalog, 39-73. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones de la Caja General de Ahorros, 2010.

Reyes García, Cayetano. *Índice de extractos de los protocolos de la notaría de Cholula (1590-1600)*. México: INAH, 1973.

Robles, Antonio. *Sucesos notables, Colección Documentos para la historia de Méjico*, tomo II. Méjico: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

Sigaut, Nelly. "La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España". In *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, Devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, coordinated by Rafael Castaleda García and Rosa Alicia Pérez Luque, 211-232. México: Colegio de Michoacán A.C/Centro de Investigaciones y Estudios en antropología social, 2015.

Torres, José Luis, Pedro Jaime Moreno de Soto. *A la imagen y semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Osuna: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, 2015.

Taylor, William. *Theater of a thousand wonders: A history of miraculous images and shrines in New Spain*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016.

Vega Ramos, María José. *El secreto artificio. Marianolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: Universidad de Extremadura, Imprenta Aguirre, 1992.

Vizuite, J. Carlos and Palma Martínez-Burgos García. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2000.

Wood, Stephanie. *Transcending Conquest, Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. Oklahoma: Oklahoma University Press, 2003.

Websites

BJ Biblia Jerusalén, traducción al español. <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Biblia-de-Jerusalen>

Modas binarias y prendas simbólicas en México: el túnico y la feminidad. 1805–1826

Atzín Julieta Pérez Monroy

Resumen

En el siglo XIX se consolida en las sociedades occidentales el sistema binario de género, en el que lo masculino y lo femenino tenían funciones y representaciones definidas. Este trabajo se centra en el análisis de lo femenino a través de la moda del túnico, con el propósito de observar la vida cotidiana, la identidad y la idiosincrasia de sectores femeninos medios y acomodados, con la lente de la prensa y la literatura de la época: las críticas, burlas o elogios. La moda procedía de Francia y de España y se inspiraba en el arte grecorromano, pero lo que interesa en este estudio es su uso, sus versiones y las interpretaciones en México (Nueva España), en relación con la tradición y la modernidad. El pudor, el ocultamiento, el exhibicionismo, la seducción y la belleza, como categorías vinculadas con el cuerpo femenino, en relación con el traje denominado túnico también ocupan una atención relevante.

Palabras clave: moda • género • mujer • cuerpo • túnico • Nueva España-México.

*A Ana Paola Ruiz Calderón y a su labor incansable
en los estudios y el diseño de modas (†)*

Introducción

Los estudios sobre las modas que se vinculan con el tema de género, desde la historia del arte, encuentran nuevos significados con enfoques de análisis como el de la vida cotidiana, las identidades, el cuerpo, los imaginarios, las aspiraciones, los valores morales y religiosos o el poder, entre otros. En algunas de estas direcciones se dirige el presente trabajo con la intención de estudiar el caso de Nueva España/México en las primeras décadas del siglo XIX, en una etapa histórica en que el sistema binario era visiblemente dominante. La cronología obedece a los años de las publicaciones periódicas consultadas en relación con la propia dinámica de la moda femenina y el estilo neoclásico que la regía.

De manera más precisa se plantea si en el contexto estudiado había una dicotomía absoluta entre lo femenino y lo masculino a través de la moda o surgieron matices. Del grupo social femenino estudiado, con denominaciones como “coquetas” y prototipo de las consumidoras del túnico, prenda de moda a principios del XIX, se muestran sus aspiraciones y su estilo de vida, desde la perspectiva de los autores de la prensa de la época, a quienes también preguntaremos por qué escribieron tanto sobre un sector de clases medias y altas que consideraban trivial. Otra cuestión que interesa analizar es en qué sentido el túnico y sus complementos se vincularon con los valores e imaginarios de lo femenino, así como el valor de la belleza en la identidad de género, en relación con el cuerpo y la moral, la juventud y el apego a los ideales occidentales.

En la propuesta original la intención era elaborar un estudio del sistema binario, a través del túnico y el pantalón en tanto prendas representativas de lo femenino y lo masculino respectivamente, con la revisión de sus significados en la concepción sobre cada género. Sin embargo, al revisar las fuentes hemerográficas surgió tan copiosa información y con ella, otras tantas posibilidades de enfoques analíticos, que se optó por centrarse en lo femenino y su vestimenta con la intención de mostrar a través de las fuentes las voces de los críticos y de las propias protagonistas.

De coquetas, petimetras o encueradas

Las mujeres fueron objeto de gran atención en las publicaciones periódicas de principios del siglo XIX. Sus deberes y funciones sociales, sus diversiones, sus aspiraciones y formas de pensar, de vestir y su educación, entre otros, son temas de los que los autores crean representaciones de lo femenino.

El sector sobre el que se vierte más tinta recibe los sobrenombres de currutacas, petimetras o pirracas, coquetas, “encueradas” o “pelonas”. Se trata de un estereotipo femenino representativo de grupos urbanos, jóvenes en su mayoría, con suficientes recursos económicos para hacerse de ciertos lujos, consumir modas y gozar de tiempo libre para realizar determinadas actividades y gozar de diversiones. Una visión sintética de lo que se observaba en estas mujeres y sus modas, con las principales críticas que se les dirigían, la ofrece el *Diario de México*:

¡Ay, querida Catalina! ¿Qué diría el Santo profeta [Isaías] de nuestras modas inventadas en el seno de la disolución y de los vicios más groseros? ¿qué diría de haber visto poco ha entre nosotras mismas, a algunas señoritas, que debían dar ejemplo de modestia, con los pechos desnudos, cual si procurasen desterrar abiertamente nuestro pudor natural ¿Qué diría de esas fatales modas, inventadas en tiempo de la revolución francesa, que expresamente indican las pasiones más groseras y los excesos más desenfrenados? Tales son esos túnicos estrechos, el cuello, brazos y pechos descubiertos, y esas furias enrizadas, que sólo de pensar en su origen se me vienen los colores a la cara, y no hago más que llorar amargamente sobre los males a que nos ha precipitado aquella ciega imitación de los franceses (*Diario de México*, 28 de marzo, 1809, 360-61).

Las modas femeninas en este pasaje se asocian con conductas inmorales que se atribuyen a la influencia de la revolución francesa y argumentan que infringen el pudor femenino ‘natural’. Uno de los autores más influyentes en los estudios sobre las modas, J. C. Flügel, todavía en la década de los treinta del siglo XX consideraba que las diferencias entre el sexo masculino y el femenino se deben a factores naturales y psicológicos: según su punto de vista y a semejanza del pasaje citado, el pudor se observa sobre todo en las mujeres (Flügel 2015, 92), lo que en la actualidad resulta inadmisibile. Por otra parte, los ataques al influjo francés en medio de la guerra entre Francia y el imperio español, serían constantes. En este contexto ocupa un lugar central el túnico, traje que además de mostrar partes del cuerpo femenino que antes permanecían ocultas, era de forma tubular, a diferencia de los vestidos con amplio volumen que se usaron en los siglos anteriores. La moda del túnico se acompañaba del peinado “a la furia”, que también causaba horror y que consistía en llevar el cabello rizado y un tanto alborotado en la parte superior. El mismo artículo señala como culpables de estas transgresiones, no sólo a las mujeres consumidoras de tales modas por su desenfreno y falta de pudor, sino a los encargados de la educación: “Esta corrupción en que degeneran [las modas] por los vicios de las mujeres y de los hombres, a quienes se debe

culpar juntamente la negligencia, si son padres o maridos, y la tolerancia a los que con su influjo público pudieran corregir las costumbres” (*Diario de México*, 28 de marzo, 1809, 360). Según este criterio, la responsabilidad de los hombres radica en que lo permiten, lo mismo a nivel privado que en la esfera pública, quizá con el pensamiento dirigido a las autoridades gubernamentales y al clero.

Desde una visión satírica se presentan las supuestas características y ocupaciones de este tipo de mujeres a quienes tanto se reprueba:

Se ven varias muñecas
A quienes un espejo
Inútilmente ocupa
El día todo entero.
Su espíritu se pierde
En un pobre pañuelo,
Y en sus cabellos todo su cuidado.
La ciencia con que más se han ilustrado
Es una ociosidad desvanecida.
Y una flor colocada con medida
Son ídolos de yeso,
Figurones pintados,
Que se creen nacidas
Sólo para el teatro.
Un sudor en la frente
Ya es dolor de costado.
Y si las toca el Sol por su desgracia
Pierden su brillantez, pierden su gracia.
Fortuna las pintó como por juego
Y la fortuna las deshace luego...

J. M. (*Diario de México*, 29 de septiembre, 1806, 118).

En opinión del autor se trata de una especie de “muñecas” o “ídolos” con un estilo de vida frívolo, personas inútiles, ocupadas tan sólo de su arreglo personal, de su imagen y sus diversiones, mujeres delicadas que se descomponen ante cualquier nimiedad.

Las coquetas, currutacas o petimetras en la Nueva España constituían un tipo social con influencia proveniente de España (Rodríguez 1982). En su estilo de vida se integró una forma de relación con el ‘sexo’ opuesto y del cual se hace escarnio en la prensa: el cortejo. El caso de España lo estudió magistralmente Carmen Martín Gaité (Martín Gaité 1988), pero en México escasamente se ha

abordado. Montserrat Galí Boadella y Silvia M. Arrom —esta última en un estudio más reciente— analizan el asunto en el México de finales del XVIII y principios del XIX, a través de la historia de la célebre Güera Rodríguez (Galí Boadella 2002, 37-55 y Arrom, 2020). De posible origen italiano y asentado en España en la segunda mitad del XVIII, era una relación de galantería entre señoras de clases altas y medias y caballeros que las visitaban, las acompañaban a eventos sociales y les obsequiaban regalos, algunos costosos, incluso si la mujer cortejada era casada. Esta forma de socialización causó indignación en los sectores conservadores de la Nueva España, que se expresó en diatribas a través de la prensa y en crónicas de la época, lo que permite suponer que se había extendido, en cierta medida, del otro lado del Atlántico a principios del XIX. La carta de una “coqueta” al editor del *Diario de México*, señala: “Ha de saber V. Señor diarista, que yo, la Señora Coquetilla cuento en el número de los adoradores de mi beldad serenísima cuatro clases de individuos; a saber: primera, cortejos de mano; segunda id. de silla; tercera id. favoritos; y la cuarta de los cortejos menores” (*Diario de México*, 3 de enero, 1808, 29-30). A continuación, explica las funciones de cada categoría de cortejo para agregar, una larga lista de tareas para su favorito, Mr. “Levitín de la sota de bastos”, cuyo mote alude a la levita, prenda que se ponía de moda en el sector masculino (ceñida al cuerpo, con mangas y faldones que se cruzan por delante) y a los juegos de naipes. La relación permitía que los cortejos accedieran al espacio de la cortejada donde se encontraba el tocador, “decorado gabinete, que sirve de santuario a una deidad coqueta [...]” (*Diario de México*, 30 de enero, 1808, 119). El indispensable mueble femenino, según la descripción del propio cortejo, estaba adornado con flores, poseía perfumadores y asiento de marfil para la señora “coqueta” y era frecuentado por sus adoradores, los que ella seleccionaba, todo lo cual no significa que el marido estuviera ausente, pero sí con una presencia disminuida: “Observe V. en aquel rincón, un marido acoquinado, que con los brazos cruzados, cabizbajo y mordiéndose los labios, manifiesta solamente con arquear las cejas su disposición para sufrir toda clase de incomodidades y humillaciones, en obsequio de una paz mal entendida, y de un desordenado amor hacia una mujercilla que lo domina y tiene agazapado bajo de una de sus chinelas [...]” (*Diario de México*, 30 de enero, 1808, 119-120). La mujer en cuestión se erige como una reina con poder en su espacio, mientras que el esposo queda opacado y se subordina a sus caprichos. El tocador, con su indispensable espejo, se presenta como un lugar a la vez íntimo y de sociabilidad, ahí se hacían los arreglos a la dueña por parte de servidores domésticos, de peluqueros y costureras, recibía a sus cortejos, amistades cercanas y al marido. Este panorama contrasta con la visión generalizada de que ser mujer en esta época implicaba subordinación absoluta u opresión por parte de los esposos, aunque ciertamente, el sector al que nos referimos era limitado.

Las críticas al estilo de vida de las “coquetas” se confrontan con supuestas posturas defensivas por parte de ellas: “[...] Sr. D. digo que la coquetería no es otra cosa que una utilísima ciencia que tiene por objeto el encantar dulcemente los sentidos, haciendo la vida menos pesada y cubriendo con sus hechizos las doctrinas tétricas de los moralistas, que tanto han confundido [a] la gente de buen humor, llenando de tristeza el mundo” (*Diario de México*, 7 de octubre, 1805, 27). El mensaje es que las coquetas aportan su encanto y alegría a la vida, en contraste con la tristeza que irradian las ideas de los moralistas. Y dicha contribución, según agrega la misma ‘autora’, beneficiaba a todos, pero en especial a los hombres, quienes recibían los dones de la coquetería.

En el mundo de la petimetría hubo una versión masculina, con denominaciones como currutacos, manojitos, pisaverdes y, por supuesto petimetres, cuya forma de vida también ocupó muchos espacios en la prensa. Narcisistas, de modales afectados, hijos del lujo y la ociosidad, se les compara con sibaritas; “bebe, baila y canta”, y aunque no tenga dinero se exhibe con ropa “repulida” y a la moda (*Diario de México*, 5 de mayo, 1807, 17 y 8 de abril, 1810, 391-92). La semejanza de estos tipos masculinos con las petimetras provoca a una supuesta “coqueta” a quejarse por la imitación de que es objeto en sus gracias, atractivos, “modo de toser, de reír, de andar, de estornudar” y hasta de arreglarse frente a un espejo (*Diario de México*, 4 de enero, 1806, 14). Lo cual se llega a calificar de afeminamiento, en tanto alejado de las actitudes propiamente masculinas. Y en el discurso simbólico, ni las muy criticadas currutacas lo podían soportar. Sin embargo, no se observa que se atribuya al “afeminado” currutaco una identidad homosexual.

Un asunto escasamente abordado en las fuentes, pero importante para establecer matices en el sistema binario dominante de la época es el travestismo, entendido en su sentido tradicional, como el cambio de vestimenta por una asignada socialmente al ‘sexo opuesto’. En el periódico *El Sol*, se reporta: “En la noche del 7 una ronda encontró a un hombre vestido de mujer y dos muchachos” (*El Sol*, 9 de agosto, 1823, 224). La publicación no dice más, pero revela que el travestismo era lo suficientemente provocador como para convertirse en noticia y captar la atención de una ronda nocturna. Se observa, asimismo, que el uso de prendas femeninas por un hombre en un espacio público se ocultaba en la oscuridad de la noche. De lo anterior deducimos que las prácticas de vestir que quebrantaban las reglas sociales, como la señalada, debieron ser condenadas por quienes ejercían el poder en el sistema binario y, por consiguiente, encubiertas o disimuladas. No cabe duda de que en esta materia hay mucho por investigar.

El túnico en el escenario social

El estilo de vida de las “coquetas” se vinculaba con una serie de actividades, en las cuales, lucir las últimas modas determinaba la forma en que eran vistas dentro de sus círculos sociales. Como señala una señora “coqueta”:

Si hemos de cumplir con las leyes de la sociedad en las visitas, tertulias, paseos y conversaciones, y nos hemos de manejar con rasgo, expedición y viveza; no podemos presentarnos sino con esos trajes propios de tales puestos. ¿Qué dirían nuestras coetáneas, si fuéramos con un desgote menos bajo que ellas ¿Qué, si anduviéramos con el túnico tan largo, qué limpiáramos el polvo del suelo? Y por último ¿si los cachirulos y chales se suplieran con mantillas, u otra cosa que nos cubriera? (*Diario de México*, 11 de noviembre, 1805, 173-75).



Fig. 1. Francisco de Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800, óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid. Wikimedia Commons.



Fig. 2. Élisabeth Vigée Le Brun, *Marie Antoinette*, 1783, óleo sobre tela, 93 x 73 cm, Hessian House Foundation, Alemania. Wikimedia Commons.

En medio de las actividades sociales destaca el túnico, traje que estaba en boga en Nueva España en 1805, de acuerdo con la fecha del artículo citado, y en España, se observa su esplendor en el retrato familiar de Carlos IV, elaborado por Francisco de Goya en 1800 (fig. 1). Su origen como moda —no como prenda— se ubica en Francia, desde antes de la revolución, pero tuvo cambios en su diseño. La reina María Antonieta se hizo retratar por Élisabeth Vigée-Lebrun con un vestido vaporoso la *robe en chemise* (Bard 2012, 44), que antecede a la versión francesa del túnico (fig. 2).

Para el caso de Nueva España falta investigación que permita establecer una fecha precisa de su introducción, pero hay una referencia de 1794, en



Fig 3. François Gérard, *Juliette Récamier*, 1802-1805, óleo sobre tela, 257 x 183 cm, Musée Carnavalet, París. Wikimedia Commons.

una denuncia ante la Inquisición en la que se plantea la pregunta de si las señoras seguían con los túnicos y si los padres de San Fernando predicaban en su contra, y la respuesta fue que algunos “hipócritas ignorantes” predicaban contra los túnicos y quien proporcionaba esta información preguntaba, a su vez, qué tenía que ver Dios con el uso del túnico (Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1340, exp. 5, fs. 1-13, 1794). No es seguro que las declaraciones anteriores se refieran al mismo tipo de traje del que nos ocupamos o a un traje en transición, pero la denominación de “túnico” en las primeras tres décadas del XIX se refirió al que también se conoce como estilo “imperio” o “regencia” y que se extendió en la época del Directorio y del imperio napoleónico en Francia, como se muestra en el retrato de Madame Récamier (fig. 3).

Algunos túnicos dejaban a la vista los tobillos, lo que se consideraba ‘corto’ si se compara con los trajes que se usaron en generaciones pasadas. Para agregar sarcasmo, el texto citado antes, incluye una suerte de competencia entre currutacas por los escotes —entre más bajo, mejor— y, por otro lado, se pretende demostrar la inutilidad de un vestido tan largo como los de antaño. Hay otros argumentos de defensa de la prenda: “¿Pues por qué ahora ha de parecer mal que andemos más frescas, más sencillas, más enjutas, y a menos ropa? ¿Qué mal pueden causar las piernas al aire, el pecho a todos vientos, los brazos al natural, el cerebro descombrado y todo el cuerpo a medio velo?” (*Diario de México*, 25 de diciembre, 1811, 715-16). Frescura y sencillez son dos de los atributos de este traje, que también deja a la vista una parte de los senos y de los brazos que por siglos se habían ocultado con mangas. Las defensoras del túnico aprecian la naturalidad del traje, con una estética moderna e ilustrada, contrapuesta a la artificialidad de los antiguos trajes aristocráticos del Antiguo Régimen, como se observa en el retrato antes citado de Madame Récamier (fig. 3).

Por su parte, los acérrimos enemigos del túnico señalan la desnudez de sus usuarias. Y un marido con valores tradicionales plantea sus dudas:

Sr. Diarista.= Yo soy un hombre casado con una señorita de estas, que se presentan en la calle con todas las gracias, y el aseo que saben violentar los ojos más modestos. [...] Sin embargo que esta mujer así adornada, aumenta en mí el placer de poseerla, conozco de buena fe, que su desnudez destruye

mi reputación, pues no faltan maldicientes que digan, que convido con ella a los lascivos. Esto, y el ver que la profanidad de mi esposa no se distingue de la que gastan las rameras públicas, me han empeñado a discurrir un medio de atajar de raíz esta inmodestia [...] (*Diario de México*, 10 de abril, 1811, 410).

Después el preocupado esposo afirma que supo de una planta que se producía en la Habana, la pica-pica y que ya había solicitado a un amigo que le trajera media libra. El lector no puede dejar de reflexionar acerca de cuál podría ser la relación entre el túnico y la planta. Y el marido aludido explica: “luego que llegue la repartiré a los muchachos para que la distribuyan en los brazos y pescuezos de las damas, que se presenten en las calles y templos con su escandalosa desnudez.” En seguida aclara que le habían informado que ya había pica-pica en México, por lo que convoca a “los amantes de la honestidad” a echarlo sobre la piel de las “pirracas”, “que despedace sus carnes, hasta parecer leprosas.” En medio de la sátira se observan posturas extremadamente agresivas, no sólo hacia la moda del túnico que se extendía en la ciudad de México, sino hacia los cuerpos de las mujeres. La comparación de las seguidoras del túnico con prostitutas muestra el alto grado de desprecio y rechazo a estas últimas. Independientemente del estatus social o de la familia se observa una visión maniqueísta de las mujeres: la buena y la mala. Pero el asunto rebasa a las propias mujeres, ya que, desde la perspectiva binaria de géneros se consideraba que las usuarias del túnico perjudicaban el honor de los varones.



Fig. 4. Autor no identificado, *El virrey Iturrigaray y su familia*, 1805, Óleo sobre tela, 74 x 58.5 cm, Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

La polémica en medio de la cual se debatía el túnico genera dudas acerca de si las mujeres de familias distinguidas se abstenían de usarlo. Y lo que se observa es que la moda se extendió y se impuso, no sólo con base en las referencias hemerográficas sino por los retratos de mujeres que lucían túnicos. Un caso representativo es el de la familia del virrey de la Nueva España, José de Iturrigaray (fig. 4), en cuyo retrato, su esposa Inés de Jáuregui y su pequeña hija Pilar portan túnicos en 1805. El de la virreina — como denominaban a las esposas de los virreyes — presenta las formas que tantas críticas generaron: escote al frente y manga corta que exhiben una parte del pecho y los brazos; además, la tela ligera con que está confeccionado — probablemente seda o muselina — y otra transparente que lleva encima — quizá tul — adornada con aplicaciones, sugieren las formas del cuerpo de doña Inés. La indumentaria de esta mujer perteneciente a la esfera del poder en Nueva España,

permite ubicarla en el sector de las coquetas, currutacas o petimetras. Conviene señalar que lo publicado hasta ahora sobre Inés de Jáuregui presenta a una mujer ambiciosa, involucrada posiblemente en actividades de corrupción y con una vida “disipada”; incluso enredada en amoríos y se menciona al coronel del Regimiento de Dragones de Nueva Galicia, Ignacio Obregón (Romero de Terreros, 1944, 80 y Rubial, 2014, 41). De estas lecturas se deriva una probabilidad, que don Ignacio Obregón fuera su cortejo.

Otro tema que vincula a las mujeres con las modas, pleno de juicios adversos es el del lujo. La novela de José Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita* y su prima, cuya publicación comenzó en 1818 constituye, a pesar de las consideraciones morales del propio escritor, un espejo de diversas voces de la sociedad novohispana. Para tratar sobre el lujo, un cura le comenta a una mujer: “La verdadera virtud o el mérito verdadero, dice un luterano convertido, saca su lustre de sí mismo y no busca un realce en el oro y en la plata, que sólo es estimado entre las mujeres, los tontos y el vulgo [...]” (Fernández de Lizardi 1990, 72). Es decir, había sectores que se oponían a que la gente pretendiera destacar su apariencia a través del uso de metales preciosos; sin embargo, un asunto eran las opiniones desde la moral religiosa y otro, el de los gustos, prácticas y aspiraciones. Las crónicas desde el siglo XVII y hasta el XIX coinciden en comentar sobre el gusto por las joyas en México, en casi todos los niveles sociales y no privativos de la mujer (Gage 1980, 64-65 y Calderón de la Barca 1981, 40, 62, 63, 97, 100 y 101).

Lo tratado hasta aquí demuestra que los autores representativos de los sectores tradicionalistas y desde la visión masculina establecen una relación entre la moda femenina y la moral, con las consecuentes descalificaciones a los lujos, al exhibicionismo y al poder de seducción de la mujer, por considerarse contrarios a las virtudes cristianas.

En este punto es menester afirmar que, si bien los túnicos presentaban semejanzas en su estilo, también mostraban diferencias en múltiples detalles. El traje era de una sola pieza, cubría la mayor parte del cuerpo femenino y una diferencia fundamental respecto a los vestidos femeninos de siglos anteriores, como se dijo, es que tenía forma tubular, de modo que caía verticalmente sobre el cuerpo, sin ajustar el talle ni la cintura, así como tampoco tenía grandes volúmenes en la parte inferior. Los túnicos que lucían un escote más pronunciado y mangas cortas eran los que escandalizaban a los moralistas, no así los de escote alto que usaban las señoras pudorosas o con el pecho y hombros cubiertos por una pañoleta o un *fichú* (pañuelo semitransparente) y manga de tres cuartos o larga. Unos túnicos eran más cortos que otros y los primeros descubrían parte de la media y de la

zapatilla —de estas piezas nos ocuparemos más adelante— y esta vista también era reprobada por los moralistas. Algunos tenían cola o cauda y las telas eran ligeras, entre otras, de muselina, indiana, seda, gasa y raso,¹ algunas con el efecto de transparencia sobre el cuerpo femenino que causaban horror en los sectores conservadores y que contrastaban con las pesadas telas de antaño. Respecto a los colores, las fuentes hemerográficas se refieren preferentemente al blanco y al negro, pero igualmente se mencionan colores variados. En su diseño textil podían ser lisos, con cuadros o listados y se les ornamentaba con bordados (con hilos de oro, plata, lentejuela o piedras), guarniciones de holanes, listones o flecos. Las fuentes mencionan con profusión los túnicos decorados con motivos vegetales.

Las actividades de las usuarias del túnico requerían de trajes especiales para cada ocasión. Un ejemplo es el de la joven Eufrosina, personaje de la novela *La Quijotita y su prima*. Según lo explica ella misma:

Me levanto a las ocho u ocho y media, por lo regular; de esta hora a las nueve me desayuno; de las nueve a las diez me visto y me aseo para salir; a las diez tomo el coche y me voy a la Alameda a hacer ejercicio, o al Parián a comprar algunas cosas o a casa de alguna amiga. En estas y las otras dan las doce y me vengo a almorzar; después en tomar la lección de baile y recibir algunas visitas se va el tiempo hasta las dos o dos y media que viene mi marido y nos ponemos a comer; después de esto, a las tres y media o a las cuatro, me acuesto a dormir siesta hasta las seis, hora en que me voy a algún baile o al Coliseo; acabada la comedia o el baile, que es bien tarde, me retiro a casa, ceno y me acuesto (Fernández de Lizardi 1990, 49-50).

A diferencia de lo que señala el párrafo anterior, en relación con los paseos, Fernández de Lizardi, en otro texto, reprocha que las señoras de la ciudad de México los realizaban en coche mientras que las europeas solían caminar o montar a caballo, con el consecuente beneficio para su salud, al tiempo que gozaban de paseos más alegres y divertidos (*El Pensador Mexicano*, 23 de diciembre, 1813, 265). Y lo mismo observa un articulista de *La Águila Mexicana*, unos años después: “No hay mayor gusto para una señorita de México que el ir a hacer pasear sus caballos, cocheros y pages [sic], estándose ella sentada un par de horas en su coche después de haber estado en la misma postura todo el santo día cuando no acostada” (*La Águila Mexicana*, 16 de mayo, 1823, 124). La ausencia de caminatas por parte de las mujeres mexicanas en los paseos y la preferencia por el uso de

1 El panorama que se ofrece de las telas, colores y elementos decorativos del túnico es una síntesis de la información de distintas publicaciones periódicas, entre ellos: *Diario de México*, *El Pensador Mexicano*, *El Seminario Económico de México*, *La Águila y El Sol*.

carruajes, también fue un tema que ocupó en sus cartas a Frances Erskine Inglis, mejor conocida como Madame Calderón de la Barca, esposa del primer ministro plenipotenciario de España en México, quien vivió en la ciudad de México en 1840-1841. Desde su perspectiva, que las damas pasearan exclusivamente en coche reflejaba un carácter indolente (Calderón de la Barca 1981, 78-79).



Fig. 5. Francisco Incháurregui, *Dama (Ana María Huarte de Iturbide)*, 1820-1830, Miniatura, Acuarela sobre marfil, 7.0 x 8.3 cm, Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

A principios del siglo XIX se retomó una diversión propicia para lucir a la moda, las corridas de toros. Un articulista, con el sobrenombre de “El Sordo” dirigió a través de *El Diario de México* una censura pública, ya que al acercarse la temporada de dicho espectáculo temía que se presentaran “las personas del bello sexo”, como solían hacerlo, con los pechos, los brazos y los pies descubiertos, es decir, con sus túnicos, lo que le resultaba escandaloso para un público cristiano. Pero en una nota insertada en el mismo artículo se hace una aclaración: “Hemos notado con la mayor satisfacción que ninguna de las señoras del primer rango, ni las de clase media que se conocen por bien educadas, se han presentado en los términos que tan justamente censura el señor ‘Sordo’, pues sólo se han notado deshonestas una u otra de las

que fundan su mérito en el descaro y la lubricidad” (*Diario de México*, 2ª época, 28 de enero, 1815, 1-2) Hay hombres que también son objeto de las críticas de “Sordo”, los que aplaudían la moda, y más aún, “Sordo” se sumaba a las voces que pretendían desterrar el túnico.

Otro autor, ante la cercanía de la Semana Santa, dirige airados comentarios hacia las mujeres que pretendieran usar en “aquellos días de penitencia y dolor”, atavíos lujosos y “con todos los caracteres de la depravación” (*Diario de México*, 2ª época, 20 de marzo, 1815, 1-3). Habían pasado más de diez años desde que se extendiera la moda del túnico y aún los moralistas católicos no lo aceptaban. Sin embargo, en las fuentes se mencionan una gran variedad de túnicos para distintos eventos: para asistir a misa, los de boda, de luto, para bailes, paseos, etc. Lo anterior no significa que las usuarias de las modas portaran túnico en toda ocasión, sino

2 En el *Diccionario de la lengua castellana* (edición de 1803), “basquiña” se relaciona con la “saya” y se define como: “Ropa, o saya que traen las mujeres desde la cintura hasta los pies, con plieguez en la parte superior para ajustarla a la cintura, y por la parte inferior con mucho vuelo. Pónese encima de toda la demás ropa, y sirve comúnmente para salir a la calle. “Basquiña, saya y enagua exterior son equivalentes.

que alternaban sus trajes; por ejemplo, un túnico para eventos públicos, pero en otros casos, la tradicional enagua, también llamada saya o basquiña en el mundo hispánico,² con rebozo, incluso las elegantes como lo refirió décadas después Madame Calderón, en los espacios domésticos (Calderón de la Barca 1981, 73).

El final de la guerra por la independencia no marcó cambios en la moda femenina. Así se muestra en el retrato miniatura de Ana Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, emperador de México de 1822 a 1823, quien luce el clásico túnico escotado y con mangas cortas (fig. 5).

Fue a mediados de esa década cuando se manifestó una tendencia a la modificación del traje y del cuerpo femenino. En el periódico *El Iris*, editado por el italiano Claudio Linati y sus socios, se publicó el que se considera el primer figurín producido en México y con la técnica litográfica, lo que constituía una novedad, ya que las publicaciones periódicas anteriores no contenían imágenes. El figurín referido, aunque se inspira en uno francés, muestra que se abandonaba la forma del túnico clásico, al que nos hemos referido, para volver a marcarse la cintura. Y si bien se trata de una propuesta, la imagen indica la posibilidad de que a mediados de la década de los veinte del XIX, comenzara a usarse en México un nuevo estilo de traje, que se convirtió en el vestido entallado en la parte superior y voluminoso de la cintura para abajo. El sistema binario en la indumentaria continuó, aunque la moda femenina tendía hacia un estilo retro (fig. 6).



Fig 6. Linati, Galli y Heredia, *El Iris, Periódico Crítico y Literario*, tomo 1 (México: En la Oficina del Iris, 1826), 8. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Fondo: Diapositeca, Sección Litografía y Grabado en México siglo XIX, Fotografía Elisa Vargaslugo, 1954, Identificador: MG001639A.

Los compañeros imprescindibles del túnico

El túnico clásico, independientemente de sus variantes, debía acompañarse de otras prendas y accesorios que en su conjunto creaban la inconfundible imagen femenina de las primeras décadas del XIX.

El talle estrecho de los siglos anteriores requería de cotilla, pieza ceñida que derivó en la denominación de corsé en el siglo XVIII; sin embargo, con el túnico no se requería una prenda tan estrecha como la de antaño. Los estudiosos de la moda europea aportan datos sobre un corsé ligero cuya función era levantar el pecho,

como el “Ninon” (Perrot 1994, 151 y Gavarrón 1988, 135), en boga cuando se usaba la versión holgada de la *robe en chemise* en Francia que, como se mencionó, fue modelo del túnico español y americano. En el caso de la Nueva España, los retratos de las damas que portan túnicos, como el citado de la virreina Ana Jáuregui parecieran indicar que no usaban corsé o que era ligero. Sin embargo, en la novela *La Quijotita* y su prima, un cura opina: “El uso de ellos [los corsés] es una moda harto perjudicial y no tienen con qué disculpar su maldad. Yo no soy tan temerario que me atreva a decir que se use para elevar los pechos y hacerlos saltar como naturalmente fuera del escote del túnico. Dios me libre de ser tan malicioso” (Fernández de Lizardi 1990, 73). De acuerdo con las palabras del cura —indudablemente malicioso— el corsé no solamente no desapareció, sino que en la segunda década del XIX era visto como una moda y sugiere que se conocía el tipo Ninon, así como su efecto en la forma del cuerpo femenino. A continuación, el mismo cura pasa de los criterios moralistas a los de salud que, como se ha visto antes, habían adquirido importancia en los sectores ilustrados. Caben varias posibilidades: que con el túnico ciertas mujeres novohispanas dejaran de usar el corsé, que otras usaran un modelo ligero o bien, que las más tradicionales no dejaran de usar el rígido que se usó en el siglo XVIII. Por demás interesante resulta que en esta época había argumentos en contra del corsé con criterios como la deformación del cuerpo, la mala salud, la falta de libertad, en otras palabras, desde el imaginario era ya símbolo de opresión, si bien todavía estuvo vigente más de un siglo. Y no ha sido sino en las últimas décadas cuando se ha revisado en los estudios académicos su función desde la vivencia femenina (Steele 2011; Ortiz Gaitán 2007, 276-87).

Una prenda indispensable debajo del túnico era la media, pero resulta sugerente que en 1805 el discurso de una “coqueta” mencione y defienda el uso de un “pantalón” femenino: “Pregunte V. a las señoritas que usan pantalones, que comodidad les trae una tal y tan extremadamente útil invención. Para cuantos movimientos naturales y no naturales V. discurra, nos dan la mejor disposición y libertad. Sólo podrían servir de embarazo cuando se ofreciera algo de rascarse, pero esto no se usa entre gentes decentes.” Y más adelante completa el panorama: “Es muy justo que los pantalones sean color de carne y que vaya a raíz de la ‘natural’, porque según he oído a algunos cultos, el arte es tanto más perfecto en cuanto imita a la naturaleza” (*Diario de México*, 11 de noviembre, 1805, 173-75). Las citas apuntan a un tipo de media con semejanza al pantalón, la prenda masculina bífida que comenzaba a usarse en la Nueva España. Y una distinción esencial entre hombre y mujer se manifestaba a través del contraste entre el pantalón y el túnico, como símbolos respectivos del sistema binario de géneros. Estudios recientes sobre el uso del pantalón por las mujeres francesas tras la revolución descartan que en esa época se extendiera la pretensión femenina de equipararse a los varones por medio de dicha prenda (Bard 2012, 43-79). Y de la pieza similar, aludida en líneas

anteriores, se observa que en Nueva España tenían un significado de feminidad, como confirma Fernández de Lizardi, al referirse a las coquetas de la segunda década del XIX, a través del personaje del Licenciado en *La Quijotita* y su prima: “¿A qué fin, sino para provocar a los hombres, son esas medias de color carne [...]?” (Fernández de Lizardi 1990, 71). Sin embargo, hay precisiones que hacer. Si se analizan los puntos de vista vertidos en el artículo del *Diario de México* de 1805 y en la novela de Fernández de Lizardi, de hacia 1818 y los años siguientes, ambos se refieren a una prenda femenina que cubría las piernas y que era de color “carne”, en el primer caso, se habla de pantalón, en el segundo de media. Pero, en tanto que para la coqueta es útil por permitir el movimiento del cuerpo y estético, por ser similar al color de la piel, a lo “natural”, según el gusto de la época, en la novela hay censura por considerarse un medio para incitar los deseos eróticos de los hombres aunque no se diga de esa forma.

Por encima de las medias se colocaban las zapatillas y entre varios modelos hubo uno que acompañó al túnico preferentemente y, para lucirlas, algunas jóvenes llevaban túnico corto hasta los tobillos; debajo del vestido se asomaban las puntas de las zapatillas con unos listones que se anudaban de forma cruzada hacia arriba de la pierna. No faltó la reprobación hacia estas piezas: “¿a qué vienen aquellos agujeros como alpargatas de aldeanas? ¿a qué aquellas cintas atadas a las carrillas, que ni son cáligas griegas, ni cacles de indias?” (*Diario de México*, 2 de noviembre, 1809, 512). La moda del túnico y las caligas —así terminaron por denominarse— en su búsqueda por lo novedoso, halló inspiración en las sandalias de las esculturas clásicas griegas y romanas.

Para exhibir el túnico de la manera más esplendorosa posible era necesario dejar a la vista el escote delantero, parte de los hombros y la nuca. Y uno de los peinados consistía en llevar el cabello recogido hacia arriba, con unos rizos cayendo hacia los lados, como se observa en Ana Jáuregui, la esposa del virrey Iturrigaray (fig. 4). También cabe recordar el peinado “a la furia” que se comentó en las primeras páginas. Pero hubo otra solución que se documenta para el caso de la Nueva España, al comenzar la segunda década del XIX: cortarse el cabello, como lo hicieron algunas mujeres del “buen tono”. En 1811 se decía, “Al principio le choca a uno la novedad” (*Diario de México*, 6 de enero, 1811, 22-23). De hecho, en 1811 la “pelonería” acaparó mucha atención. Como en otros casos, se manifestaron posturas favorables y adversas. Entre las primeras, una “pelona”, desde el *Diario de la Habana*, defiende la moda:

¿Por qué nos critican?

Por vernos pelonas

¿y el andar sin pelo, no es ir a la moda?

Que nos compongamos para ser hermosas
 Nuestro propio sexo
 Nos lo manda a todos; [...]

(*Diario de México*, 31 de marzo, 1811, 361-62).

Pero los críticos de la “pelonería” femenina también presentan sus versos:

Siempre será desairada
 Dorinda, si se quitó el pelo que la adornó
 Por presentarse pelada:
 Es una moda extremada, y muy fuera de razón
 Ponerse como un riñón
 Las cabezas. ¡Qué graciosas!
 Parecen unas tiñosas,
 O la muerte en camisón

(*Diario de México*, 30 de abril, 1811, 490).



Fig. 7. Louis Léopold Boille, *Madame Fouler, Comtesse de Relingue*, ca. 1810, óleo sobre tela, 22 x 17 cm, Fondation Napoleon, Francia. Wikimedia Commons.

En este último texto no hay argumentos morales, religiosos o de salud contra el peinado, como sucedía con el túnico, simplemente es una cuestión de gustos. Y bien se podría criticar que —quizá sin saberlo— las seguidoras de esta moda emulaban de cierta manera los cortes de cabello de las mujeres que murieron bajo la guillotina en la Francia revolucionaria, lo que dio origen a su nombre: “peinado a la víctima”. Sin embargo, llama la atención que las damas novohispanas no usaran este peinado al posar para un retrato, por lo menos hasta ahora no lo hemos encontrado, como en el caso francés (fig. 7), de modo que cabe la posibilidad que se usara en círculos sociales reducidos o de manera limitada, pero fue visto lo suficiente como para ser vituperado públicamente.

Para cubrir el cuerpo femenino, se puso de moda el tápalo, una especie de “pañuelo

³ La palabra “chal” no figura en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1803. En cambio, en la de 1817, se incluye y se define como: “Especie de manteleta que usan las mujeres, suelta y tan ancha en los extremos como en el medio.”

grande” (*Cajoncitos de la Alacena*, 7 de septiembre, 1815, 186-87), que se usaba encima del túnico y que fue sumamente criticado por Fernández de Lizardi, pues lo atribuye al intento “impío” de los franceses de “ridiculizar las cogullas de los obispos católicos” (*El Pensador Mexicano*, 17 de febrero, 1814, 403-404). Lo cual se refiere a los hábitos religiosos. Y si bien, en apego al antiguo precepto de San Pablo (1 *Corintios 11:3-5*) se esperaba que las mujeres lucieran cubiertas de la cabeza no sólo en la iglesia, sino al salir de casa, lo tradicional era el uso de la mantilla o el rebozo, incluso el chal de origen oriental y de reciente uso.³ El tápalo se menciona en la prensa a partir de la segunda década del XIX. Los géneros podían ser de seda, paño, algodón, terciopelo, muselina, etc. y de acuerdo con distintas fuentes hemerográficas, se decoraban con orillas o cenefas. Pero todo indica que podían darse combinaciones entre la moda y la tradición, Fernández de Lizardi, por ejemplo, describe a una mujer mayor, como de cincuenta años, que usaba túnico de indiana con rebozo de Sultepec (Fernández de Lizardi 1990, 90). Los mensajes no se dirigen sólo a que fuera deseable el uso del rebozo, sino conveniente, pues se da a entender que el consumo del tápalo se había incrementado a tal grado que afectaba la producción de los telares de rebozos. De este modo las mujeres son acusadas de perjudicar la economía. Sin embargo, también se anuncian rebozos a la moda (*Diario de México*, 2ª época, 10 de mayo, 1816, 4), lo que significa que la prenda tradicional se ajustaba a los nuevos tiempos.



Fig. 8. Juan Cordero, *Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855, óleo sobre tela, 210 x 154 cm, Museo Nacional de Arte, México.

La mujer que aspiraba a vestirse a la moda en el sistema binario de géneros debía presentar otros accesorios que lejos de ser baladíes, perfeccionaban la imagen moderna de feminidad. Tal era la función del abanico y el pañuelo. No eran novedosos, toda vez que en los retratos del siglo XVIII muchas mujeres los lucían en las manos. En 1805, cuando se ampliaba el uso del túnico entre las mujeres de la Nueva España se publicó un artículo que demuestra la vigencia del abanico, “mueble tan preciso para nosotras las damas” o “preciosa alhaja”. El asunto de que trata la autora “Coquetilla” es que su uso requería de un aprendizaje, pues le causaba risa ver a mujeres, que a la primera seña de algún caballero se sonrojaban, movían y hacían soplar su abanico sin ningún orden. Por lo que debían conocer las reglas para su manejo: la de los golpes, de las vueltas, la cerrada a la esperanza,

la del silencio y otras, que mostrarían que poseían “buen gusto” (*Diario de México*, 27 de octubre, 1805, 106-107). A juzgar por los retratos femeninos del siglo XIX sabemos que el abanico se mantuvo vigente, a pesar de que el túnico clásico pasara de moda, como se aprecia en el retrato de Dolores Tosta, la segunda esposa del presidente Antonio López de Santa Anna (fig. 8).

Por su parte, el pañuelo no sólo completaba la apariencia, sino que abrió otras posibilidades de manejar el lenguaje corporal. Sin embargo, en 1806, un autor o autora, en el mismo *Diario* confronta el pañuelo con el abanico y pretende que este último había pasado de moda: “Las luces de nuestro siglo no permiten que se haga del abanico el uso que hicieron nuestras abuelas”; en cambio, afirma, el “Sr. Don Pañuelo” resultaba útil, por ejemplo, para limpiar el sudor del rostro al bailar una contradanza o para protegerse de las incomodidades del mal olor, el propio o el de extraños, pero había que aprender a usarlo —como en el caso del abanico— si se querían seguir las modas. Según las circunstancias, el pañuelo se encogía, se extendía, se arrugaba, se doblaba y, en el cuerpo se manejaba de distintas formas, se tomaba entre las manos “suavemente”, se acercaba a los labios, tocaba las mejillas o reposaba sobre el seno (*Diario de México*, 27 de enero, 1806, 107-108). En todo caso, abanico y pañuelo tenían una función destacada en el envío de mensajes que formaban parte del juego de la seducción.

Para concluir —mas no agotar— el tema de los accesorios femeninos que acompañaron al túnico, cabe mencionar las bolsas de mano y los paraguas para asistir a los eventos sociales. Desde 1814, en la hemerografía se menciona el “ridículo”, equivalente al *réticule* francés. No fue bien recibida esta moda; así como el tápalo se juzgó como una burla a los trajes religiosos, de la bolsa se opina: “Para el mismo detestable fin son aquellas bolsitas que suelen traer algunas señoras en la mano, engañadas con que son para guardar el polvo, el abanico y el rosario, y no son sino para ridiculizar y poner en faceto las bolsas guarda mitras de los obispos. Los ridículos son unos capotones tales para burlar el traje de los monjes” (*El Pensador Mexicano*, 17 de febrero, 1814, 403-404). Además de lo señalado, los reportes de robo de bolsas refieren que en su interior contenían cigarreras, alfileres, documentos como partidas de bautismo y una gran variedad de objetos, en este espacio que las mujeres llevaban consigo para atender sus necesidades y gustos. Algunas en forma de urna, que también remiten a la cultura neoclásica. En lo que respecta al paraguas, en 1806, un autor que se hace llamar “Declamador” envía al *Diario de México* una sugerencia de usar el paraguas (o quitasol) con dos fines, para que las señoritas se protegieran del sol que lastimaba su cutis, es decir, por salud y con propósitos estéticos: “a más de la bella armonía que harán por las calles los distintos colores con que se visten los muelles.” Todo un espectáculo público espera el “Declamador” mediante el uso del paraguas y se adelanta a las

objecciones que podrían surgir por no ser costumbre (*Diario de México*, 24 de abril, 1806, 457-58), lo que permite suponer que en Nueva España eran novedad en algún sentido, ya sea por los colores o el material.

La ropa y los accesorios están en estrecho vínculo con el cuerpo. En la época estudiada había que tener o aparentar determinados ideales de belleza: el talle, las facciones finas, cierta estatura, la piel blanca, un cutis terso, sin arrugas, manchas o granos; tener cabello, no ser calvo y de preferencia sin canas; así como lucir los dientes blancos, completos, alineados y con las encías limpias. Las expectativas eran ambiciosas y el tema despertaba gran interés, como demuestran los abundantes señalamientos en la hemerografía: se mencionan cosméticos indirectamente al tratar de otros asuntos como la coquetería, las prendas y los accesorios; asimismo, se ofrecen productos para su venta y recetas para su preparación. Y no faltan las burlas al respecto, como en un texto que trata sobre los emplastos que emplea una currutaca: “salir blanca de morena, colorada de descolorida, con lunares sin haberlos tenido [...]” (*Diario de México*, 8 de enero, 1811, 30-31). Hay que aclarar que los lunares postizos o chiqueadores en el rostro, sobre todo en las sienes, ya no eran novedad, pero eso no significa que no se llegaran a usar, pues en el mundo de las modas es poco probable que todas las piezas del atavío cambien al mismo tiempo.

En los anuncios encontramos los siguientes ofrecimientos para dientes: “S. E. Tenga la satisfacción de comunicar por medio de el periódico, que poseo una colección de pomitos franceses de prodigiosa virtud para encarnar y crecer las encías, blanquear los dientes, y sanar sus dolores, que vemos con bastante sentimiento tan extendidos” (*Diario de México*, 19 de febrero, 1806, 199-200). La importancia de este tipo de artículos no era menor, los testimonios muestran la mala calidad de los dientes de la población en México (Calderón de la Barca 1981, 73). A propósito del cutis se ofrecen unos jaboncillos “serrallo”, costosos, pero con ventajas: “Estos son a propósito para quitar los granos de la cara, limpiar y blanquear el cutis de las señoritas, refrescando la tez [...]” (*Diario de México*, 10 de octubre, 1809, 418). Y para las canas: “Aviso. En la calle del Factor, barbería letra B junto a la panadería, vive un sujeto, que se ofrece a teñir las canas, sin daño algunos de la persona que lo ocupe” (*Diario de México*, 17 de marzo, 1810, 344). En cuanto a las recetas, en el *Semanario Económico de México* se ofrecen remedios para combatir problemas y lograr los ideales de belleza, entre ellos: “Agua simple dulcificante y balsámica que quita las arrugas de la cara” (*Semanario Económico de México*, 9 de febrero, 1809, 86), “Método de hacer crecer el cabello” (*Semanario Económico de México*, 9 de marzo, 1809, 118) y “Blanquete y colorete” (*Semanario Económico de México*, 2 de noviembre, 1809, 388-89) para lograr un cutis blanco y mejillas rosadas. Respecto al cabello, había pasado

de moda la peluca que lograba ocultar las canas y la calvicie, por lo que para lucir la cabellera al natural era menester tener cuidados o usar cosméticos. Muchos de estos artículos eran para ambos géneros, por lo que algunos desdibujaban las líneas divisorias entre géneros.

Belleza y juventud, divino tesoro. Vejez y fealdad, una condena

Uno de los valores inherente a las modas desde distintas perspectivas y aspiraciones es el de la belleza: “Los filósofos griegos sintieron de la misma manera, y nosotros debemos convenir en que la hermosura será siempre la expresión de todas las cualidades físicas y morales que convengan a la naturaleza del objeto en que se advierten” (*Semanario Económico de México*, 28 de junio, 1810, 204). Es una afirmación que generaliza, pero refleja la importancia que atribuye el autor a la belleza con un sentido clásico. También se refiere a dos condiciones de belleza, una en relación con el cuerpo y la otra con los valores y la conducta. En seguida cita a “Mr. Marmontel” (Jean-François), escritor que había dirigido la revista literaria *Le Mercure de France* y colaboró en *L'Encyclopedie* (*Enciclopedia Britannica* 2020), quien a su vez se pregunta: “¿Qué intención tuvo la naturaleza respecto a la especie humana?” Su respuesta separa a los dos géneros. De los hombres señala:

Quiso que el hombre fuera propio para trabajar y combatir, para alimentar y proteger su tímida compañera y sus débiles hijos. Todo lo que en la talla y en las facciones del hombre anuncia la agilidad, la destreza, el vigor y el valor: miembros flexibles y nerviosos, articulaciones marcadas, formas que indican una resistencia firme, o una acción libre y pronta: estatura cuya elegancia y tamaño nada tenga de frágil, cuya solidez robusta nada tenga de torpe, ni de macizo y gordo: semejante correspondencia de partes unas con otras, una simetría, un acuerdo, un equilibrio tan perfecto [...], facciones en que la fiereza, la seguridad, la audacia, y aunque por otra parte la bondad, la ternura y la sensibilidad estén retratadas [...] (*Semanario Económico de México*, 28 de junio, 1810, 204-205).

Éstas y otras consideraciones del señor Marmontel son representativas de “la hermosura propia de un hombre [...]”. El trabajo y la protección de la familia, la fuerza de carácter, la seguridad y al mismo tiempo la intrepidez, pero con la capacidad de mostrar ternura y sensibilidad. Sólo que también incluye el cuerpo: fuerte, flexible y a la vez resistente, con simetría y equilibrio, lo cual nos remite a los cánones de belleza grecorromanos. No se la ponía fácil Marmontel a los varones. En lo que respecta a las mujeres, establece: “A la mujer se dio la belleza con el fin de agradar al hombre, suavizar su rigor, y fijarle cerca de ella y de sus hijos. Digo fijarle, porque la fidelidad es de institución natural [...]”. En otras palabras, la belleza de la mujer se plantea en términos de cualidades que responden a los gustos y necesidades del hombre. Y agrega: “Si se quiere, pues, saber cuál es el

carácter de la hermosura de la mujer, basta reflexionar en su destino. La naturaleza la hizo para que fuera esposa y madre, para el reposo y compañía del hombre [...]” Y se suman una serie de cualidades morales que se consideran indispensables, como la modestia, la circunspección, la timidez, el candor, la inocencia. Madre y esposa “por naturaleza” es una idea que se arraigó socialmente y que, en algunos lugares persiste. Para equilibrar las funciones Marmontel le otorga a la mujer cierto poder sobre el hombre: “Este gran poderío de la mujer sobre el hombre le viene de la secreta inteligencia con que se maneja con él.” En otras palabras, el ingenio y logros femeninos son valorados en función de cómo se maneja la mujer con el hombre y siempre deben acompañarse de conductas morales.

Otro asunto es el de la belleza física de la mujer, en el que se distingue a las bellas de las que no lo son, pero que pretenden serlo: “¿Por qué la mujer de facciones toscas, cara ancha y macilenta, cuerpo mal formado, y aspecto desagradable, ha de peinarse y adornarse imitando alguna belleza, que sigue las modas, porque de cualquier modo es hermosa?” Más aún: “¿Será propio, que la mujer de pequeña estatura, o de enorme corpulencia, siga las mismas modas que la de talle gallardo y perfecto, en quien la reina del amor ha estampado todas sus gracias? No imiten las lindas, pero no las sigan las feas; pues ni con propiedad, ni fácilmente pueden hacerlo, y se exponen a la irrisión de un público desapiadado [sic]” (*Diario de México*, 23 de junio, 1811, 708). El artículo, firmado por “Cecilia”, posiblemente un pseudónimo, proporciona los ideales de belleza de la época: rostro delgado y con facciones finas, cuerpo con cierta altura y talle delgado. Como vimos en páginas anteriores, el ideal de belleza incluye un cutis blanco y terso. Y otra dicotomía se hace presente: la mujer bella y la mujer fea, que atribuye a la primera superioridad frente a la segunda.

Uno de los rasgos que se consideran propios de la belleza femenina es la juventud, pero cuando al paso del tiempo las mujeres se alejan de este ideal, también llega a su fin todo lo que las acompañaba, como la admiración que les profesaban los hombres: “Cuanto más avanza la edad, tanto más se disminuye la belleza: su brillantez y su frescura es tan efímera, como las de las flores. La mujer se desarrolla y envejece primero que el hombre. Sus adoradores menguan al paso de su hermosura; y el número de sus amantes disminuye con el de sus atractivos” (*Diario de México*, 28 de julio, 1811, 109-10). En este artículo se pretende generar conciencia de lo efímero de la belleza femenina y de lo que se ha afirmado hasta hace poco tiempo: que en la mujer concluye la juventud antes que en el hombre. Lo que sigue es un discurso que intenta mostrar la conveniencia de un cambio de vida al avanzar la edad:

Leed buenos libros, que amenicen vuestro espíritu y que os enseñen a ensalzar la virtud con la ciencia. [...] Apresuraos pues a estudiar, no sólo para

iros proporcionando antídotos contra el tedio de la vejez, por ser la sabiduría el consuelo de la senectud, sino también a fin de que podáis dar a vuestros hijos una educación ventajosa. De lo contrario, desde la edad de 35 años en adelante, os expondréis a no representar en la sociedad otro papel, que el de un verdadero fantasma [...] (*Diario de México*, 28 de julio, 1811, 109-10).

Circulaba en la época la idea moderna que la mujer debía recibir educación ilustrada como en el pasaje citado, sólo que en este caso se invita a las mujeres a leer e instruirse para obtener dos beneficios: tener un pasatiempo en la vejez, toda vez que no podrán divertirse como solían; y, el argumento más importante, contar con elementos para proporcionar una educación ‘ventajosa’ para los hijos. La misión de la mujer en esta visión binaria de géneros es servir al marido y a los hijos. En la contraparte, se citan posturas resistentes en las petimetras, representadas por el personaje de Fernández de Lizardi, Eufrosina, quien se inclinaba por la diversión sobre todo lo demás y le comenta a su hermano: “Si supiera usted que no me gusta leer nada ¿Qué dijera? Y no sólo porque no me gusta, sino porque me falta lugar para mis cosas” (Fernández de Lizardi 1990, 49). Como se observa, el escritor desapruueba el desinterés de ciertas jóvenes por la lectura y sus pretextos, como el no tener espacios disponibles para los libros.

Otras opiniones que reflejan la influencia de las ideas ilustradas se expresan en torno a la higiene como condición para gozar de salud y, en consecuencia, de juventud: “No tiene duda que la hermosura y la salud son compañeras inseparables; y de aquí puede deducirse, sin temor de equivocarse, que la persona que más se asée será también la que más salud goce, y alejará por más tiempo la época de la árida y arrugada vejez” (*Semanario Económico de México*, 10 de mayo, 1810, 145-47). Por otro lado, se hace burla a las mujeres que no aceptan la vejez y buscan soluciones, entre otras, imitar a las jóvenes con el fin de lucir parecidas a ellas:

Cuando sale a la alameda [sic]
Doña Lucinda estirada,
Á la joven remilgada
en sus acciones remeda.
En todo a la niña imita
por parecerlo, esta vieja;
pero aunque mas se apareja
siempre aparece namita [sic] = El ingenuo

(*Diario de México*, 20 de febrero, 1810, 201).

Uno de los rasgos considerados inherentes a la juventud, como se señaló, es la tersura de la piel, pero había opiniones según las cuales para lograrlo era menester

ocultar el cuerpo: “Si las mujeres deben conservar su hermosura y lo terso y suave del cutis, deberían ir cubiertas. Tiempo vendrá en que los hombres prefieran a la mujer modesta, cuyos brazos y senos permanezcan ocultos” (*Diario de México*, 2ª época, 10 de enero, 1816, 1-2). Aunque la asociación modestia-belleza es forzada, el mismo autor habla de las que van descubiertas, es decir, las que portan túnico, y a quienes espera un castigo por parte de la naturaleza: “el aire desecará sus formas y robará su frescura: la luz obscurecerá el esplendor de su tez, obscurecerá su blancura y hará grosero su tejido: la flor de sus atractivos quedará marchita.” El criterio moralista ilustrado lanza una maldición a las mujeres: el rechazo de los hombres y el envejecimiento prematuro. Como refuerzo de los argumentos anteriores el ocultamiento se vincula con el deseo: “Las mujeres se quejan del poco decoro con que los hombres las tratan ya; mas ¿por dónde pueden esperar que se las respete como era justo? No dejándonos nada que desear [...]”. Entre el pudor y el exhibicionismo, el autor se pronuncia a favor del primero como medio de seducción. Estudios, desde distintas disciplinas, se han ocupado de los fenómenos del ocultamiento y el exhibicionismo en relación con el pudor impuesto por la cultura judeo cristiana y los juegos de seducción entre géneros (Flügel 2015, 91-93; Entwistle 2002, 183-84).

Conclusión

Los resultados a los que condujo el análisis de fuentes hemerográficas y de la novela de Fernández de Lizardi, permiten hacer precisiones en torno a las representaciones de la mujer a través de las modas, en el sistema binario. Resulta evidente que se expresa sobre todo la visión masculina acerca de los estilos de vida, la conducta, las actividades, los valores y la forma de vestir de las mujeres. El sistema binario no sólo permitía emitir opiniones sobre muchos detalles del mundo femenino, sino juzgar quién era la buena y la mala mujer, la superior y la inferior, la bella y la fea. Una concepción compartida por mujeres con puntos de vista semejantes. Y para mantener incólume el sistema binario, los que se oponían a las modas o a sus ‘excesos’, reprochaban a sus congéneres que toleraban o alentaban en las mujeres ciertas conductas (el cortejo) y formas de vestir (el túnico). La seducción femenina causaba conflicto si se asociaba con escotes y mangas cortas; mostrar las formas del cuerpo se considera pecaminoso o de mal gusto. En cambio, el deseo surgido del ocultamiento y el pudor, se llega a elogiar como una habilidad femenina.

Los estereotipos masculino-femenino, concebidos como ‘sexos’, rechazan cualquier manifestación distinta, los ataques frontales a los petimetres se asocian con modales y estilos considerados como ‘mujeriles’ y de ahí que se les califique de ‘afeminados’ y se les trate con menosprecio. Tampoco el travestismo era una opción tolerada.

Las petimetras, “encueradas” o “pelonas” fueron el blanco favorito del escarnio debido al uso del túnico, los peinados y sus complementos en relación con un estilo de vida. Las críticas tenían dos fuentes, los valores tradicionales de la moral cristiana y las ideas ilustradas, pero a pesar de su distinto carácter y procedencia, ambas posturas llegaban a coincidir en los mensajes, como fue la conveniencia de cubrir el cuerpo femenino o la función primordial de madre y esposa que correspondía al ‘sexo’ femenino. A pesar de los ataques y sátiras al túnico y sus complementos la moda se extendió en la ciudad de México, probablemente se introdujo en los últimos años del XVIII y se mantuvo vigente hasta entrada la década de los veinte del XIX. Desde el punto de vista de las petimetras, sus actitudes y modas reflejaban una aspiración de modernidad y en ese sentido, un intento por ofrecer y compartir la alegría de vivir. Lo moderno también se vinculaba con la cultura neoclásica a partir de la interpretación del traje grecorromano representado en el arte. Las modas asociadas con mujeres frívolas es una marca que se ha llevado por mucho tiempo y que en la época estudiada estaba presente. Ciertamente, la frivolidad no era ajena, pero la moda era compleja y una mujer que aspiraba a lucir moderna y con los cánones de belleza imperantes debía pasar por un proceso de aprendizaje (de materiales, colores, formas, reglas de uso, modales, etc.). Un logro de las mujeres que dominaban la moda era cierto prestigio y poder en su entorno.

En la Nueva España la moda del túnico tuvo influencia francesa a pesar de sus detractores, pero a la vez surgieron distintos tipos de combinaciones. Una mujer podía usar basquiña o enagua tradicional para ciertos eventos y túnico para otros; un túnico se podía cubrir no sólo con un tápalo sino con rebozo, por más que se pretendiera confrontar lo propio tradicional (enagua y rebozo) con modas extranjeras (túnico y tápalo) desde una visión estereotipada y con toques patrióticos. Además, el uso de prendas como el chal demuestran que se filtraban en la moda elementos orientales. La moda del túnico no llegó a Nueva España con todos sus componentes al mismo tiempo; por ejemplo, todo indica que el uso del túnico comenzó a finales del XVIII, mientras que el tápalo hacia 1814-1815.

Muchos matices se despliegan en las fuentes, en torno a las modas, al estilo de vida, valores y aspiraciones en un sector femenino, el de las “coquetas”, que tanto acaparó la atención pública.

Bibliografía

Arrom, Silvia Marina. *La Güera Rodríguez. Mito y mujer*. México: Turner de México, 2020.

Bard, Christine. *Historia política del pantalón*. México: Tusquets, 2012.

Biblioteca Miguel de Cervantes. *Diccionario de la lengua castellana*. Reproducción digital de la 4ª ed. de Madrid: La viuda de don Joaquín Ibarra, 1803. Real Academia Española: Alicante. Consultado el 29 de agosto de 2021. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc546r1>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Jean François Marmontel." *Encyclopaedia Britannica*, December 20, 2020. Consultado el 6 de julio de 2021, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Francois-Marmontel>.

Calderón de la Barca, Frances Erskine. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa, 1981.

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa, 1990.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Pensador Mexicano (1812-1814)*. México: Centro de Estudios Literarios/UNAM, 1968.

Flügel, J. C. *Psicología del vestido*. España: Melusina, 2015.

Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Gavarrón, Lola. *Piel de Ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Diccionario de la lengua castellana. 5ª edición. Real Academia Española. Madrid: Imprenta Real, 1817. Consultado el 30 de agosto de 2021, <https://books.google.com.mx>

Ortiz Gaitán, Julieta. "El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina." En *Miradas disidentes: Géneros y sexos en la historia del arte*, ed. Alberto Dallal, 268-287. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Rodríguez, Antonio. *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Madrid: Editorial de Valeriano Bozal, Visor, 1982.

Romero de Terreros, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México: Porrúa, 1944.

Rubial, Antonio. "Virreinas novohispanas: presencias y ausencias." *Estudios de Historia Novohispana*, no. 50 (ene-jun, 2014): 3-44.

Steele, Valerie. *The Corset, a Cultural History*. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

Hemerografía

El Diario de México. México, 1805-1817.

Semanario Económico de México. México, T. I, 1808-1810.

Cajoncitos de la Alacena. México, 1815.

El Sol. México, T. I, 1823.

La Águila Mexicana. México, 1823-1826.

El Iris. México, 1826.

SUMMARY

Binary fashion and symbolic garments in Mexico: the *túnico* and femininity. 1805–1826

Atzín Julieta Pérez Monroy

Abstract

In the 19th century, the binary gender system was consolidated in Western societies, in which both, the masculine and the feminine had defined functions and representations. This work focuses on the analysis of the feminine through the fashion of the *túnico*, with the purpose of observing the daily life, the identity and the idiosyncrasy of the middle and well-off female sectors, through the lens of the press and literature of the time: criticism, ridicule or praise. The fashion came from France and Spain and was inspired by Greco-Roman art, but what interests here is its use, its versions and the interpretations that occurred in Mexico (New Spain), in relation to tradition and modernity. Modesty, concealment, exhibitionism, seduction and beauty, as categories linked to the female body in relation with the *túnico* dress fashion also occupy a relevant attention.

Keywords: *fashion · gender · woman · body · túnico · New Spain–Mexico*

The present work focuses on the study of a female sector of the middle and upper classes who used the fashion of the *túnico*, a garment that was in force in Mexico from early 800's until the first half of the twenties of the XIX century, and that defined one side of the gender's binary system. The study deals with the subject from different analytical approaches to the feminine world: identity, the body, moral and religious values and imaginary as well. The chronology is defined both by the dynamics of fashion itself, and the information and judgments contained in newspapers of the time, also stated in José Joaquín Fernández de Lizardi's novel, *La Quijotita y su prima* (Lizardi 1990), which both constitute the primary sources that provide us an overview to different voices in society.

A first section refers to the subjects who follow the *túnico* fashion, the so-called coquettes, pirracas, currutacas, petimetras, "the naked" and "the hairless", a stereotype of young women dedicated to the consumption of fashions, to the personal grooming and prone to fun; in other words, a lifestyle considered frivolous by certain sectors. And yet writers and editors from the press devote much space to the use of the *túnico* and its meanings, generally to disapprove it, both for its physical characteristics and because of what they consider to be the corruption of customs that accompany it. In particular, the presence of "cortejo" in New Spain has been documented as the form of relationship between a flirt and an entourage of followers who accompanied coquettes to their entertainment activities, complimented them with gifts or advised them on their clothes or hairstyle in the privacy of the very feminine boudoir. On the other hand, the role of an overshadowed husband stands out. Although there was censorship of flirtatious young women, parents and husbands were also criticized, even priests and governments that allowed such 'immoral' behaviors. The study of this phenomenon stands out in the case of Spain (Martín Gaité 1988), while in Mexico few works have been done on the character of Güera Rodríguez, considered a Mexican beauty of the time (Galí Boadella, 2002 and Arrom 2020). The dissenting voices, on the other hand, claimed that coquetry pleased the senses and brought joy in the face of gloomy moralistic ideas.

The coquettes belonged to the circle of the so called petimetry, which included young men with attitudes and tastes similar among them, in terms of fashions and entertainment, which placed them in a condition of 'effeminate' that, however, did not imply the qualifier of homosexuals, but an emulation of the lifestyle of their female counterparts. On the other hand, the testimony of transvestism appears in the sources, although in a very limited way, which draws attention, since a record is made in the press, but is rarely observed, as it is a hidden activity.

The main piece of this article, the *túnico*, had spread in Spain at the time of Charles

IV (fig. 1) and has as a precedent the *robe en chemise*, a simple piece with smoky effect with which Queen Marie Antoinette of France was portrayed (fig. 2) and which caused a scandal in court (Bard 2012, 44). There were different types of *túnicos*, but with certain common features, such as being a one-piece suit, with a tubular shape, made of light fabrics (such as muslin or silk) that gave certain transparency. Sometimes the length of the *túnico* showed the ankles, the short sleeves exposed the arms of some ladies, and the pronounced front neckline showed the rise of the breasts, all of which caused corrosive censures that were attributed to the nefarious influence of French Revolution. French and tastes based on images of Greco-Roman art (fig. 3). In the opinion of the moralists, the woman dressed in this way showed a seductive nudity, in such a way that it affected the reputation of the husband and with that criterion and depending on the use or not of 'profane costumes', women were considered as 'good' or 'bad'. In the portrait of the viceroy Iturrigaray's family, his wife and daughter wear robes that, especially in the case of the viceroy Ana Jáuregui, adhere to the censored dress, like that of a coquette (fig. 4). But these young women, through voices in the press, defended the suit with other criteria, that of being simple, fresh, with a naturalness far from the artificiality of previous centuries. Thus, modern aesthetics was based on ideas of the Enlightenment.

Túnicos were not uniform, there were different types of necklines, length of the dress and sleeves, with varied colors (predominantly black and white), different types of fabric designs (plain, striped or squared) and various types of applications (silver or sequin). *Petimetras* chose their *túnico* according to the occasion, be it to go for a walk, to the bulls, to the church, to weddings, funerals or dances and they were not worn at all times. In the privacy of the home, even the most elegant wore *enagua* and *rebozo* (Calderón de la Barca 1981, 73). This fashion condemned, as sinful, lasted until the twenties of the 19th century, as shown during the Iturbide empire in a portrait of his wife, Ana Huarte (fig. 5), although around 1826 there is a tendency to return the size at the waist, as in the past (fig. 6).

The appearance of those who assumed themselves as coquette or *petimetra* was not complete without a series of interior and exterior accessories that created their typical and unique image. *Túnico* was a fashion that projected an appearance of simplicity but had a certain complexity. Some sources suggest that although *túnico* was loose, a type of corset less tight than in previous decades and centuries was used, but that it enhanced the breasts, another reason for scandal, sometimes with arguments of the damage it caused to health (Fernández de Lizardi 1990, 73).

A garment referred as trousers and socks for female use, bifid and flesh-colored, which its users find comfortable and aesthetic, is instead censored by moralists

for whom showing part of the legs, even covered by fabric, was inadmissible, since by imitating the color of the flesh it was like showing them naked. Above average, slippers called *caligas*, a version of Greek sandals, with ribbons knotted in a crisscross fashion over the thighs prevailed, despite the rejection they caused when they were first introduced to New Spain, as odd.

Hairstyles with a tousled toupee, called “a la fury”, with collected or short hair became fashionable. The hair gathered at the back wore curls at the temples, as can be seen in portraits of the time (fig. 4), while the short hair gave much to talk about, referring to the “hairless heads”, but we did not find allusive portraits in Mexico. This last use emulated the cut of women led to the guillotine at the time of the French Revolution (fig. 7).

Women used to cover themselves with different types of veil, be it a *mantilla*, “*rebozo*” or the oriental shawl. But with the *túnico* came the *tápalo*, defined as a large scarf, it caused rejection for coming from the enemy France and for pretending that it imitated the *cogullas* or habits of the bishops (El Pensador Mexicano, February 17, 1814, 403-404).

Two essential accessories were the fan and the handkerchief, which without being novel supported the ways of communicating of the flirtatious ones. To know how to carry it and wave it in a funny way, as well as transmit the correct message, the coquette sector considered that there was a learning process. But at the time, some wanted both accessories to compete, and yet their use continued for decades, and they were irreplaceable in the female portraits of the elites (fig. 8). A complement to the *túnico* was the “ridiculous”, a bag with different shapes — some like Greek amphoras — that became a space for women to deposit and move their personal belongings (compact, fan, rosary, among others).

Cosmetics were also important to achieve the desirable appearance: white and smooth skin, white and uniform teeth, thick hair without gray hair. To achieve the ideal, advertisements for products that were sold in Mexico City or recipes were published in the press. This leads to the topic of beauty, which occupies many spaces in the press, indicating its importance in society. Both genders were included in the beauty category if they matched certain qualities: men do have an athletic body and height; women, with a slim waist, a certain height and fine features. But not only did they count the physical attributes, each gender had to show attitudes without which there was no beauty: men, strength of character, security and at the same time, kindness and being protective; women, modesty, shyness and innocence. The feminine beauty had specific functions, to please the man and to soften his character. With the moral qualities it was considered that

women could have a certain influence on men. The beautiful woman according to this conception was superior to the 'ugly'. But beauty ended when youth gave way to old age. Hence, calls were made so that women were educated and thus had elements, not only to educate their children, but for their entertainment when their youth and their attractiveness ended. There were voices that criticized and mocked women who wanted to expand their youth, considering that in the case of men it was longer. Finally, there was beauty if there was health and here is another argument against the use of the *túnico*: those who exposed themselves with their 'nakedness' to the air and to the light, would cause the skin to dry out and darken, in other words, they would attract in short time to the dreaded old age.



Fig. 1. Francisco de Goya, *The family of Charles IV*, 1800, oil on canvas, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid, Spain.



Fig. 3. François Gérard, *Juliette Recamier*, 1802-1805, oil on canvas, 257 x 183 cm, Musée Carnavalet, Paris, France.



Fig. 2. Élisabeth Vigée Le Brun, *Ma. Antonieta*, 1783, oil on canvas, 93 x 73 cm, Hessian House Foundation, Germany.



Fig. 4. Unidentified artist, *Viceroy Iturrigaray with his family*, 1805, oil on canvas, 74 x 58.5 cm, Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.



Fig. 5. Francisco Incháurregui, *Lady (Ana María Huarte de Iturbide)*, 1820-1830, miniature, watercolor on ivory, 7.0x8.3 cm, Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.



Fig. 6. Linati, Galli y Heredia, *El Iris. Periódico Crítico y Literario*, vol. 1 (México: En la Oficina del Iris, 1826), 8. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Collection: Diapositeca, Section Litografía y Grabado en México siglo XIX, Photo: Elisa Vargaslugo, 1954. Identifier: MG001639A.



Fig. 7. Louis Léopold Boille, *Madame Fouler, Comtesse de Relingue*, ca. 1810, oil on canvas, 22 x 17 cm, Fondation Napoleon, Francia.



Fig. 8: Juan Cordero, *Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855, oil on canvas, 210 x 154 cm, Museo Nacional de Arte, Mexico.

References

Arrom, Silvia Marina. *La Güera Rodríguez. Mito y mujer*. Mexico: Turner de México, 2020.

Bard, Christine. *Historia política del pantalón*. Mexico: Tusquets, 2012.

Biblioteca Miguel de Cervantes. *Diccionario de la lengua castellana*. Digital reproduction of the 4th Madrid edition: La viuda de don Joaquín Ibarra, 1803. Real Academia Española: Alicante. Accessed August 29, 2021. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc546r1>

Britannica, T. Editors of Enciclopedia. "Jean François Marmontel." *Encyclopaedia Britannica*, December 20, 2020. Accessed July 6, 2021, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Francois-Marmontel>.

Calderón de la Barca, Frances Erskine. *La vida en Mexico durante una residencia de dos años en ese país*. Mexico: Porrúa, 1981.

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *La Quijotita y su prima*. Mexico: Porrúa, 1990.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Pensador Mexicano (1812-1814)*. México: Centro de Estudios Literarios/UNAM, 1968.

Flügel, J. C. *Psicología del vestido*. Spain: Melusina, 2015.

Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Gavarrón, Lola. *Piel de Ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Diccionario de la lengua castellana. 5th edition. Real Academia Española. Madrid: Imprenta Real, 1817. Accessed August 30, 2021, <https://books.google.com.mx>

Ortiz Gaitán, Julieta. "El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina." In *Miradas disidentes: Géneros y sexos en la historia del arte*, edited by Alberto Dallal, 276-287. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Perrot, Philippe. *Fashioning de Bourgeoisie. A History of Clothing in Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Rodríguez, Antonio. *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Madrid: Editorial de Valeriano Bozal, Visor, 1982.

Romero de Terreros, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. Mexico: Porrúa, 1944.

Rubial, Antonio. "Virreinas novohispanas: presencias y ausencias." *Estudios de Historia Novohispana*, no. 50 (January-February 2014): 3-44.

Steele, Valerie. *The Corset, a Cultural History*. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

Hemerography

El Diario de México. Mexico, 1805-1817.

Semanario Económico de México. Mexico, v. I, 1808-1810.

Cajoncitos de la Alacena. Mexico, 1815.

El Sol. México, v. I, 1823.

La Águila Mexicana. Mexico, 1823-1826.

El Iris. Mexico, 1826.



Pintados por sí mismos. Visualisierungen von Moden in hispanoamerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive

Florian Grafl

137

Abstract

Der Beitrag befasst sich mit Visualisierungen von Kleidung Mitte des 19. Jahrhunderts in den Skizzensammlungen *Los Cubanos pintados por sí mismos*, *Los Mexicanos pintados por sí mismos* und *Los Españoles pintados por sí mismos*. Dies geschieht unter dem Aspekt, inwieweit sich eine Ausrichtung an bzw. eine Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt und inwiefern diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche neuer, postkolonialer Identitäten eigene ‚Typen‘ zu kreieren. Dazu wird zunächst ausgeführt, wie nationale Skizzensammlungen anfangs in Europa und später in Hispanoamerika zu einem populären Medium der Selbstdarstellung wurden. Anschließend wird anhand der visuellen Repräsentation ausgewählter nationaler ‚Typen‘ herausgestellt, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es zwischen den spanischen, kubanischen und mexikanischen Skizzensammlungen gab. Insgesamt möchte diese Untersuchung damit unter transatlantischer Perspektive einen Beitrag zur Geschichte der Bekleidung in den Américas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leisten.

Schlagwörter: *Globalgeschichte* • *Gesellschaftsskizzen* • *Kostumbrismus* • *Postkolonialismus* • *19. Jahrhundert*

Einleitung

Mit den Nationen ist es ähnlich wie mit den Individuen: selbst das geringste Gespött aus fremdem Mund verletzt unseren Nationalstolz schwer. Jemandem, der nicht auf unserem Boden geboren ist, verzeihen wir weder berechnete noch unangemessene Kritik, selbst wenn es sich dabei um einen Ratschlag handelt. Aus dieser allgemeinen Neigung ist vermutlich die Idee einiger Völker hervorgegangen, sich selbst durch die eigene Hand zu malen und so der Welt nicht nur die eigenen Vorzüge und Tugenden, sondern auch Schwächen und Laster zu präsentieren [...]. Die Franzosen etwa wären schlecht gemalt, wenn man dabei einfach die Bräuche und Gewohnheiten der Engländer oder der Spanier kopieren oder Neigungen und Erscheinungen portraituren würde, die die Menschheit im Allgemeinen ausmachen und nicht eine Nation im Besonderen. In Wahrheit nehmen diese generellen menschlichen Eigenarten und Gefühle in jedem Einzelnen individuelle Züge an. Daher ist es von höchstem Interesse und größter philosophischer Bedeutung, herauszufinden, ob etwa die kubanische „Coqueta“, auf diesen Gesellschaftstypen bezogen, anderen „Coquetas“ entspricht bzw. was ihre Eigenarten sind.¹ [...] Sicherlich hatten die Kubaner aus den gleichen Gründen wie die bereits erwähnten Franzosen und Spanier den Wunsch, sich selbst zu zeichnen und so zum Ausdruck zu bringen, was sie ausmacht – im Guten wie im Schlechten. Nicht Karikaturen sollen erschaffen werden, sondern Portraits realer und exakter Typen, wobei es nicht darum geht, Individualitäten abzubilden, sondern allgemeine Charakteristika jeder Gesellschaftsschicht der Bevölkerung und deren Gewohnheiten (Millán 1852, 3-4).²

Der zitierte Textauszug entstammt der Einleitung des 1852 erschienenen Werkes *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*. Dem Titel entsprechend sollte die kubanische Gesellschaft anhand der Beschreibung bestimmter sozialer ‚Typen‘ dargestellt werden. Darunter sind Personen zu verstehen, die in einer Gesellschaft einen klar definierten Beruf ausüben oder eine bestimmte soziale Rolle verkörpern (vgl. Cuvardic García 2008, 37). Die Darstellung dieser ‚Typen‘ erfolgte in der überwiegenden Mehrzahl der insgesamt 38 Beiträge entsprechend der gewählten Metaphorik des ‚Malens‘ in Form einer Kombination aus einem kurzen, deskriptiven Text und einer visuellen Darstellung.

1 „Coqueta“ bezeichnet im Spanischen eine Frau, die größten Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt, um sich und anderen zu gefallen.

2 Die etwas freie, aber sinngemäße Übersetzung der zitierten Textpassage geht auf den Verfasser dieses Beitrags zurück.

Wie im Zitat von José Agustín Millán, einem der Herausgeber von *Los Cubanos*, sehr anschaulich dargelegt, war bereits den Zeitgenoss*innen bewusst, dass es sich bei diesem Bild- und Textformat um ein transnationales Medienphänomen handelte. Die ersten nationalen Skizzensammlungen waren in London und Paris, den damaligen kulturellen Zentren, entstanden. Ähnlich wie in anderen europäischen Ländern und Regionen wurde dieses Format auch in Spanien imitiert. An dem Werk *Los Españoles pintados por sí mismos* wiederum orientierten sich die hispanoamerikanischen Skizzensammlungen, die in den (ehemaligen) spanischen Kolonien in der Karibik und in den Américas erschienen. Wie im Eingangszitat am Beispiel der „Coqueta“ angedeutet, nahmen die Autor*innen und Illustrator*innen bei ihrem Vorhaben, eigene nationale ‚Typen‘ zu erschaffen, sehr oft auch Bezug auf die europäischen Vorlagen, weshalb der costa-ricanische Literaturwissenschaftler Dorde Cuvaradic García dieses Bild-Text-Format als eines der prägnantesten Beispiele für Intermedialität bezeichnete (vgl. Cuvaradic García 2014, 242).

Der Aufsatz greift die unter anderem von der Ethnologin Christiane Schwab vertretene These auf, dass Gesellschaftsskizzen als frühe Repräsentationsformen ethnografischen Wissens einzuordnen sind, mittels derer Erkenntnisse über die kulturellen Praxen jener Epoche gewonnen werden können (vgl. Schwab 2016, 52-53). Der Fokus ist dabei auf nationale Skizzensammlungen gerichtet, die – so die dem vorliegenden Text zugrunde liegende Annahme – Einblicke in die jeweils geltenden Kleidungsstile bestimmter Berufs- und Personengruppen einer Gesellschaft zur damaligen Zeit bieten können. Dabei wird unter vergleichender Perspektive herausgearbeitet, inwieweit sich in den hispanoamerikanischen Skizzensammlungen einerseits bei der Bekleidung die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt. Andererseits wird dargelegt, inwieweit diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche neuer, postkolonialer Identitäten eigene soziale ‚Typen‘ zu kreieren. Insgesamt möchte diese Untersuchung einen Beitrag zur Geschichte der Bekleidung in den Américas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter transatlantischer Perspektive leisten.

Nationale Skizzensammlungen als europäisches Medienphänomen Mitte des 19. Jahrhunderts

Abbildung 1 zeigt das Einband-Bild von *Heads of the People: or, Portraits of the English*. Im Vordergrund ist ein Mann dargestellt, der breitbeinig auf einem Stuhl sitzt. Das Zeichenwerkzeug in der rechten Hand weist ihn als Künstler aus. Mit



Abb. 1. Kenny Meadows / Orrin Smith, Einband von *Heads of the People; or Portraits of the English*, Band 1, London: Robert Tyas, 1840, VI.

der linken Hand scheint er den Kopf des neben ihm sitzenden Kleinkindes zu vermessen. Die vorgezogene Brille des Künstlers und der Stift, den er im Mund trägt, deuten darauf hin, dass er seiner Arbeit mit großer Akribie nachgeht. Am rechten Bildrand schauen ein Mann und eine Frau – vermutlich die Eltern des Kindes – dem Künstler neugierig über die Schulter, um zu erfahren, wie er das Kind zeichnen wird. Im Hintergrund drängt sich eine Menschenmenge, darauf wartend, ebenfalls vom Künstler portraitiert zu werden. Tatsächlich finden sich in *Heads of the People* unter dem Titel *The Spoilt Child* nicht nur ein illustrierter Text über das portraitierte Kleinkind, sondern auch Beiträge über die Personen, die in der Abbildung als Wartende dargestellt werden, wie etwa „The Landlady“ (Abb. 2).

Insgesamt werden in *Heads of the People*, verteilt auf zwei Bände, die in den Jahren 1840 und 1841 erschienen, 101 englische Charaktere beschrieben. Ähnlich wie auch bei der Darstellung der „Landlady“ bleibt deren visuelle Repräsentation entsprechend dem Titel des Werkes meist auf den Oberkörper beschränkt. Das große Interesse an der Kopfform, das sich auch in der auf dem Einband von *Heads of the People* dargestellten Illustration widerspiegelt, zeigt, dass die an diesem Werk mitwirkenden Autor*innen sehr stark von den damals weit verbreiteten Thesen der Phrenologie beeinflusst waren. In dieser von dem deutschen Anatomen Franz Joseph Gall (1758-1828) begründeten Lehre, ging man – an die Physiognomietraktate seit Giovanni Battista della Porta (1535-1615) anknüpfend – davon aus, aufgrund der Schädelform Rückschlüsse auf den Charakter und das Wesen von Menschen ziehen zu können.



Abb. 2. Kenny Meadows / Orrin Smith, „The Landlady“, *Heads of the People; or Portraits of the English*, Band 1, London: Robert Tyas, 1840, 113.

Bereits unmittelbar nach seiner Veröffentlichung wurde *Heads of the People* zunächst ins Französische und später auch in andere

Sprachen wie etwa ins Deutsche übertragen. Daran zeigt sich, dass dieses Werk nicht nur in England selbst, sondern auch über dessen Landesgrenzen hinaus sehr schnell einen hohen Verbreitungsgrad erreichte. In Frankreich wurde das Werk unter dem Titel *Les anglais peints par eux-mêmes* publiziert. Durch diese sehr freie Übersetzung des Originaltitels sollte akzentuiert werden, dass die Darstellung der Engländer durch diese selbst erfolgt war.

Daran angelehnt wurde bald unter dem Titel *Les Français peints par eux-mêmes* ein großangelegtes Projekt ins Leben gerufen, bei dem französische Autor*innen und Illustrator*innen ihre eigenen Landsleute ‚zeichnen‘ sollten. Daraus resultierten insgesamt neun Bände, von denen die ersten fünf Darstellungen von Bewohner*innen von Paris enthielten, und in den weiteren Bänden Personen portraitiert wurden, welche die Herausgeber*innen für charakteristisch für die



Abb 3. Paul Gavarni / Jacques Adrien Lavielle, „La grisette“, *Les Français peints par eux-mêmes*, Band 1, Paris: Léon Curmer, 1840, 9.



Abb. 4. Hippolyte-Louis-Émile Pauquet / Jacques Adrien Lavielle, „Le porteur d'eau“, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Band 4, Paris: Léon Curmer, 1841, 225.

verschiedenen Regionen Frankreichs und die französischen Kolonien erachteten. Abgesehen davon, dass sich das französische Werk somit wesentlich umfangreicher gestaltete als sein englischer Vorgänger, bezog sich die wichtigste Neuerung auf die Darstellung der darin beschriebenen und illustrierten Personen. Hatten sich die Illustrator*innen im englischen Original dem Titel entsprechend auf die Darstellung der Oberkörper der einzelnen Charaktere beschränkt, wurden nun in dem französischen Werk die Körper vollständig abgebildet wie die Darstellungen von „La grisette“ und „Le porteur d'eau“ zeigen (Abb. 3 und 4).

Laut der Literaturwissenschaftlerin Martina Lauster zeigt sich darin, dass sich die beiden Skizzensammlungen konzeptionell deutlich unterschieden. Hatte in *Heads of the People* die Identifikation des moralischen Charakters aufgrund des äußeren Erscheinungsbildes in Form der Physiognomie im Vordergrund gestanden, wurde in *Les Français* stattdessen eine „soziale Physiologie“ angestrebt, anhand derer den einzelnen ‚Typen‘ ihre Rolle in der Gesellschaft zugewiesen werden sollte (vgl. Lauster 2007, 277-279).

Im Laufe weniger Jahre entstanden auch in anderen Ländern wie Belgien (*Les Belges peints par eux-mêmes*), den Niederlanden (*Nederlanders door Nederlanders geschetst*), Spanien (*Los Españoles pintados por sí mismos*) und Russland (*Nashi, spisannye s natury russkimi*) ähnliche Werke, die – wie bereits ihre Titel vermuten lassen – sich inhaltlich wie konzeptionell eng an die französische Vorlage anlehnten. Bereits im vorangegangenen Jahrhundert hatten die bildliche Darstellung von Marktschreier*innen und die Publikation von sogenannten ‚Kostumbüchern‘ europaweit große Verbreitung gefunden. Besonders in letzteren manifestierte sich das zu dieser Zeit vorherrschende Verständnis von Kleidung. Diese war weniger Ausdruck von modischem Bewusstsein, sondern diente vielmehr der Repräsentation von Geschlecht, Alter, Heiratsstatus, der beruflichen Tätigkeit und des sozialen Ranges (vgl. Vecellio 2008, 16-19). Anhand dieser Kostumbücher wurden Standardisierungen und Klassifizierungen von Kleidung vorangetrieben, die es ermöglichten, Personen aufgrund ihres Aussehens, ihres Berufsstandes und ihres sozialen Status zuzuordnen (vgl. Ilg 2004, 42). Während in den Kostumbüchern die Personen lediglich visuell dargestellt wurden, sind die nationalen Skizzensammlungen insofern als eine bedeutende Fortentwicklung zu betrachten, weil dort die bildlichen Darstellungen durch kurze, essayistische Texte ergänzt wurden, um die jeweiligen ‚Typen‘ nun auch verbal zu beschreiben.

Die enorme Popularität, die dieses Medienformat ab 1840 für mehrere Jahrzehnte weltweit erfuhr, ist zunächst ganz allgemein auf das gesteigerte Interesse an der eigenen Lebenswelt zurückzuführen, das Jürgen Osterhammel in seiner Globalgeschichte des 19. Jahrhunderts als zentrales Charakteristikum dieser Epoche bezeichnet hat (vgl. Osterhammel 2009, 13-14). Darin manifestierte sich zum einen das Bewusstsein der Zeitgenoss*innen, in einer Zeit des Übergangs zu leben, die durch visuelle und verbale Darstellungen konserviert werden sollte, zum anderen kommt darin das mit dem Aufstieg der Sozialwissenschaften verbundene Interesse an wissenschaftlichen Zusammenhängen zum Ausdruck (vgl. Cuvaradic García 2008, 39). Auch die starke Fokussierung auf das Nationale ist zunächst einmal dem damaligen Zeitgeist geschuldet. Man kann darin aber auch eine Bestätigung der These von Benedict Anderson sehen, der die in jener Epoche einsetzende Fusion von Kapitalismus und Printtechnologie als Voraussetzung zur Bildung von „imaginierten Gemeinschaften“ als Vorreiter moderner Nationen interpretierte (vgl. Anderson 2006, 46).

Spanien und seine (ehemaligen) Kolonien gemalt von sich selbst

Die drei gegenübergestellten Darstellungen finden sich auf den Einbänden von *Los Españoles pintados por sí mismos* (Abb. 5), *Los Cubanos pintados por sí*

mismos (Abb. 6) und *Los Mexicanos pintados por sí mismos* (Abb. 7). Bei diesen Werken handelte es sich um die ersten nationalen Skizzensammlungen, die in Spanien, Kuba bzw. Mexiko publiziert wurden. Nicht nur die jeweiligen Titel, sondern auch die Darstellungen der beiden in Hispanoamerika erschienenen Skizzensammlungen weisen starke Bezüge zu dem spanischen Vorbild auf. Das legt die Vermutung nahe, dass dieses Medienformat von Europa über Spanien in die ‚Neue Welt‘ gelangte.

Während die den nationalen Skizzensammlungen zugrundeliegende Form der Darstellung in anderen europäischen Ländern bald wieder außer Mode kam, prägte sie in Spanien als ‚Kostumbrismus‘ die Kunst und Literatur einer ganzen Epoche. Der Kostumbrismus war in der Zeit der französischen Besetzung von 1808 bis 1814 und damit im Zuge einer weitreichenden nationalen Krise entstanden (vgl. Montesinos 1983, 32). In dieser künstlerischen und literarischen Strömung manifestierte sich das kollektive Bedürfnis, die Normen des Traditionellen gegen alles auf fremde Einflüsse zurückgehende Moderne zu verteidigen. Mithilfe des Kostumbrismus ließen sich die nationalistischen Ideen am besten mit den zur damaligen Zeit verfügbaren Kommunikationsmitteln in Verbindung bringen. Seine Anhänger*innen störte dabei offenbar wenig, dass der Kostumbrismus selbst aus fremdem Einfluss hervorgegangen war (Correa Calderón 1989, 180).

Diese Ambivalenz wird in *Los Españoles*, deren erste Auflage in zwei Bänden in den Jahren 1843 und 1844 erschien, bereits in der Darstellung sehr deutlich, die den Einband des ersten Bandes ziert. Sie zeigt eine Gruppe von Passant*innen, die sich um eine Art Tuch versammelt hat, auf dem der Titel des Werkes zu sehen ist. Dieser ist – genau wie die graphische Darstellung – sehr stark am französischen Vorbild orientiert. Eine männliche Person am rechten, oberen Bildrand weist mit ihrer rechten Hand auf die ohnehin schon graphisch deutlich hervorgehobenen Wörter „por sí mismos“ hin und betont damit zusätzlich, dass

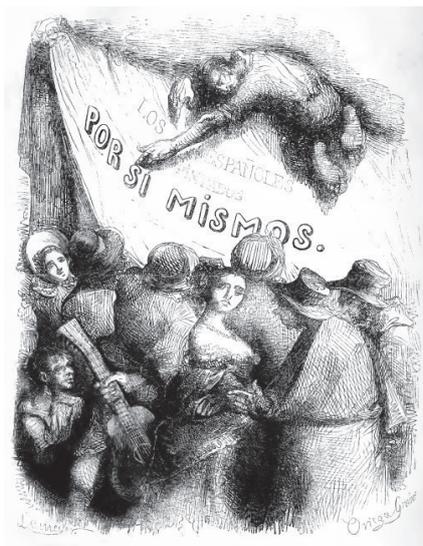


Abb. 5. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, Einband von *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, I.



Abb. 6. Victor Patricio de Landaluz / José Robles, Einband von *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos, Havanna: Barcina, 1852, 1.



Abb. 7. Hesiquio Iriarte, Einband von *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, I.

die Spanier*innen sich selbst darstellten. Auch bei der Konzeption des Werkes und seinem Inhalt lassen sich starke Bezüge zu *Les Français* erkennen. Dagegen betonten die Herausgeber*innen von *Los Españoles* sowohl in der Einleitung des ersten als auch des zweiten Bandes, dass sie die Einzigartigkeit Spaniens durch die Beschreibung typischer Charaktere wie „La maja“, „La gitana“ und „El torero“ hervorheben wollten. Ihnen ging es dabei vor allem um die Konservierung von traditionellen spanischen Bräuchen, die sie durch die Assimilation an andere Kulturen als gefährdet ansahen. Die hohe Beliebtheit dieses Werkes verdeutlicht schon die Tatsache, dass es knapp zehn Jahre später noch einmal neu aufgelegt wurde. Während die Texte in der zweiten Auflage von *Los Españoles* identisch blieben, wurden die einzelnen spanischen ‚Typen‘ jeweils neu illustriert. Darüber hinaus erschienen in Spanien mehr

als ein Dutzend weitere Typensammlungen, von denen die überwiegende Mehrheit wie etwa *Los valencianos pintados por sí mismos* die Menschen in bestimmten Regionen Spaniens in den Fokus rückten.

Los Cubanos war 1852 die erste spanischsprachige Skizzensammlung, die außerhalb des spanischen Mutterlandes publiziert wurde. Im Gegensatz zu Mexiko, das sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bereits von Spanien hatte lösen können, gehörte Kuba noch bis 1898 zum spanischen Imperium. Wie schon der Vergleich der jeweiligen Darstellungen auf den Einbänden der drei Skizzensammlungen erahnen lässt, weist *Los Cubanos* insgesamt deutlich weniger Gemeinsamkeiten mit der spanischen Vorlage auf. Gemäß der Analyse der Kunsthistorikerin Mary Coffey hatten dort nur etwa vierzig Prozent der dargestellten ‚Typen‘ eine Entsprechung in *Los Españoles*, während es in *Los Mexicanos pintados por sí mismos* fast achtzig Prozent sind. Coffey leitet aus dieser Erkenntnis die These ab, dass die Herausgeber der kubanischen Skizzensammlung damit die Eigenständigkeit der Kolonie noch stärker unterstreichen wollten, als das in der mexikanischen Sammlung der Fall war (vgl. Coffey 2016, 139). Ein weiterer Grund, warum sich das spanische Werk leichter mit seinem mexikanischen als seinem kubanischen Pendant vergleichen lässt, besteht darin, dass im Gegensatz zu *Los Españoles* und *Los Mexicanos* in *Los Cubanos* bei weitem nicht alle beschriebenen ‚Typen‘ auch graphisch dargestellt sind.

Oberflächlich betrachtet weist die Darstellung auf dem Einband von *Los Mexicanos* viele Parallelen zur gegenübergestellten Darstellung in *Los Españoles* auf. Bei

genauerem Hinsehen sind aber mit dem „Aguador“, dem „Ranchero“ und der „China“ drei Figuren zu erkennen, die von den Herausgebern offenbar als typisch mexikanisch angesehen und deshalb in ihre Skizzensammlung aufgenommen wurden. Das lässt bereits darauf schließen, dass das wichtigste Ziel dieses Werkes vermutlich darin bestand, eigene nationale ‚Typen‘ für die sich neu konstituierende Nation Mexiko zu entwickeln, ohne sich dabei aber zu weit von den durch die europäischen Skizzensammlungen vorgegebenen Normen zu entfernen.

Im Gegensatz zu Kuba war Mexiko wie die allermeisten anderen ehemaligen Besitzungen Spaniens in América zum Zeitpunkt der Publikation von *Los Mexicanos* schon seit mehreren Jahrzehnten unabhängig. Dennoch bestanden weiterhin starke kulturelle Bindungen nach Europa, die sich auf der Personenebene etwa dadurch äußerten, dass viele führende hispanoamerikanische Schriftsteller und Verleger ihre literarische Ausbildung in Europa erhalten hatten und anschließend in ihre Heimatländer zurückgekehrt waren. Da *Los Mexicanos* nur kurze Zeit nach der zweiten Auflage von *Los Españoles* erschienen war, liegt die Vermutung nahe, dass die mexikanischen Autor*innen und Illustrator*innen vor allem von diesem Werk beeinflusst waren. Wie die Ausgaben der Zeitung *El Siglo XIX* vom 30. März und vom 18. Juni 1843 belegen, konnten in Mexiko-Stadt aber bereits im Jahr 1843 die ersten acht Bände von *Les Français*, der französischen Version von *Heads of the People*, sowie auch Teile der ersten Auflage von *Los Españoles* käuflich erworben werden. Im selben Jahr begann die Literaturzeitschrift *El Museo Mexicano* mit der Veröffentlichung der Serie „Costumbres y trajes nacionales“. In dieser wurden zum ersten Mal nationale ‚Typen‘ wie der „Aguador“ und der „Ranchero“ dargestellt, die dann später auch in *Los Mexicanos* aufgenommen wurden. In der Serie sollten insgesamt sechzehn Artikel über mexikanische ‚Typen‘ erscheinen, doch konnte sie aus finanziellen Gründen schließlich nur in sehr begrenztem Umfang realisiert werden (vgl. Pérez Salas 2005, 4). Somit stellte *Los Mexicanos* die erste mexikanische Skizzensammlung dar, in der insgesamt 35 ‚Typen‘ beschrieben wurden. Allerdings fällt auf, dass im Gegensatz zu den europäischen Vorbildern in der mexikanischen Skizzensammlung einige Gesellschaftsgruppen bewusst ausgegrenzt werden. So entstammt keiner der in *Los Mexicanos* beschriebenen ‚Typen‘ dem Klerus, dem Militär oder der oberen Gesellschaftsschicht. Auch wird auf die Darstellung afrikanischer Einwander*innen, die im kolonialen Mexiko neben den Spanier*innen und den Indigenen die dritte große Bevölkerungsgruppe gebildet hatten, vollständig verzichtet. Ein weiterer großer Unterschied zu den europäischen Skizzensammlungen lässt sich hinsichtlich der graphischen Darstellungen feststellen. Diese wurden in *Los Mexicanos* als Lithografien realisiert. Diese Drucktechnik hatte 1819 über die USA und Brasilien den amerikanischen Kontinent erreicht und wurde etwa ein Jahrzehnt später dann auch in Hispanoamerika eingeführt (vgl. Londoña Vega 2004, 26).

Nicht nur in der Karibik und in Mexiko, sondern auch in den ehemaligen spanischen Kolonien in Südamerika wie Argentinien, Peru und Kolumbien wurden zur selben Zeit vergleichbare Projekte begonnen, um die ‚Bevölkerungstypen‘ der jeweils neu entstanden Nationen entsprechend in Bild und Text festzuhalten. Während viele dieser Initiativen auf einzelne Schriftsteller*innen und Herausgeber*innen zurückgingen, weist das 1866 in Bogotá veröffentlichte Werk *El Museo de cuadros de costumbres* die meisten Ähnlichkeiten mit den beiden zuvor erwähnten hispanoamerikanischen Skizzensammlungen auf. Dass dessen Herausgeber an die vorliegenden Werke anknüpfen wollten, zeigt sich bereits daran, dass als Titel zunächst *Los Granadinos pintados por sí mismos* und dann *Los Colombianos pintados por sí mismos* vorgesehen waren. Insgesamt umfasste *El Museo de cuadros de costumbres* mehr als hundert Beschreibungen von kolumbianischen ‚Typen‘, wobei allerdings auf graphische Darstellungen vollkommen verzichtet wurde (vgl. Cortés Guerrero 2013, 18).

Daher erfolgt bei der Betrachtung der Fallbeispiele eine Fokussierung auf die kubanische und die mexikanische Skizzensammlung. Dabei soll zunächst gezeigt werden, inwieweit sich bei der Bekleidung die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt. Dafür eignen sich besonders Beispiele aus *Los Mexicanos*, weil diese Skizzensammlung, wie bereits dargelegt, die meisten Beschreibungen von ‚Typen‘ enthält, die auch schon in *Los Españoles* enthalten sind. Anschließend wird gezeigt, inwieweit diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche postkolonialer Identitäten eigene soziale ‚Typen‘ zu kreieren. Dies lässt sich den bisherigen Ausführungen zufolge am besten anhand von einzelnen Fallbeispielen aus *Los Cubanos* demonstrieren.

Ausrichtung an und Abgrenzung von europäischen Vorbildern in *Los Mexicanos pintados por sí mismos*

Zwei Graphiken zeigen „Aguadores“, was man mit Wasserträgern übersetzen könnte. Abbildung 8 zeigt das spanische Original aus der Skizzensammlung *Los Españoles*, Abbildung 9 die mexikanische Version. Außer in der spanischen und der mexikanischen Skizzensammlung wird der Wasserträger auch in *Les Français* beschrieben, was zeigt, dass dieser Beruf, der darin bestand, Wasser an Brunnen zu schöpfen und dieses gegen Bezahlung zu wohlhabenden Personen zu bringen, nicht nur in Hispanoamerika, sondern auch in Europa in jener Epoche noch sehr gebräuchlich war. Im Allgemeinen galten Wasserträger als schlechtbezahlt und arm, da sie einer Tätigkeit nachgingen, für die außer körperlicher Kraft keine höheren Fähigkeiten erforderlich waren.



Abb. 8. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, „El Aguador“, *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, 139.

Der spanische „Aguador“ ist als dunkler Hauttyp und mit kleiner Statur dargestellt. Er trägt einen dreieckigen Hut, eine kurze Jacke, Hosen und Arbeitsstiefel. Durch seine einfache Kleidung und starre Haltung wirkt er insgesamt eher grobschlächtig. Weiterhin fällt auf, dass seine beiden Hände verdeckt sind und er nicht bei der Ausübung seiner Tätigkeit, sondern im Stillstand portraitiert ist. Dagegen ist hinter ihm andeutungsweise ein anderer Wasserträger skizziert, der ein großes Holzfass auf dem Rücken trägt.

In der mexikanischen Skizzensammlung ist der Wasserträger der erste ‚Typ‘, der beschrieben wird, obwohl dieser Text vom 27. September, der zweite Beitrag dagegen bereits vom 26. August 1854 datiert. Die Bedeutung, die der Beschreibung des Wasserträgers für die mexikanischen Herausgeber*innen zukam, wird

noch einmal dadurch erhöht, dass die mexikanische im Gegensatz zu den anderen erwähnten Skizzensammlungen über keine Einleitung verfügte und direkt mit der Beschreibung des Wasserträgers begann. In Mexiko war diese Tätigkeit als Beruf anerkannt, und seine Ausübung wurde in einem offiziellen Erlass vom Dezember 1850 genau geregelt. Während dieser Beruf in den folgenden Jahrzehnten aufgrund der Modernisierung immer mehr an Bedeutung verlor – so gab es etwa im Jahr 1895 in Mexiko-Stadt nur noch 266 registrierte Wasserträger – prägte er zu der Zeit, als die mexikanische Skizzensammlung erschien, noch das Bild vor allem auf den Straßen der Hauptstadt. Dies hatten auch Europäer*innen wie Bratz Mayer, Claudio Linati, Édouard Pingret und Carl Christian Wilhelm Sartorius, die den amerikanischen Kontinent bereisten, bemerkt, die diese Figur dann ausführlich in ihren Reiseberichten beschrieben (vgl. Soriano Salkjelsvik/Castro 2018, 29-32).

Explizit gegen diese Fremddarstellung richtet sich der Beitrag in *Los Mexicanos*. So weist seine Beschreibung merkbare Unterschiede zum spanischen Wasserträger auf. Als ‚Mestizo‘ mit schwarzem Haar und dunklen Augen wird der mexikanische „Aguador“ in weißem Hemd mit über den Ellenbogen hochgerollten Ärmeln und in durch Knöpfe an den Seiten zusammengehaltenen Hosen dargestellt. Durch die runde Mütze und die



Abb. 9. Hesiquio Iriarte, „El Aguador“, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, 1.



Abb. 10. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, „La Coqueta“, *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, 69.

beiden Tonbehälter, die er trägt, wird sein Beruf illustriert. Dieser scheint ihm keine Mühe zu bereiten, denn er steht stolz wartend vor dem Brunnen, während ein Kollege gerade seinen Behälter füllt. Insgesamt lassen ihn seine aufrechte Position, seine saubere Kleidung und sein gepflegtes Aussehen wesentlich anmutiger erscheinen als sein spanisches Pendant.

Die Unterschiede in der graphischen Darstellung spiegeln sich auch in den beiden Texten wider. Der Text über den spanischen „Aguador“ ist in der dritten Person verfasst und erklärt die Aufgabe des Wasserträgers als unvermeidliche Konsequenz der gesellschaftlichen Hierarchie. Der Wasserträger wird als jemand beschrieben, der aus Asturien oder Galizien – also den ärmlicheren Provinzen im Norden Spaniens – stammt und nach Madrid zieht um dort die Wohlhabenden gegen Bezahlung mit Wasser zu beliefern. Was dagegen den

mexikanischen Text anbetrifft, lassen sich bereits stilistisch deutliche Unterschiede erkennen. So beschreibt der Autor hier aus der Ich-Perspektive eine direkte Begegnung mit einem Wasserträger, der gerade Wasser zu seinem Haus bringt. Der anschließende, wörtlich wiedergegebene Dialog zwischen Autor und Wasserträger zeugt vom Stolz, mit dem der mexikanische Autor für sich beansprucht, über seine Landsleute zu schreiben und es nicht länger hinzunehmen, dass deren Darstellung stattdessen von Fremden geprägt wird.

In den Abbildungen 10 und 11 ist ein als „La Coqueta“ beschriebener Frauentyp dargestellt. Damit wird eine Frau bezeichnet, die großen Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt, um sich selbst und auch anderen zu gefallen. „La Coqueta“ ist der einzige Frauentyp, der in den drei untersuchten Skizzensammlungen beschrieben wird. Obwohl „La Coqueta“ in der kubanischen Skizzensammlung bereits in der Einleitung erwähnt wird, bleibt ihre Beschreibung ohne eine graphische Darstellung, sodass auch bei diesem ‚Typ‘ der Vergleich auf die spanische und die mexikanische Skizzensammlung beschränkt bleiben muss.

Die spanische „Coqueta“ wird auf einem Stuhl sitzend dargestellt. Ihre Hände liegen verschränkt auf ihrem Schoß. Sie hat kurze, schwarze Haare und trägt ein Kleid sowie Halsschmuck, wodurch eine gewisse Eleganz zum Ausdruck kommt. Im Hintergrund ist eine Wanduhr zu sehen. Die mexikanische „La Coqueta“ ist in aufrechter Position zu sehen. Ihre Hände hat sie an ihren Umhang und an ihr Kleid angelegt, um ihre modischen Accessoires zu betonen. Dadurch, dass sie

mit der rechten Hand ihr Kleid leicht anhebt, wird für den Betrachter bzw. die Betrachterin auch sichtbar, dass sie einen eleganten Schuh trägt, den sie auf einen kleinen Schemel gestellt hat. Auch sie hat kurze, schwarze Haare und ihr Kopf ist nach links geneigt, wo sie sich in einem großen Spiegel betrachtet. Rechts hinter ihr ist ein kleiner Hund zu sehen.

Im Vergleich zu den beiden Darstellungen des Wasserträgers weisen die spanische und die mexikanische „Coqueta“ in ihrer Kleidung viele Ähnlichkeiten auf. Diese setzten sich auch in den beiden textuellen Beschreibungen dieser beiden ‚Typen‘ fort. Beide werden sehr positiv dargestellt und als anmutige Frauengestalten charakterisiert, die eine Bereicherung für die Gesellschaft darstellten.



Abb. 11: Hesiquio Iriarte, „La Coqueta“, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, 135.

Dagegen ist die Darstellung der kubanischen „Coqueta“ äußerst negativ. Sie wird als eine Person beschrieben, die ihre Freundin hintergeht, indem sie ihr den Ehemann ausspannt, nur um diesen dann zu verlassen. Anschließend wird sie von Pocken befallen und verliert dadurch das, was sie bislang ausgezeichnet hat, nämlich ihre Schönheit. Auch andere Frauentypen werden in der kubanischen Skizzensammlung auffallend abwertend dargestellt, wie im folgenden Abschnitt noch genauer gezeigt wird.

Unabhängigkeitsbestrebungen und die Konstruktion von eigenen nationalen ‚Typen‘ in *Los Cubanos pintados por sí mismos*

Abbildung 12 zeigt einen weiblichen ‚Typen‘ der kubanischen Skizzensammlung, der dort als „Vieja curandera“ bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um eine ältere Frau in aufrechter Position. In ihren Armen hält sie einen Verband, was auf ihre zentrale Aufgabe, das Heilen von Menschen, verweist. Ihr Haar ist hinter dem Kopf zu einem Zopf zusammengebunden. Sie trägt eine schlichte Bluse und einen einfachen Rock. Rechts neben ihr steht ein Tisch, auf dem sich verschiedene Utensilien befinden, die vermutlich ebenfalls mit ihrer Tätigkeit als Heilkundige in Verbindung stehen.

Wie etwa die Literaturwissenschaftlerin Kristine Seljemoen am Beispiel Costa Ricas gezeigt hat, waren Heilkundige ein beliebtes Thema im hispanoamerikanischen



Abb. 12. Victor Patricio de Landaluze / José Robles, „La vieja curandera“, *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, Havanna: Barcina, 1852, 209.

Kostumbrismus (vgl. Seljemoen 2019). Seljemoen führt diese Tatsache darauf zurück, dass in jener Epoche mit dem Aufkommen der Schulmedizin diese Art der Populärmedizin immer stärker hinterfragt und in den Hintergrund gedrängt wurde. Die in den von Seljemoen analysierten Texten geäußerte Kritik an der Populärmedizin findet sich auch in der Beschreibung der alten Heilpraktikerin in *Los Cubanos*. So wird dargelegt, wie die Heilkundige durch unangemessene medizinische Maßnahmen der Gesundheit ihrer Patient*innen eher schade als deren Genesungsprozess zu fördern.

Die negative Darstellung von weiblichen ‚Typen‘ zeigt sich in der kubanischen Skizzensammlung nicht nur anhand der bisher erwähnten „Coqueta“ und der alten Heilkundigen, sondern kommt auch bei der überwiegenden Mehrheit der in diesem Werk portraitierten Frauen zum Tragen. So weist etwa der

Typ der „Vieja verde“ gewisse Ähnlichkeiten zur Darstellung der „Coqueta“ auf und wird als eine Frau dargestellt, die trotz ihres fortgeschrittenen Alters zahlreiche Affären mit verschiedenen Liebhabern pflege und diese sexuell ausnutze. Selbst die Schwiegermutter wird in der kubanischen Skizzensammlung als eine Frau typisiert, die vom Geld ihres Schwiegersohns lebe und Männer somit ökonomisch ausbeute.

Im Allgemeinen sind Frauen in den drei hier ausführlich beschriebenen Skizzensammlungen stark unterrepräsentiert und machen in *Los Cubanos* nur etwa ein Fünftel, in *Los Españoles* und *Los Mexicanos* circa ein Viertel aller dargestellten ‚Typen‘ aus. Dies ist dadurch zu erklären, dass der Kostumbrismus generell eher auf die Darstellung des öffentlichen Lebens abzielte, wo männliche ‚Typen‘ wesentlich präsenter waren als Frauen, deren Lebenswelt in jener Epoche oft auf den häuslichen Bereich beschränkt blieb (vgl. Pozzo 1996, 255).

Im Gegensatz zu *Los Cubanos* erscheinen Frauen in der spanischen und der mexikanischen Skizzensammlung allerdings wesentlich positiver. In *Los Mexicanos* zeigt sich das besonders deutlich an der Darstellung von „La China“, dem Pendant zu der Frauenfigur „La Maja“ in *Los Españoles* (vgl. Moriuchi 2013, 69-70). Die Tatsache, dass Frauenfiguren in der kubanischen Skizzensammlung in ein derart negatives Licht gerückt werden, deutet Mary Coffey dahingehend, dass diese stellvertretend für das Mutterland Spanien stehen, welches das kubanische Volk systematisch ausbeute. Nach Coffey handelt es sich dabei um die allegorische Ausgestaltung

des linguistischen Konzepts des Ausdrucks „madre-patria“, der in Hispanoamerika mit Bezug auf das koloniale Spanien gebraucht wird (vgl. Coffey 2016, 142-144).

Männliche ‚Typen‘ werden dagegen sehr viel positiver gesehen, wie das folgende Beispiel verdeutlicht. Abbildung 13 zeigt einen Tabakwarenhändler, der als typisch kubanische Figur in *Los Cubanos* portraitiert wird. Er steht aufrecht und seine Hände sind in die Hüften gestützt. Er hat dunkles, lockiges Haar und trägt einen hellen Hut. Durch seine Hose und das über dem Hemd getragene Jackett wirkt er sehr elegant gekleidet. Im Text wird der Tabakwarenhändler als „unvergänglicher“ Typ in Kuba beschrieben. Er habe bereits als Kind davon geträumt, später einmal im Zigarrenhandel tätig zu sein. Dies gelingt ihm später vor allem dadurch, dass er sich als Lehrling in der Fabrik mit großem Fleiß langsam emporarbeite. Nebenbei umsorge er seine Mutter und komme für den Unterhalt seiner Familie auf (vgl. Martínez-Pinzón, 239-241). Diese Art der Beschreibung ist durchaus vergleichbar mit männlichen ‚Typen‘, die in der mexikanischen Skizzensammlung als typisch mexikanisch dargestellt werden wie etwa der „Ranchero“ (vgl. Moriuchi 2013, 68).



Abb. 13. Victor Patricio de Landaluze / José Robles, „El Tabaquero“, *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos, Havanna: Barcina, 1852, 41.

Fazit

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden nationale Skizzensammlungen zu einem transnationalen Medienformat, welches sich ausgehend von den kulturellen Zentren jener Epoche, London und Paris, zunächst in Europa und anschließend über Spanien auch in dessen (ehemaligen) Kolonien in der Karibik, sowie in Zentral- und Südamerika verbreitete. In diesem globalen Phänomen manifestierte sich das Bewusstsein der Zeitgenoss*innen, in einer Zeit des Umbruchs zu leben. Die von den Herausgeber*innen postulierte Intention der Skizzensammlungen sollte sein, alte, im Verschwinden begriffene Traditionen und Bräuche möglichst präzise in Bild und Schrift festzuhalten. Inwieweit diese aber tatsächlich auch den realen Gegebenheiten entsprachen oder ob darin nicht mit Anderson und Hobsbawm eher das Bedürfnis zum Ausdruck kam, „Traditionen zu erfinden“ (Hobsbawm 1992) und nationale Gemeinschaften zu „imaginieren“ (Anderson 2006) um den als traumatisch erlebten sozialen und politischen Umwälzungen etwas vermeintlich Konstantes gegenüberzustellen und die neuen Nationen zu legitimieren, bleibt fraglich.

Während graphische Darstellungen von bestimmten Berufsgruppen und

Gesellschaftsschichten in Westeuropa bereits im 18. Jahrhundert durch die bildlichen Repräsentationen von Marktschreier*innen und die Publikation von Kostumbüchern weite Verbreitung gefunden hatten, stellen die nationalen Skizzensammlung in Hispanoamerika das erste Medium dar, in denen bestimmte Gesellschafts-, Typen‘ portraitiert wurden. Dabei ist allerdings kritisch anzumerken, dass es nur sehr bedingt naturalistisch darstellende Werke waren, sondern eher Einheit stiftende Visualisierungen, die mit der Intention verbunden waren, bestimmte, scheinbar national-eigene und legitimierte Bekleidungstraditionen zu schaffen.

Während in nahezu allen (ehemaligen) spanischen Kolonien in der Karibik und den Américas nationale, regionale und urbane Skizzensammlungen erschienen, lässt sich die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern in Bezug auf Kleidung am anschaulichsten anhand der kubanischen und der mexikanischen Skizzensammlung zeigen. Bereits ihre Titel deuten darauf hin, dass beide Werke sich eng an der spanischen Skizzensammlung *Los Españoles* orientierten, dessen erste Auflage etwa zehn Jahre vor Erscheinen seiner kubanischen bzw. mexikanischen Pendanten publiziert worden war. In der mexikanischen Skizzensammlung haben etwa achtzig Prozent der dargestellten ‚Typen‘ eine Entsprechung in dem spanischen Vorbild, sodass dort die Darstellung von Kleidung – wie am Beispiel des Wasserträgers und der „Coqueta“ gezeigt – hauptsächlich in Anlehnung an bzw. der Abgrenzung von imperialen Vorbildern erfolgt. Dagegen wird in *Los Cubanos* – wie anhand der Darstellung des Tabakwarenhändlers veranschaulicht – eher versucht, eigene nationale ‚Typen‘ ohne jeglichen Bezug zu europäischen Vorbildern zu kreieren, worin der starke Unabhängigkeitswunsch der damals im Gegensatz zu Mexiko noch zum spanischen Imperium gehörenden Kolonie zum Ausdruck kommt.

Die Fülle der in den beiden betrachteten Skizzensammlungen enthaltenen graphischen Darstellungen vermittelt einen Einblick in die damaligen sozial bedingten Kleidungsstile in Mexiko und Kuba. Dennoch müssen diesbezüglich einige Einschränkungen gemacht werden. So werden in *Los Mexicanos* einige Gesellschaftsgruppen offenbar ganz bewusst ausgeklammert. In *Los Cubanos* fällt dagegen besonders die negative Darstellung von Frauenbildern auf, die darüber hinaus in den drei betrachteten Skizzensammlungen ohnehin stark unterrepräsentiert sind und nur ein Viertel bis ein Fünftel der dargestellten ‚Typen‘ ausmachen. Insgesamt haben die hier analysierten Fallbeispiele aber gezeigt, dass hispanoamerikanische Skizzensammlungen – aller Einschränkungen zum Trotz – faszinierende Quellen zur Bekleidung in den Américas in der Mitte des 19. Jahrhunderts darstellen und deshalb bei weiteren Forschungen zu diesem Thema unter vergleichender Perspektive noch eingehender in den Blick genommen werden sollten.

Literatur

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 2006.

Coffey, Mary. „El imperio pintado por sí mismo. El costumbrismo transatlántico.” In *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, herausgegeben von Leonardo Funes, 139-150. Buenos Aires: Miño y Davila, 2016.

Correa Calderón, Evaristo. „Los costumbristas españoles del siglo XIX”. In *El romanticismo*, herausgegeben von David T. Gies, 174-198. Madrid: Taurus 1989.

Cortés Guerrero, José David. „Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia. Los mexicanos pintados por sí mismos y el Museo de cuadros de costumbres”. *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 13-36.

Cuvardic García, Dorde. „La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. *Filología y Lingüística* (2008): 37–51.

Cuvardic García, Dorde. „Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en los españoles, los cubanos y los mexicanos... pintados por sí mismos”. *Káñina. Revista de Artes y Letras* 38/2 (2014): 241-262.

Hobsbawm, Eric. „Introduction: Inventing Traditions”. In *The Invention of Tradition*, herausgegeben von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 1-14. Cambridge: University Press, 1992.

Ilg, Ulrike. „The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century-Europe”. In *Clothing Culture, 1350-1650*, herausgegeben von Catherine Richardson, 29-48. Hampshire: Asghate, 2004.

Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2007.

Londoña Vega, Patricia. „El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”. In *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, herausgegeben von Patricia Londoña Vega, 115-46. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango 2004.

Martínez Pinzón, Felipe. „El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX”. In *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, herausgegeben von Kari Soriano Salkjelsvik und Felipe Martínez Pinzón, 231-250. Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2016.

Millán, José Agustín. „Introducción”. In *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, herausgegeben von José Agustín Millán, 3-5. Havanna: Barcina, 1852.

Montesinos, José. *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia, 1983.

Moriuchi, Mey-Yen. „From ‘Les types populaires’ to ‘Los tipos populares’. Nineteenth-Century Mexican Costumbrismo”. *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 12/1 (2013), 58-81.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck, 2009.

Pérez Salas, Esther. „Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX”. *Histoire(s) de l'Amérique latine* 1 (2005): 1-10.

Pozzi, Gabriela. „Imágenes de la mujer en el costumbrismo”. *Romanticismo. Actas del VI Congreso*, 249-257. Rom: Bulzoni.

Schwab, Christiane. „Sketches of manners, esquisses des moeurs. Die journalistische Gesellschaftsskizze (1830-1860) als ethnographisches Wissensformat”. *Zeitschrift für Volkskunde* 112/1 (2016), 37-56.

Seljemoen, Kristine. *Médicos, curanderos, boticarios y dentistas. Representaciones de la medicina en el costumbrismo costrarricense*, Bergen: University of Bergen, 2019.

Soriano Salkjelsvik, Kari und Andrea Castro. „Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX”. *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 15/2 (2018): 29-47.

Vecellio, Cesare. *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, the Americas*. London: Thames & Hudson, 2008.



ABSTRACT

Pintados por sí mismos. Visualizaciones de modas en las colecciones americanas de tipos nacionales desde una perspectiva transatlántica

Florian Graf

El artículo trata de las visualizaciones de modas hacia mediados del siglo XIX en las colecciones de tipos nacionales *Los Cubanos pintados por sí mismos*, *Los Mexicanos pintados por sí mismos* y *Los Españoles pintados por sí mismos*. La investigación se centra por un lado en la inspiración en los antecesores europeos, y por otro lado en la creación de identidades postcoloniales por la construcción de tipos nacionales. Para empezar, se reflexiona acerca de la manera como las colecciones nacionales se convierten en un medio popular para la autorepresentación, primero en Europa y después en las Américas. A continuación se analizan ejemplos de varios tipos nacionales para conocer las similitudes y las diferencias entre la colección española, la mexicana y la cubana. Con ello, esta investigación aporta a la historia de la moda en las Américas en la segunda mitad del siglo XIX.

Hacia mediados del siglo XIX, las colecciones nacionales de tipos sociales se convirtieron en un medio transnacional que se difundió desde los centros culturales de la época, Londres y París, primero hacia el resto de Europa y más tarde vía

España hacia sus antiguas colonias en América. Este fenómeno global reflejaba la sanción colectiva de vivir en un tiempo de cambios significantes. Según los editores, las colecciones deberían conservar las tradiciones y los costumbres antiguos de la manera literaria y gráfica más exacta. Además, con las colecciones nacionales intentaron “inventar tradiciones” (Hobsbawm 1992) e “imaginar comunidades nacionales” (Anderson 2006). En Europa, la representación gráfica de varias categorías de profesiones fue común en el siglo XVIII, debido a los libros de trajes y publicaciones similares. En América, las colecciones nacionales constituyeron el primer medio para representar tipos sociales y nacionales. Examinando este medio, hay que estar consciente que los autores no solo intentaron representar los tipos de la manera más exacta, sino también querían construir una tradición nacional de la manera de vestirse.

En casi todas las antiguas posesiones españolas en las Américas se publicaron colecciones nacionales, de las cuales *Los Cubanos pintados por sí mismos* y *Los Mexicanos pintados por sí mismos* se asemejan más a sus antecesores europeos. Los títulos de las dos obras ya indican que sus editores se refirieron a la colección española *Los Españoles pintados por sí mismos*, cuya primera edición fue publicada aproximadamente una década antes de la publicación de la colección mexicana y de la cubana. En la mexicana, casi el ochenta por ciento de los tipos representados se corresponden con la española. En consecuencia, la representación de trajes resulta del ajuste a los modelos imperiales. En cambio, los editores de la colección cubana intentaron crear tipos nacionales independientes sin ninguna referencia a los antecesores europeos, expresando el esfuerzo independentista de un Cuba todavía colonial.

Para concluir, las ilustraciones gráficas de la colección mexicana y de la cubana pueden dar una idea distinta de los estilos de vestirse en Cuba y México en esa época. No obstante, estas fuentes también tienen sus limitaciones. En *Los Mexicanos*, varios grupos sociales fueron excluidos deliberadamente, mientras que en *Los Cubanos*, se nota la representación bastante negativa de los tipos femeninos. En general, las mujeres son insuficientemente representadas en las tres colecciones y solo figuran entre un cuarto y un quinto de todos los tipos incluidos. En total, los ejemplos presentados en esta investigación indican que las colecciones de tipos nacionales en las Américas –a pesar de todas sus limitaciones y dificultades– constituyen fuentes fascinantes referente al modo de vestirse en las Américas hacia mediados del siglo XIX, que deberían ser examinados más detalladamente desde una perspectiva comparativa e interdisciplinar.

Palabras clave: *historia global • tipos nacionales • costumbrismo • poscolonialismo • siglo XIX*



Fig. 1. Kenny Meadows / Orrin Smith, Portada de *Heads of the People; or Portraits of the English*, tomo 1, Londres: Robert Tyas, 1840, VI.



Fig. 2. Kenny Meadows / Orrin Smith, "The Landlady", *Heads of the People; or Portraits of the English*, tomo 1, Londres: Robert Tyas, 1840, 113.



Fig. 3. Paul Gavarni / Jacques Adrien Lavieille, "La grisette", *Les Français peints par eux-mêmes*, tomo 1, París: Léon Curmer, 1840, 9.



Fig. 4. Hippolyte-Louis-Émile Pauquet / Jacques Adrien Lavieille, "Le porteur d'eau", *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, tomo 4, París: Léon Curmer, 1841, 225.



Fig. 5. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, Portada de *Los españoles pintados por sí mismos*, tomo 1, Madrid: I. Boix, 1843, I.



Fig. 6. Víctor Patricio de Landaluz / José Robles, Portada de *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, La Habana: Barcina, 1852, 1.

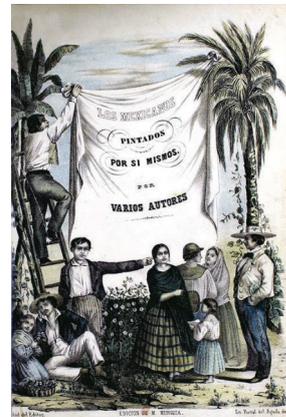


Fig. 7. Hesiquio Iriarte, Portada de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Ciudad de México: Murguía, 1854, I.



Fig. 8. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, "El Aguador", *Los españoles pintados por sí mismos*, tomo 1, Madrid: I. Boix, 1843, 139.



Fig. 11. Hesiquio Iriarte, "La Coqueta", *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Ciudad de México: Murguía, 1854, 135.



Fig. 12. Víctor Patricio de Landaluze / José Robles, "La vieja curandera", *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, La Habana: Barcina, 1852, 209.



Fig. 9. Hesiquio Iriarte, "El Aguador", *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Ciudad de México: Murguía, 1854, 1.



Fig. 10. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, "La Coqueta", *Los españoles pintados por sí mismos*, tomo 1. Madrid: I. Boix, 1843, 69.



Fig. 13. Víctor Patricio de Landaluze / José Robles, "El Tabaquero", *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, La Habana: Barcina, 1852, 41.

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres/New York: Verso, 2006.

Coffey, Mary. „El imperio pintado por sí mismo. El costumbrismo transatlántico.“ En *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, editado por Leonardo Funes, 139-150. Buenos Aires: Miño y Davila, 2016.

Correa Calderón, Evaristo. „Los costumbristas españoles del siglo XIX.“ En *El romanticismo*, editado por David T. Gies, 174-198. Madrid: Taurus 1989.

Cortés Guerrero, José David. „Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia. Los mexicanos pintados por sí mismos y el Museo de cuadros de costumbres.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 13-36.

Cuvardic García, Dorde. „La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano.“ *Filología y Lingüística* (2008): 37–51.

Cuvardic García, Dorde. „Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en los españoles, los cubanos y los mexicanos... pintados por sí mismos.“ *Káñina. Revista de Artes y Letras* 38/2 (2014): 241-262.

Hobsbawm, Eric. „Introduction: Inventing Traditions.“ En *The Invention of Tradition*, editado por Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 1-14. Cambridge: University Press, 1992.

Ilg, Ulrike. „The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century-Europe.“ En *Clothing Culture, 1350-1650*, editado por Catherine Richardson, 29-48. Hampshire: Asghate, 2004.

Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2007.

Londoña Vega, Patricia. „El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa.“ En *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, editado por Patricia Londoña Vega, 115-46. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango 2004.

Martínez Pinzón, Felipe. „El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX.“ En *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo*,

pedagogías y modernización en Iberoamérica, editado por Kari Soriano Salkjelsvik und Felipe Martínez Pinzón, 231-250. Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2016.

Millán, José Agustín. „Introducción.“ En *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, editado por José Agustín Millán, 3-5. La Habana: Barcina, 1852.

Montesinos, José. *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia, 1983.

Moriuchi, Mey-Yen. „From ‘Les types populaires’ to ‘Los tipos populares’. Nineteenth-Century Mexican Costumbrismo.“ *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 12/1 (2013), 58-81.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: Beck, 2009.

Pérez Salas, Esther. „Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX.“ *Histoire(s) de l'Amérique latine* 1 (2005): 1-10.

Pozzi, Gabriela. „Imágenes de la mujer en el costumbrismo.“ *Romanticismo. Actas del VI Congreso*, 249-257. Roma: Bulzoni.

Schwab, Christiane. „Sketches of manners, esquisses des moeurs. Die journalistische Gesellschaftsskizze (1830-1860) als ethnographisches Wissensformat.“ *Zeitschrift für Volkskunde* 112/1 (2016), 37-56.

Seljemoen, Kristine. *Médicos, curanderos, boticarios y dentistas. Representaciones de la medicina en el costumbrismo costrarricense*. Bergen: University of Bergen, 2019.

Soriano Salkjelsvik, Kari und Andrea Castro. „Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX.“ *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 15/2 (2018): 29-47.

Vecellio, Cesare. *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, the Americas*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

Kunstwerke fürs Gedächtnis
Obras para recordar
Obras para lembrar
Artworks recalled



Figurilla-Sonaja Maya Maya-Rasselfigur

Cultura Maya
Periodo Clásico, cerámica, 16,3 x 7,5 cm, Museo en
Rothenbaum Culturas y Artes del Mundo, Hamburgo,
Alemania. Inv. 52.24:1 © Paul Schimweg

Maya-Kultur
Maya-Klassik, Keramik, 16,3 x 7,5 cm, Museum am
Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt, Hamburg,
Deutschland. Inv. 52.24:1 © Paul Schimweg

En este ensayo se presenta un ejemplar de la colección de instrumentos musicales Mayas del *Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt* (Museo en Rothenbaum Culturas y Artes del Mundo) de Hamburgo, Alemania. La procedencia en general de los objetos de la colección es en muchos casos conocida, raramente son objetos de contextos arqueológicos, y no se tienen detalles sobre la procedencia más allá del lugar donde fueron adquiridos, pues frecuentemente se trata de objetos obtenidos a través de donación o compra. El ejemplar de este ensayo es una sonaja perteneciente a la colección de Edgar Beer, con el número de inventario 52.24:1, que fue comprado e inventariado por el museo el 22 de abril de 1952. Sin mayores detalles sobre el contexto, el análisis iconográfico del objeto presenta una manera de entender y contextualizarlo. La figurilla-sonaja es una figura antropomorfa femenina, cuya parte frontal está hecha en molde, mostrando gran detalle. Contiene restos de pintura blanca que parece haber cubierto completamente la figurilla, tal vez como una especie de patina, además de resto de pintura roja y azul entre las manos. La figurilla-sonaja tiene 16.3 cm de alto y 7.5 de ancho con dos orificios en la parte posterior que está modelada y forma la cámara de la sonaja.

La figurilla-sonaja representa una mujer a gran detalle; en el arte Maya en general, las figurillas son preponderantemente femeninas y éstas son más comunes en este medio que en el arte monumen-

En diesem Katalogbeitrag wird ein Beispiel aus der Maya-Musikinstrumentensammlung des *Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt* in Hamburg vorgestellt. Die Provenienz der meisten Sammlungsobjekte ist bekannt, selten handelt es sich um Objekte aus archäologischen Kontexten, zudem sind keine weiteren Einzelheiten zum Herkunftsort bekannt, nur wo sie erworben wurden, oft durch Schenkung oder Kauf. Das Exemplar in diesem Aufsatz stellt eine Rassel aus der Sammlung Edgar Beer dar (Inventarnummer 52.24:1) und wurde am 22. April 1952 vom Museum erworben und inventarisiert. Auch ohne nähere Angaben zu den Fundzusammenhängen bietet die ikonografische Analyse des Objekts eine Möglichkeit, es zu verstehen und zu kontextualisieren. Bei der Rassel handelt es sich um eine anthropomorphe weibliche Figur, deren Vorderseite gegossen und sehr detailliert ausgeformt ist. Sie enthält Spuren von weißer Farbe, die die Figur patina-artig vollständig bedeckt zu haben scheint, sowie Spuren von roter und blauer Farbe zwischen den Händen. Die Rasselfigur ist 16,3 cm hoch und 7,5 cm breit und hat zwei Löcher in der ausmodellierten Rückseite, die den Klangkörper der Rassel bildet.

Die Rasselfigur ist in Form einer fein ausgestalteten Frau gearbeitet. In der Maya-Kunst sind Figurinen allgemein überwiegend weiblich, und sie kommen im Medium der Kleinplastik häufiger vor als in der Monumentalkunst. Diese Darstellungen spiegeln die gesellschaftliche

tal. Este tipo de representaciones reflejan el papel o el estereotipo femenino dentro de la sociedad de su tiempo, pues se le presenta en diversas actividades y roles: tejiendo, sosteniendo niños, cargando alimento, bailando y en actos rituales, portando atuendos y tocados elaborados, brindando información sobre roles de género, poder, prestigio, estatus social y político de la mujer prehispánica.

Flores Jiménez (2002: 427,432) interpreta las figurillas femeninas de Palenque como en “un papel distintivo y de autoridad” y principalmente dentro de tres conceptos: mujeres con atributos sacralizados, de la élite y las dedicadas al culto. Estas figurillas con “atributos sacralizados”, las describe como “despersonificadas, casi sagradas con gran rigidez y estatismo”, hechas en molde y seguramente datando del Clásico Tardío; esta descripción se puede relacionar directamente con nuestro ejemplar. Sin embargo, la tendencia estilística de las figurillas de Palenque de “rigidez y estatismo” se puede deber simplemente a la manera de producción, es decir en molde y últimamente, a su uso –como silbato o sonaja– que condiciona la representación de manera directa. El uso de molde en la fabricación de figurillas es común, y en el caso de las figurillas sonaja, es solo la parte frontal la que es hecha en molde, pues la fabricación de la cámara y orificios posteriores para su uso como sonaja, al menos en los ejemplares de esta colección, está hecha a mano. La representación o la parte iconográfica de la pieza está sujeta a la parte en molde

Vorstellung der Frau in ihrer Zeit wider, da sie bei verschiedenen Tätigkeiten und in unterschiedlichen Rollen repräsentiert werden: Weben, Kinder halten, Essen tragen, Tanzen und bei rituellen Handlungen, mit aufwendigen Kleidern und Kopfbedeckungen, die Aufschluss über Geschlechterrollen, Machtpositionen und Prestige, den sozialen und politischen Status prä-hispanischer Frauen geben können.

Flores Jiménez (2002: 427,432) interpretiert die Frauenfiguren aus Palenque als “mit spezifischer gesellschaftlicher Stellung und Autorität” und hauptsächlich drei Rollenvorstellungen angehörend: als Frauen mit sakralen Attributen, als Eliten-Angehörige, und als solche, die dem Kult gewidmet sind. Die Figuren mit “sakralen Attributen”, die in Gussformen hergestellt wurden und wahrscheinlich aus der spätklassischen Zeit stammen, beschreibt sie als “entindividualisiert, fast sakral, sehr aufrecht und statisch”. Diese Beschreibung kann direkt auf das dargestellte Exemplar bezogen werden. Die stilistische Tendenz der Palenque-Figuren, “aufrecht und statisch” zu sein, könnte jedoch schlicht auf die Art der Herstellung in Gussformen und letztlich auf ihre Verwendung – als Pfeife oder Rassel – zurückzuführen sein, die die Form direkt beeinflusst. Normalerweise werden bei der Produktion solcher Figuren Gussformen genutzt; im Fall der Rasselfiguren wird allerdings nur der vordere Teil dieserart hergestellt, da der Klangkörper und die Löcher für die Verwendung als Rassel, zumindest bei

y el molde a su vez, le da cierta rigidez o ciertos parámetros a la representación de la figura. Sin embargo, la parte posterior modelada compensa este “estatismo” pues es precisamente el modelado lo que le da tridimensionalidad a la sonaja, es decir, a la producción de sonido.

Sin embargo, la falta aparente de dinamismo es por mucho compensada con el detalle en la figurilla. La mujer está de frente descalza, portando claramente dos piezas de vestimenta, una especie de enredo y un *quechquémitl*. Esta palabra está formado por los vocablos nahuas *quechtli* y *quemitl*, que literalmente significa “vestidura de cuello”, es un “tipo de ropa que cubre el cuello” (Siméon 2004:421), una pieza de vestimenta indígena mesoamericana que consiste de una tela con un orificio al centro para el cuello y cae generalmente en punta al frente y en la espalda. En el caso de nuestra figurilla, esta pieza cae por debajo de los hombros y muestra parte del pecho que está adornado con un collar que parece emular cuentas de jadeíta. El collar es formado por cuentas tubulares y circulares, carga un dije de una cuenta con tres pequeños puntos, del cual penden tres cuentas más.

Este tipo de dije pudiera ser una esquematización de los pectorales en forma de rostro humano representados en otras figurillas y escenas lapidarias, que es utilizado tanto por hombres como mujeres. Porta además dos orejeras y dos anchos brazaletes de cuentas, muy similares también a los representados en

den Beispielen dieser Sammlung, manuell geformt werden. Der ikonografisch gestaltete Teil des Objekts hängt vom gegossenen ab, und die Gussform wiederum verleiht der Darstellung der Figur eine gewisse Steifheit und gibt bestimmte Ausformulierungen vor. Der modellierte Rücken kompensiert diese “Statik”, die Ausarbeitung verleiht der Rassel nicht nur Dreidimensionalität, sondern ist auch für die Erzeugung von Klang verantwortlich.

Der scheinbare Mangel an Dynamik wird jedoch durch die Detailtreue der Figur wettgemacht. Die Frau steht barfuß und trägt offensichtlich zwei Kleidungsstücke, ein gewundenes Tuch und ein *Quechquémitl*. Das Wort setzt sich aus den Nahuá-Wörtern *quechtli* und *quemitl* zusammen und bedeutet wörtlich übersetzt etwa “Halsgewand”, eine “Art von Kleidung, die den Hals bedeckt” (Siméon 2004:421), also ein indigenes Kleidungsstück Mesoamerikas, das aus einem Stoff mit einem zentralen Loch für den Hals besteht und vorne und hinten spitz zuläuft. In diesem Fall rückt das Kleidungsstück unter die Schultern und zeigt einen Teil der mit einer Kette aus tönernen Jadeit-Steinen geschmückten Brust. Die Kette besteht aus röhrenförmigen und runden Perlen und hat einen Anhänger aus einer Perle mit drei kleinen Punkten, an dem drei weitere Perlen hängen.

Diese Art von Anhänger könnte eine Abstraktion der sowohl von Männern als auch von Frauen getragenen Pectorale mit menschlichem Antlitz sein, wie sie auf anderen Figuren und in Stein geritzten Szenen dargestellt sind. Die Fi-

escenas en la lapidaria, que bien pudieran asimismo tratarse de cuentas de jadeíta. Los rasgos de la cara, a pesar de la fuerte erosión, se conservan parcialmente, mostrando un gran realismo en la representación. Su frente amplia resalta la deformación craneana, mientras líneas verticales dan textura al pelo y al distintivo corte escalonado que aunado a la deformación craneana se asocia con la élite. Una característica interesante en la figurilla, que se ve en otras piezas como las de Jaina, es que en la cabeza tiene una muesca de manera burda, lo que seguramente apunta a una función más bien práctica, pues pudo haber servido para fijar en este lugar algún tipo de tocado en textil, papel o pluma agregando realismo y dinamismo a la representación, y completando la vestimenta del personaje.

La mujer porta además en su mano izquierda una especie de abanico, de forma circular. Líneas radiales se proyectan desde el centro y tiene un mango que sostiene con la mano. El nivel de detalle en la representación parece sugerir que este elemento está hecho de plumas con un mechón doble que pende del centro. A través de todos los elementos podríamos identificar a la mujer como un miembro de la élite, aunque también podría tratarse de la vestimenta relacionada a cierto oficio u actividad, ya que los abanicos han sido identificados como parte de la indumentaria de danzantes.

Piña Chán presenta una pieza similar a la que estamos considerando, aunque

gurine trägt auch Ohringe und zwei breite, mit Perlen besetzte Armbänder, die den in Stein dargestellten sehr ähnlich sind und bei denen es sich ebenfalls um Jadeitperlen handeln könnte. Die Gesichtszüge sind trotz starker Erosion teilweise erhalten und zeigen einen großen Realismus. Die breite Stirn unterstreicht die Schädeldeformation, während vertikale Linien dem Haar und dem markanten Stufenschnitt, der zusammen mit der Schädeldeformation mit der Zugehörigkeit zur Elite assoziiert wird, Textur verleihen. Ein interessantes Merkmal der Figur, das auch bei anderen Stücken, z. B. aus Jaina, zu sehen ist, ist, dass der Kopf eine grobe Einkerbung hat, die sicherlich auf eine eher praktische Funktion hinweist. Sie könnte dazu gedient haben, einen Kopfschmuck aus Stoff, Papier oder Federn an dieser Stelle zu befestigen, was der Darstellung Realismus und Dynamik verleihen und die Kleidung der Figur vervollständigen würde.

Die Frau hält zudem in ihrer linken Hand einen kreisförmigen Fächer. Von der Mitte gehen radiale Linien aus, und er hat einen Griff, den sie mit der Hand festhält. Die Detailtreue in der Darstellung lässt vermuten, dass dieses Element aus Federn besteht und in der Mitte ein doppeltes Büschel hängt. Anhand all dieser Elemente könnten wir die Frau als Mitglied der Elite identifizieren, obwohl es sich auch um Kleidung handeln könnte, die mit einem bestimmten Beruf oder einer bestimmten Tätigkeit zusammenhängt, da Fächer als Kostümteil von Tänzer*in-

porta un escudo en lugar del abanico y la identifica como la representación de una sacerdotisa, debido a que la técnica de manufactura estandarizada la relaciona con la religión. Sin embargo, si bien es cierto que este tipo de figuras-sonaja femeninas portan una vestimenta distintiva, es a su vez común para la representación de figurillas femeninas en general. Por lo tanto, es difícil entender la relación directa que se hace con la religión o una sacerdotisa, pues para ser identificadas con algún culto tendrían que portar además algún elemento que las vinculara a alguna deidad.

Contrastando la figurilla-sonaja con las mujeres que aparecen en el arte lapidario, vemos que la mujer del dintel 26 del edificio 23 de Yaxchilan parece portar un atuendo similar, donde muestra los hombros, porta los brazaletes anchos y collar, orejeras y tocado elaborado, además de sandalias. Si bien la vestimenta y ornamentos de nuestro ejemplar son más sencillos, esto se puede deber al medio utilizado. Es decir, en linteles y estelas el nivel, espacio y tamaño del detalle es mayor. Lo que parece ser evidente, es que en ambas representaciones se trata de una mujer de la clase alta donde su vestimenta, el abanico y joyería, parece indicar un atuendo especial. ¿Será entonces la figurilla-sonaja realmente la representación de una diosa en un medio de producción masivo? o se trata simplemente de una imagen estereotipo de las mujeres de la élite, que se produce en grandes volúmenes, y como se trata de un objeto portable y manipulable,

nen identificado worden sind.

Román Piña Chán (1968) zeigt ein ähnliches Stück, wo die Figur allerdings einen Schild anstelle des Fächers trägt und als Repräsentation einer Priesterin identifiziert wird, da sie aufgrund der standardisierten Herstellungstechnik mit religiösen Aspekten in Verbindung gebracht wird. Obwohl diese Art Rasselfiguren in Form einer weiblichen Figur besondere Kostüme tragen, ist dies allgemein üblich für die Darstellung von allen weiblichen Figuren. Daher ist es problematisch, die Figurine direkt mit Religion in Verbindung stehend oder als Priesterin zu deuten, denn um mit einem Kult identifiziert zu werden, müssten sie auch ein Element tragen, das sie direkt mit einer bestimmten Gottheit verbindet.

Vergleicht man die Rasselfigur mit Frauendarstellungen aus der Steinkunst, so erkennt man Ähnlichkeiten zur Kleidung einer Frauenfigur von Sturz 26 des Gebäudes 23 von Yaxchilan: Sie zeigt nackte Schultern, trägt breite Armbänder und Halskette, Ohringe und einen kunstvollen Kopfschmuck sowie Sandalen. Kleidung und Schmuck des hier gezeigten Exemplars sind zwar einfacher gestaltet, dies könnte aber auf das verwendete Medium zurückzuführen sein, denn Stürze und Stelen sind qualitativ hochwertiger ausgeführt, sowohl hinsichtlich der Größe als auch der Detailvielfalt. Offensichtlich handelt es sich bei beiden Darstellungen um eine Frau der Oberschicht, deren Kleidung, Fächer und Schmuck auf eine besondere Tracht verweisen.

se hace accesible de manera extensiva. Se podría proponer entonces, que su uso como sonaja permite a la población participar –creando sonido– o acompañar ciertos eventos conmemorativos. La vestimenta e iconografía de la figurilla recuerda precisamente el atuendo de las mujeres que acompañan en la entronización o preparación en el ritual de los soberanos. Sin embargo, el simple detalle en la representación, el atuendo, su uso como sonaja y la relación directa de la representación con la producción de sonido, podría indicar que tal vez estamos viendo a la mujer en un rol más, relacionado a la producción y ejecución de la música y la danza.

Mónica Pacheco Silva

Ist die Figurenrassel also tatsächlich die Repräsentation einer Göttin in einem Massenproduktionsmedium? Oder handelt es sich schlicht um ein stereotypes Bild von weiblichen Angehörigen der Oberschicht, das in großen Mengen produziert wird? Da es ein tragbares und leicht zu handhabendes Objekt ist, wird es mobil und weithin zugänglich. Eine Interpretationsmöglichkeit der Rassel wäre also, dass ihre Verwendung als Musikinstrument der Maya-Bevölkerung die Möglichkeit gegeben habe, sich durch Klangerzeugung aktiv zu beteiligen oder Gedenkveranstaltungen musikalisch zu begleiten. So erinnern Kleidung und Ikonographie der Figur genau an die Tracht der Frauen, die die Inthronisierung oder rituelle Vorbereitung von Herrschern begleiteten. Die einfachen Details in der Darstellung, die Kleidung, die Verwendung als Rassel und die direkte Verbindung der Darstellung mit der Erzeugung von Klängen, könnten jedoch auch auf eine andere Interpretationsmöglichkeit verweisen, dass die Rolle der dargestellten Frau nämlich vielleicht mit der Erzeugung und Aufführung von Musik und Tanz zusammenhängen könnte.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Bibliografía / Weiterführende Literatur

Corson, Christopher. *Maya Anthropomorphic Figurines from Jaina Island, Campeche*. Ramona, California: Ballena Press, 1976.

Flores Jiménez, María de los Ángeles. "La organización social de los mayas palencanos a través de las figurillas." En *La organización social entre los mayas: Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, vol. 1, editado por Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos y Merle Greene Robertson, 427-440. México: Conculca/INAH, 2002.

Hamilton, Naomi. "Viewpoint: Can We Interpret Figurines?" *Cambridge Archaeological Journal* 6, no. 2 (Octubre 1996): 281-307.

Karttunen, Frances. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

Looper, Matthew G. *To Be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies. Austin: University of Texas Press, 2009.

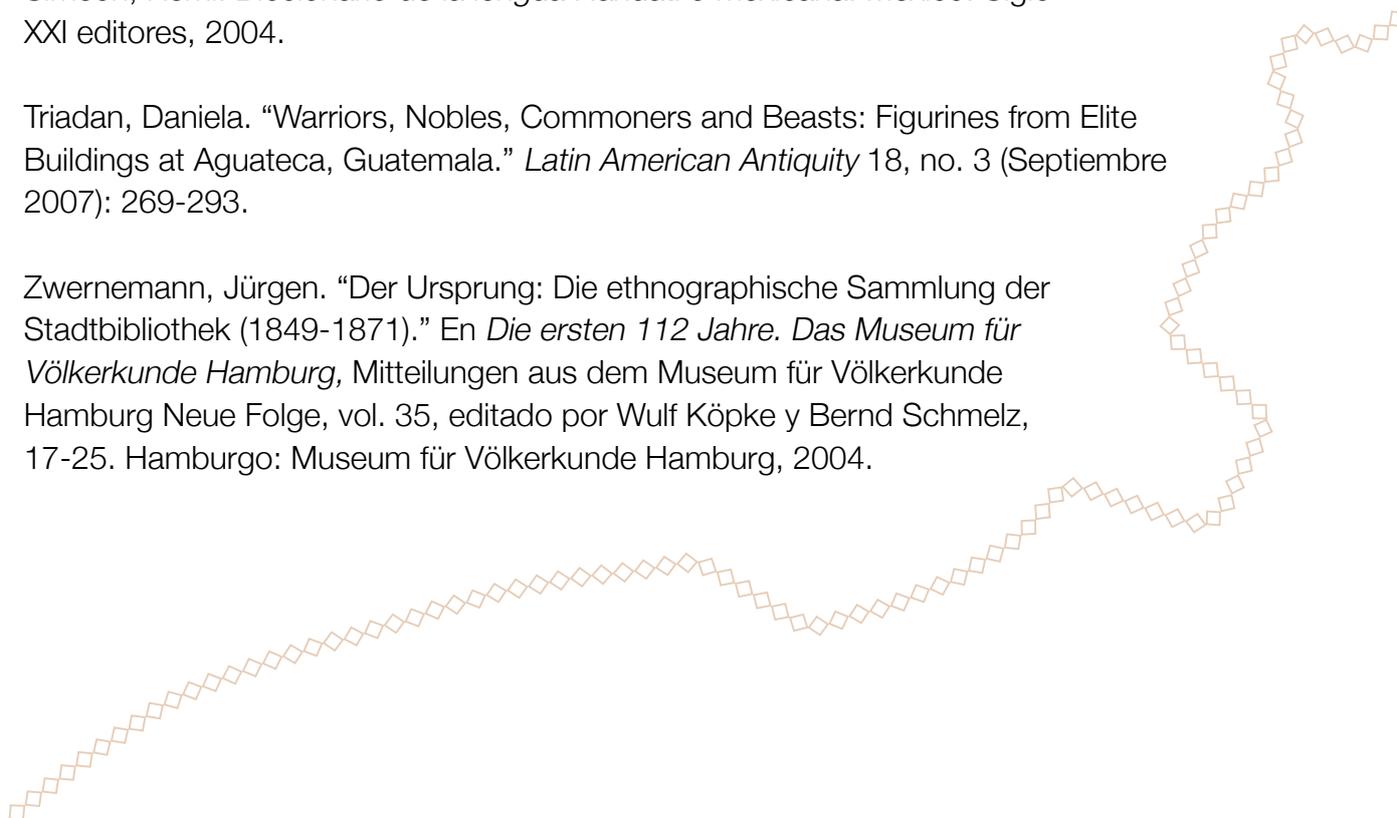
Miller, Mary E. "Rethinking Jaina: Goddesses, Skirts, and the Jolly Roger." *Record of the Art Museum, Princeton University* 64 (2005): 63-70. <http://www.jstor.org/stable/3774835>.

Piña Chan, Román. *Jaina: La Casa en el Agua*. México: INAH, 1968.

Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI editores, 2004.

Triadan, Daniela. "Warriors, Nobles, Commoners and Beasts: Figurines from Elite Buildings at Aguateca, Guatemala." *Latin American Antiquity* 18, no. 3 (Septiembre 2007): 269-293.

Zwernemann, Jürgen. "Der Ursprung: Die ethnographische Sammlung der Stadtbibliothek (1849-1871)." En *Die ersten 112 Jahre. Das Museum für Völkerkunde Hamburg*, Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg Neue Folge, vol. 35, editado por Wulf Köpke y Bernd Schmelz, 17-25. Hamburgo: Museum für Völkerkunde Hamburg, 2004.





T'oqapu–Tunika

Túnica T'oqapu

Inka-Kultur
ca. 1450–1540, Kamelidenfaser und Baumwolle, 90,2 x
77,15 cm, Dumbarton Oaks, Washington D.C., Courtesy
Dumbarton Oaks Collections.

Cultura Inka
aprox. 1450–1540, fibra de camélido y algodón, 90.2 x
77.15 cm, Dumbarton Oaks, Washington D.C., cortesía
de Dumbarton Oaks Collections.

Die oben abgebildete Tunika ist eine der raren *T'qapu*-Textilien aus der Sammlung des Dumbarton Oaks Museums, welche über vierzig solcher Textilien umfasst. Die Sammlung dieser aufwendig gestalteten Bekleidungsstücke ist auf den Kunstsammler Robert Woods Bliss zurückzuführen, der im 20. Jahrhundert die Inka-Forschung prägte.

Die *T'qapu*-Tunika ist ein vorkoloniales Kleidungsstück, welches zwischen 1450 und 1540 von den Herrschern des Inka-Reichs, den sogenannten ‚Sapa-Inka‘ getragen wurde. Sie besteht aus einem vier-eckigen Stück Stoff, lediglich in der Mitte befindet sich eine Aussparung in Form eines Schlitzes, durch den der Kopf des Trägers hindurchpasst und seitliche Löcher für die Arme an den zusammengenähten Seiten der Tunika. Sie ist mit quadratischen Ikonografien ausgefüllt, welche geometrische Formen in verschiedenen Farben enthalten und für die Inka mehrere Funktionen hatten.

Das präkolumbianische Inka-Reich im andinen Hochland (Quechua: *Tahuantinsuyu*, ca. 1438-1533) war geprägt von künstlerischen Traditionen, welche sich neben der Architektur und Metallverarbeitung vor allem in der Weberei widerspiegeln. Textilien, unter anderem Tuniken, hatten bei den Inka eine religiöse, aber auch politische Funktion und waren somit von großer Bedeutung, was unter anderem durch die aufwendige Gestaltung der Textilien deutlich wird.

Unter anderem der hohe Arbeitsaufwand bei der Herstellung der *T'qapu*-Tunika

La túnica que se muestra arriba es uno de los raros textiles *t'qapu* de la colección del Museo Dumbarton Oaks, que incluye más de cuarenta de esos textiles. La colección de estas prendas de vestir de diseños muy elaborados se remonta al coleccionista de arte Robert Woods Bliss, quien marcó la investigación inca en el siglo XX.

La túnica *t'qapu* es una prenda de vestir precolonial que fue usada por los gobernantes del imperio inca, los llamados *Sapa* inca, entre 1450 y 1540. Consiste en una pieza cuadrangular de tela con un hueco en forma de ojal en el centro, a través del cual puede pasarse la cabeza, los costados están cosidos dejando un orificio a cada lado para meter los brazos. Está repleto de iconografías cuadradas, que contienen formas geométricas en colores diversos, las cuales poseían variadas funciones para los incas.

El imperio inca precolonial en el altiplano andino (quechua: *Tahuantinsuyu*, ca. 1438-1533) fue moldeado por tradiciones artísticas, que se reflejan principalmente en la tejeduría, además de la arquitectura y la metalurgia. Incluidas las túnicas, los textiles poseían una función religiosa como política entre los incas, que los convertía en objetos de gran importancia, lo cual se evidencia entre otras cosas, por el elaborado diseño que poseen.

Asimismo, la gran cantidad de trabajo involucrado en la producción de la túnica *t'qapu* aseguraba su considerable

sorgte für ihren erheblichen Wert. Die übliche Zusammensetzung der Stoffe für ‚königliche‘ Textilien war die Kombination von Kamelidenfasern und Baumwolle. Die tierischen Fasern, vor allem aus der Wolle von Alpakas, eigneten sich besonders dazu, leuchtende Farben zu bewirken. Neben dem Kleidungsstück selbst waren auch die verwendeten Farben nur für Personen hohen Ranges bzw. den Adel vorgesehen. Vor allem Rot und Blau sollten aufgrund ihrer aufwendigen Herstellung die soziale und politische Macht derer verkörpern, die über die dafür benötigten Ressourcen verfügten. Da der Wert solcher hochwertig verarbeiteten Textilien höher war als der von Gold, war die *T'oqapu*-Tunika nicht nur ein Zeichen für Reichtum und Macht, das Tragen einer solchen Tunika und der Muster war dem herrschenden Königtum vorbehalten oder auch jenen, die von den Herrschenden dazu berechtigt wurden.

Auch die Webkunst der Tunika zeigt Besonderheiten. Der Stoff ist zwar leicht, weist jedoch ein starkes Gewebe auf, was daran liegt, dass pro Zentimeter ca. einhundert Fäden verarbeitet wurden. Eine weitere Besonderheit ist, dass der Stoff aus einem Stück bestand; der spirituelle Gehalt des Tuchs entstand konzeptionell im Prozess des Webens.

Während die Textilproduktion im Allgemeinen als wirtschaftliche Verpflichtung des Volkes gegenüber dem Staat galt und somit eine Art ‚Steuersystem‘ der Inka darstellte, wurde die *T'oqapu*-Tunika nur von auserwählten Frauen hergestellt, welche aus dem ganzen Reich

valor. La composición habitual de los tejidos de las telas ‘reales’ fue una combinación de fibras de camélido y algodón. Las fibras animales, especialmente las de lana de alpacas, eran particularmente adecuadas para producir colores brillantes. Además de la prenda en sí, los colores utilizados estaban destinados únicamente a personas de alto rango o de la nobleza. En particular, el rojo y el azul, debido a su elaborada producción, deberían encarnar el poder social y político de quienes contaban con los recursos necesarios para producirlos. Dado que el valor de estos textiles procesados de alta calidad era más alto que el del oro, la túnica *t'oqapu* no solo fue un símbolo de riqueza y poder, el uso de estas túnicas y sus patrones era reservado para la realeza gobernante o para aquellos autorizados por los gobernantes a portarlos.

El arte de tejer la túnica también presenta peculiaridades. Aunque el tejido es ligero, cuenta con un tejido fuerte, el cual se logra por el centenar de hilos utilizados por centímetro. Otra característica especial, es que el tejido constaba de una sola pieza y el contenido espiritual de la tela surgía conceptualmente en el proceso de tejido.

Si bien la producción textil generalmente se consideraba una obligación económica del pueblo para con el estado y, por lo tanto, representaba una especie de ‘sistema tributario’ de los incas, la túnica *t'oqapu* era confeccionada sólo por mujeres seleccionadas que llegaban de todo el imperio para tejer las telas con la

kamen, um die benötigten hochwertigen Stoffe zu weben.

Die Inka verstanden ihr *Tahuan-tinsuyu*-Reich als abstraktes Konzept einer aus mehreren Teilen – *suyus* – bestehenden Einheit. Dieses Konzept ist ebenfalls in den Mustern der *T'ogapu*-Tunika wiederzufinden, die so unter anderem die Struktur des Inka-Reichs metaphorisch wiedergeben. Die *T'ogapu*-Motive wurden oft auf Tuniken verwendet und unterschiedlich platziert. Die Besonderheit des oben abgebildeten Beispiels ist, dass sie nahezu vollständig mit *T'ogapu* ausgefüllt ist. Die verschiedenen *T'ogapu* sind auf der Tunika wiederholt angeordnet, jedoch in unterschiedlicher Reihenfolge. Dies spricht für die kommunikative Funktion von *T'ogapu*, denn neben dem künstlerischen Aspekt, dienten diese als eine Art Zeichensystem zur Kommunikation innerhalb der Inka. Ein *T'ogapu* stellte jeweils bestimmte kulturelle Zugehörigkeiten, Orte und den sozialen Status des Trägers dar.

Die genauen Bedeutungen der einzelnen *T'ogapu* und wie diese bei den Inka kodiert waren, ist größtenteils allerdings unbekannt. Eine Ausnahme stellt ein bekanntes *T'ogapu* dar, das ein schwarz-weißes Schachbrettmuster enthält und damit auf die militärische Macht des Trägers bzw. des Herrschers und dessen Siege verweist, da dieses *T'ogapu* vor allem von Kriegerern der Inka-Armee getragen wurde.

Die geometrischen Motive auf der Tunika repräsentieren sowohl die Macht und

necesaria alta calidad.

Los incas entendieron su imperio *Tahuan-tinsuyu* como un concepto abstracto de una unidad que constaba de varias partes: *suyus*. Este concepto también se puede encontrar en los patrones de la túnica *t'ogapu*, que, de esta manera, reflejan metafóricamente la estructura del imperio inca. Los *t'ogapu* se usaban a menudo en túnicas y se colocaban en diferentes posiciones. La peculiaridad del ejemplo que arriba se muestra, es que está casi completamente cubierta con *t'ogapu*. Los diferentes *t'ogapu* están dispuestos repetidamente en la túnica, pero en un orden diferente. Esto habla de la función comunicativa de los *t'ogapu*, porque además del aspecto artístico sirvieron como sistema de signos para la comunicación dentro del mundo inca. Un *t'ogapu* representaba ciertas afiliaciones culturales, lugares y el estatus social del usuario.

Los significados exactos de cada *t'ogapu* y cómo fueron codificados por los incas son en gran parte aún desconocidos. Una excepción es un conocido *t'ogapu*, que contiene un patrón en blanco y negro tipo tablero de ajedrez, y que refiere al poder militar del portador o del gobernante, y a sus victorias, ya que este *t'ogapu* fue usado principalmente por guerreros del ejército inca.

Los motivos geométricos de la túnica representan tanto el poder y el señorío de los inca, como el poder de su portador. A menudo, solamente algunas cintas

Herrschaft der Inka, als auch die Macht ihres Trägers. Oft waren nur einzelne Bänder individuell mit *T'oqapu* gestaltet, um verschiedene Völker und Orte zu repräsentieren und eine individuelle soziale Zugehörigkeit zu symbolisieren. Aufgrund des Zusammenhangs von Macht und Tunika, konnte man anhand der Muster vor allem das Königtum vom einfachen Volk unterscheiden. Die vielen *T'oqapu* auf der oben gezeigten Tunika weisen daher auf einen umso höheren königlichen Status des Trägers und seine geografisch weitreichende Herrschaft innerhalb des Inka-Reiches hin. Auch die Vielfältigkeit der Muster auf der *T'oqapu*-Tunika spiegeln sowohl die Macht des Trägers über die Gesamtheit der einzelnen Inka-Völker und somit den Anspruch auf alle *T'oqapu* wider, als auch den Anspruch auf die für die Herstellung der Tunika benötigten Ressourcen.

Der historisch hohe gesellschaftliche Status solcher inkaischer Kleidungsstücke besteht – wenn auch durch kolonial bedingte Bedeutungsverschiebungen – bis in die Gegenwart fort, indem andine Textilien für indigene Gruppen eine noch und wieder wichtige und Kontinuität schaffende Grundlage zur Aufrechterhaltung von Tradition und deren Verkörperung im Ritual darstellen.

Hatvida-Mirhunisa Midzic

fueren diseñadas individualmente con *t'oqapu* para representar diferentes pueblos y lugares, y para simbolizar la afiliación social individual. Debido a la conexión entre poder y túnica, se podría usar el patrón para distinguir sobre todo a la realeza de la gente común. Los muchos *t'oqapu* en la túnica que se muestra arriba, por lo tanto, indican un estatus real aún más alto del portador y el gran alcance geográfico de su gobierno dentro del imperio Inca. La diversidad de los patrones en la túnica *t'oqapu* también refleja el poder del usuario sobre la totalidad de los pueblos incas individuales y, por lo tanto, el reclamo de todos los *t'oqapu*, así como el reclamo de los recursos necesarios para la producción de la túnica.

El estatus social históricamente alto de tales prendas incas ha persistido hasta el presente, aunque con resignificaciones debido a las determinantes coloniales, ya que los textiles andinos para los grupos indígenas continúan siendo una base importante y creadora de continuidad para el mantenimiento de la tradición y su encarnación en el ritual.

Traducción: Franziska Neff

Weiterführende Literatur / Bibliografía

Cummins, Thomas B. F. "Silver Threads and Golden Needles: The Inca, The Spanish, and the Sacred World of Humanity." In *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530–1830*, herausgegeben von Elena Phipps, Johanna Hecht, und Cristina Esteras Martín, 2-15. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

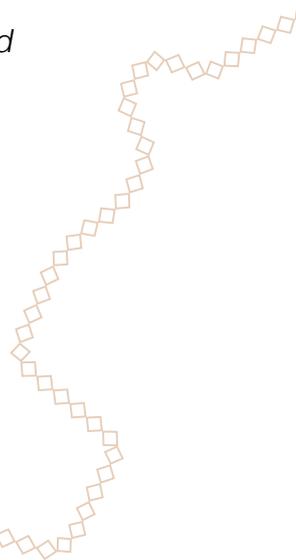
Dumbarton Oaks Museum. "Pre-Columbian Collection". Aufgerufen am 02.07.2021. <https://www.doaks.org/visit/museum/collections/pre-columbian-collection>.

McHugh, Julia. "Andean Textiles." In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Aufgerufen am 08.06.2021. https://www.metmuseum.org/toah/hd/adtx/hd_adtx.htm.

Murra, John V. "Cloth and Its Functions in the Inca State." *American Anthropologist*, New Series, 64, no. 4 (1962): 710-728.

Pillsbury, Joanne. "Inka Unku: Strategy and Design in Colonial Peru." *Cleveland Studies in the History of Art* 7 (2002): 68-103.

Scher, Sarahh. "All-T'ogapu Tunic." *Khan Academy* (2015). Aufgerufen am 08.06.2021. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/indigenous-americas-apah/south-america-apah/a/all-toqapu-tunic>.





Arcángel Asiel Timor Dei

Erzengel Asiel Timor Dei

*Autor*a no identificado*a*

Último tercio del siglo XVII – aprox. 1680, óleo sobre lienzo, 160.5 x 110.5 cm, Museo Nacional de Arte – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz, Estado Plurinacional de Bolivia.

*Unbekannte*r Maler*in*

Letztes Drittel des 17. Jahrhunderts – Um 1680, Öl auf Leinwand, 160,5 x 110,5 cm, Museo Nacional de Arte – Kulturstiftung des Banco Central de Bolivien, La Paz, Plurinationaler Staat Bolivien.

Sobre un fondo marrón oscuro sin profundidad ni escenografía, se encuentra la representación de una figura alada, a quien corresponde el nombre de *Asiel Timor Dei* (“Asiel, temor de Dios”), según la inscripción en la esquina superior izquierda del cuadro. Es una imagen realizada a base de líneas curvas y formas triangulares, cuya simplicidad contrasta con la fastuosa vestimenta que cubre un cuerpo notablemente estilizado, casi andrógino.

De la cabeza hacia los pies, podemos describir la suntuosa indumentaria de la siguiente manera: sombrero chambergo de copa baja y ala amplia adornado con tres largas plumas de avestruz sobre una abundante cabellera rizada; casaca chamberga de brocado (realizado en una trama base de seda color vino y una trama superpuesta tejida con hilo de oro) con mangas acuchilladas y abullonadas, rematadas por puños de encaje a juego con la valona; pantalones cortos haciendo conjunto con el brocado de la casaca; medias manchegas adornadas por lazos color salmón; zapatos con hebillas metálicas lazadas en moños. Desde la parte interior de la casaca cuelgan dos festones multicolores, cuyo límite muestra la punta de una espada que sobresale desde la espalda del ángel, mientras a la altura de la cintura se asoma un manto recogido. Las alas se mimetizan con la paleta de colores ocre en tonalidades marrones, rojizas y amarillas.

Colocado en tres cuartos perfil derecho en contrapeso, el ángel sostiene un arcabuz en ristre, con una delicadeza desmesura-

Vor dunkelbraunem Hintergrund ohne Tiefe und Ausstattung ist eine geflügelte Figur zu sehen, die gemäß der Inschrift in der linken oberen Ecke des Gemäldes als *Asiel Timor Dei* („Asiel, Gottesfurcht“) betitelt ist. Die Darstellung basiert auf geschwungenen Linien und dreieckigen Formen, deren Schlichtheit im Widerspruch zu der üppigen Kleidung steht, die einen bemerkenswert stilisierten fast androgynen Körper bedeckt.

Von oben nach unten kann das prächtige Kostüm wie folgt beschrieben werden: flacher breitkrepiger *Chambergo*-Hut, verziert mit drei langen Straußenfedern, auf reichlich gelocktem Haar; *Chambergo-Justaucorps* aus Brokatstoff (Grundgewebe aus weinroter Seide und ein darüberliegendes aus Goldfäden), mit geschlitzten Puffärmeln, die durch zum Kragen passenden Spitzenmanschetten abgerundet werden; kurze zum Brokat des *Justaucorps* passende Hosen; mit lachsroten Schleifen verzierte Strümpfe; Schuhe mit Metallschnallen und Seidenbandschleifen. Von der Innenseite des Rocks hängen zwei bunte Bänder, neben denen die hinter dem Rücken des Engels hervorstehende Schwertschneidkante sichtbar ist, und auf Höhe der Taille ein geraffter Umhang. Die Flügel fügen sich mit Braun-, Rot- und Gelbtönen in die ockerfarbene Farbpalette ein.

Im rechten Viertelprofil und Kontrapost stehend, hat der Engel eine Arkebuse angelegt, mit einer für eine Waffe übertriebenen Feinfühligkeit. Anmut und Eleganz in einer unmöglichen Situation ist jedoch genau das, was man von einem Engel

da para un arma. Sin embargo, gracia y elegancia en una situación imposible es precisamente lo que podría esperarse de un ángel. Con el mentón ligeramente apoyado sobre el arma, apunta la mirada y el arcabuz en dirección a la esquina superior derecha del cuadro. El semblante airoso, rematado con una ligera sonrisa, y la actitud distendida, contradicen una interpretación belicista, ni siquiera el manejo del arcabuz proyecta una intención belicosa; apunta hacia lo alto como si el disparo fuera de salvos. La teatralidad del cuerpo nos hace pensar en un verdadero retrato, como si el arcángel, salido de una hueste celestial, hubiera posado para ser pintado.

La imagen corresponde a las series de ángeles arcabuceros de la región del Collao, entre el sur de Perú y el noreste de Bolivia. *Asiel Timor Dei* fue hallado en solitario, pero quizás pertenezca a una serie desaparecida. La autoría se atribuye al círculo del Maestro de Calamarca, identificado como José López de los Ríos. En comparación con otros ángeles arcabuceros, en éste se percibe un mayor virtuosismo en cuanto al realismo y dinamismo de las actitudes y expresiones. Pero la transparencia y minuciosidad del dorado, los bordados y encajes anclan esta obra en la misma tradición, donde la calidad de los ropajes es extraordinaria debido a la claridad del brocateado. Una técnica favorecida por los pintores y maestros doradores andinos que simula los relieves de oro y plata de los brocados, siempre prolíficos en motivos florales y animales, arabescos o figuras geométricas.

Los ángeles arcabuceros fueron produ-

erwarten kann. Mit leicht auf der Waffe abgestütztem Kinn, lenkt er den Blick und die Arkebuse in Richtung der rechten oberen Bildecke. Die heitere von einem leichten Lächeln gekrönte Miene und die entspannte Haltung widersprechen einer kriegerischen Interpretation, nicht einmal der Umgang mit der Arkebuse deuten eine kriegerische Absicht an; er zielt nach oben, als ob er Salut schießen würde. Die Theatralik des Körpers lässt an ein wahres Porträt denken, als hätte der einer himmlischen Heerschar entsprungene Erzengel, dem Maler Modell gestanden.

Das Bild ist Teil des Corpus der Arkebuse-Engel aus der Region Collao, zwischen Südperu und Nordostbolivien. *Asiel Timor Dei* wurde allein gefunden, gehört aber möglicherweise zu einem nicht erhaltenen Zyklus. Die Urheberschaft wird dem Kreis des Meisters von Calamarca, identifiziert als José López de los Ríos, zugeschrieben. Im Vergleich zu anderen Arkebuse-Engeln zeigt dieser eine größere Virtuosität in Bezug auf Realismus und Dynamik der Haltung und Ausdrucksformen. Aber die Transparenz und Feinteiligkeit der Vergoldung, Stickerei und Spitzen verankern diese Arbeit in derselben Tradition, die sich durch eine außergewöhnliche Qualität der Kleidung aufgrund der Klarheit der Brokatdarstellung auszeichnet. Es handelt sich um eine von den Malern und Vergoldern der Anden bevorzugte Technik, die die Gold- und Silberreliefs von Brokaten nachahmt, immer reich an Blumen- und Tiermotiven, Arabesken oder geometrischen Figuren.

Die Arkebuse-Engel wurden zwischen dem

cidos mayoritariamente en los talleres indígenas entre los siglos XVII y XVIII; su imaginería se remonta a los escritos del siglo V que enumeran la jerarquía angelical y sus atributos, a la figura de Yahveh como Señor de los Ejércitos, así como al ejército celeste que menciona el profeta Isaías. La presencia de estos ángeles en los Andes se asienta en los esfuerzos evangelizadores por sustituir las creencias indígenas en los elementos naturales, especialmente el rayo (*Illapa*) como manifestación del dios supremo *Viracocha*. Tal sustitución se funda en los ángeles apócrifos del libro de Enoc asociados a las contingencias naturales, de donde parece surgir *Asiel Timor Dei*. Las interpretaciones sobre estas pinturas se dividen entre aquellas que señalan: la producción de un efecto religioso capaz de mover la voluntad hacia Dios o inspirar un temor divino; la identificación velada de los ángeles con guerreros indígenas en una especie de resistencia; además de las lecturas híbridas del ángel como guerrero santo y expresión del dios *Viracocha* con un trueno del cielo en la mano, el arcabuz.

La vestimenta de *Asiel Timor Dei* se corresponde con el uniforme de gala de la cohorte militar al servicio del virrey del Perú, de acuerdo con la indumentaria francesa adoptada por Carlos II a través de la guardia chamberga. Esta vestimenta se consolidaría en toda la sociedad hacia el siglo XVIII al punto de acuñarse como sinónimos los términos “vestir a la chamberga, a lo militar, o a la francesa”. Tal como muestra *Asiel Timor Dei*, los elementos de

17. und 18. Jahrhundert hauptsächlich in indigenen Werkstätten hergestellt; die zugrunde liegende Vorstellungswelt geht auf die Schriften des 5. Jahrhunderts zurück, die die Engelshierarchie und ihre Attribute auflisten, auf die Figur Jahwes als Herrn der Heerscharen, sowie auf die vom Propheten Jesaja erwähnte himmlische Armee. Die Anwesenheit dieser Engel in den Anden basiert auf Evangelisierungsbemühungen, den indigenen Glauben an natürliche Elemente zu ersetzen, insbesondere den Blitz (*Illapa*) als Manifestation des höchsten Gottes *Viracocha*. Diese Ersetzung fusst auf den apokryphen Engeln im Buch Henoch, die mit Naturereignissen in Verbindung gebracht werden, auf die *Asiel Timor Dei* zurückzugehen scheint. Die Interpretationen dieser Gemälde lassen sich wie folgt unterteilen: Erzeugung einer religiösen Wirkung, die den Willen zu Gott lenken oder Gottesfurcht einflößen kann; verschleierte Identifizierung der Engeln mit indigenen Kriegerern in einer Art Widerstand; außerdem hybride Lesarten des Engels als heiliger Krieger und Ausdruck des Gottes *Viracocha* mit einem Himmelsdonner in der Hand, der Arkebuse.

Die Kleidung von *Asiel Timor Dei* entspricht der Galauniform der Militärkohorte im Dienste des Vizekönigs von Peru, gemäß der von Karl II. über die als *chamberga* bekannte Garde übernommenen französischen Kleidung. Diese Kleidung sollte sich im 18. Jahrhundert in der gesamten Gesellschaft durchsetzen, bis zu dem Punkt, an dem die Begriffe „Kleidung im *chambergo*-, Militär- oder französischen Stil“ als Synonyme geprägt wurden. Wie

finitorios de esta indumentaria son: casaca (*justaucorps*), chupa (*veste*), calzón (*culotte*) y sombrero chambergo. Una influencia iconográfica importante en las actitudes de estos ángeles son los manuales de ejercicios de armas de Jacob de Gheyn II (1608) y Henry Hexham (1673), así como los manuales y tratados españoles que incluían el manejo del arcabuz. También es relevante el grabado de Hieronymus Wierix, grabador flamenco que ilustró libros para los jesuitas, basado en el fresco de los siete ángeles de Palermo. Además, podemos señalar la serie de siete ángeles del Monasterio de la Concepción de la ciudad de Lima, Perú, atribuidos a Bernabé y Josefa de Ayala, discípulos de Francisco de Zurbarán en Sevilla.

En la sociedad estratificada del virreinato no solo ser noble, sino parecerlo se convirtió en una necesidad social. Así proliferó el uso de brocados y terciopelos suntuosos, tejidos de plata, oro o pedrería. Sin embargo, como un efecto de la prohibición del uso de oro y plata en la vestimenta de la nobleza durante el reinado de Felipe IV, cuya excepción fueron las cohortes militares, el traje militar se convirtió en un símbolo de aristocracia. Así, provistos con trajes exclusivos y arcabuces, las armas de moda en Hispanoamérica, los ángeles militares andinos se trocaron en figuras de poder relacionadas con la nobleza.

Derivada de la moda europea, la vestimenta de nuestro ángel es una creación andina sujeta a la indumentaria de los nobles indígenas, criollos y españoles. Para la tercera década del siglo XVII, el

Asiel Timor Dei zeigt, sind die bestimmenden Elemente dieses Kostüms: Jacke (*justaucorps*), Weste (*veste*), Hose (*culotte*) und Chambergo-Hut. Einen wichtigen ikonographischen Einfluss auf die Haltung dieser Engel haben die Handbücher der Waffenübungen von Jakob de Gheyn II (1608) und Henry Hexham (1673) sowie die spanischen Handbücher und Abhandlungen, die den Umgang mit der Arkebuse beinhalten. Ebenfalls von Bedeutung ist der Stich des flämischen Kupferstechers Hieronymus Wierix – der Bücher für die Jesuiten illustrierte – basierend auf dem Fresko der sieben Engel in Palermo. Darüber hinaus kann auf den Zyklus der sieben Engel im Kloster La Concepción in Lima, Peru, verwiesen werden, die Bernabé und Josefa de Ayala, Schülern von Francisco de Zurbarán in Sevilla, zugeschrieben werden.

In der stratifizierten Gesellschaft des Vizekönigreichs war es nicht nur eine gesellschaftliche Notwendigkeit, adlig zu sein, sondern auch so auszusehen. Daher verbreitete sich die Verwendung prächtiger Brokate und Samtstoffe, von Geweben mit Silber, Gold oder Edelsteinen. Als Folge des Verbots der Verwendung von Gold und Silber in der Kleidung des Adels während der Herrschaft Philipps IV. wurde die militärische Kleidung zu einem Symbol des Adels. Mit exklusiven Kostümen und Arkebusen versehen, den Modewaffen Hispanoamerikas, wurden die militärischen Engel der Anden zu Machtfiguren, die mit dem Adel verbunden waren.

Abgeleitet von der europäischen Mode, ist die Tracht unseres Engels eine Kreation der

chambergos se había popularizado en Europa como el sombrero de los hombres de armas, pero en la época prehispánica las plumas eran ya un símbolo de la nobleza Inca. Sólo mediante éstas el sombrero se ennoblece. No es casual que Francisco de Ávila, sacerdote peruano extirpador de idolatrías, describiera la segunda venida de Cristo como el descenso de un ejército de ángeles vestidos con galas de diversos colores y exquisita ropa de plumas.

Ataviados según la moda afrancesada de la nobleza andina e inca, pero con rasgos completamente europeos, los ángeles arcabuceros trasvistieron la sensibilidad de sus artífices y comitentes, las circunstancias estéticas de una sociedad caracterizada por intercambios transculturales que resultan en soluciones iconográficas y estilísticas singulares. Se trata de la consolidación de un estilo propio que busca la exaltación religiosa sobre el realismo; adopta el manierismo a partir de las alargadas y refinadas líneas del cuerpo; no emplea la perspectiva, pero domina el decorativismo barroco con el uso del sobredorado y las veladuras de los ropajes. El virtuosismo en la hechura pictórica de las vestimentas, como si se hubieran tejido con pintura, es lo que nos permite hablar no de una estética indígena sino andina, que se separa de los modelos occidentales que le sirvieron de base.

Isabel González García

Anden, die auf der Kleidung indigener, kreo-lischer und spanischer Adliger basiert. Im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts war der *chambergos* als Hut der Bewaffneten in Europa populär geworden, doch schon in vorsepanischer Zeit waren Federn ein Symbol des Inka-Adels. Nur durch diese wird der Hut geadelt. Es ist kein Zufall, dass der peruanische Priester Francisco de Ávila, ein Kämpfer gegen Idolatrien, das zweite Kommen Christi als das Herabsteigen einer Armee von Engeln, die in verschiedene Farben und exquisite Federkleider gehüllt sind, beschrieb.

Gekleidet im französischen Stil des Anden- und Inka-Adels, aber mit ganz europäischen Zügen, vermitteln die Arkebuse-Engel die Sensibilität ihrer Schöpfer und Auftraggeber, die ästhetischen Gegebenheiten einer Gesellschaft, die von transkulturellem Austausch geprägt war, der zu einzigartigen ikonographischen und stilistischen Lösungen führte. Es handelt sich um die Konsolidierung eines eigenen Stils, der die religiöse Verherrlichung über den Realismus stellt; vom Manierismus die langgestreckten und raffinierten Linien des Körpers übernimmt; keine Perspektive verwendet, aber dafür barocke Vorliebe für das Ornamenthafte in der Verwendung von Vergoldungen und Lasuren der Kleidung zeigt. Die Virtuosität in der malerischen Gestaltung der Kleidungsstücke, so als wären sie aus Farbe gewebt, lässt nicht von einer indigenen sondern vielmehr von einer andinen Ästhetik sprechen, die sich von den westlichen Vorbildern, die ihr als Grundlage dienten, abhebt.

Übersetzung: Franziska Neff

Bibliografía / Weiterführende Literatur

Álvarez Rodríguez, María Victoria. *Los Ángeles Arcabuceros de Calamarca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

Bravo Ordoñez, Iris. "Los ángeles apócrifos, serie cusqueña de los ángeles arcabuceros del siglo XVII de Perú, un análisis visual". Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Gisbert, Teresa. "The series of harquebusier Angels." *Atlas of the Baroque World 1. Painting and Sculpture*, 211-218. Italia: L'ERMA di Bretschneider, 2014.

González Estévez, Escardiel. *Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la edad moderna*. España: Universidad Autónoma de Madrid/Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), 2017.

Lapin, Abigail. "Master of Calamarca, Angel with Arquebus." *Khan Academy*. Consultado 28 de agosto 2021. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/colonial-americas/a/master-of-calamarca-angel-with-arquebus>.

Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Mujica Pinilla, Ramón. "Angels and Demons in the conquest of Peru." En *Angels, Demons and the New World*, editado por Fernando Cervantes y Andrew Redden, 171-210. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Rishel, Joseph J. y Stratton-Pruitt Suzanne. *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.



Los desposorios místicos de Cristo y un alma Mysthische Hochzeit Christi und einer Seele

*Autor*a no identificado*a*
Siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 165 x 130 cm
Museo de Arte Religioso Ex-Convento
de Santa Mónica, INAH, Puebla, México.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

*Unbekannte*r Maler*in*
18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand,
165 x 130 cm, Museo de Arte Religioso Ex-Convento
de Santa Mónica, INAH, Puebla, Mexiko.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Al centro de la escena, dos personajes parecen flotar con paso ligero sobre una peculiar alfombra de colores, mientras un suave viento anima sus ropajes. Uno de ellos, Dios hijo, envuelto en túnica gris y manto azul, ambos con cintilla en color dorado, sostiene contra su pecho un corazón –símbolo y expresión de la pasión junto con las llagas en pies y manos– mientras con la mano derecha y en gesto de recibimiento sostiene la mano derecha de la bien amada, identificada como un *Anima* o Alma, gracias al cartel sobre su figura.

Esta última, el Alma, sobresale en la escena por la fastuosidad de sus ropajes: una saya en color blanco satinado, con ornamentaciones vegetales en color salmón y corpiño debajo, de cadera baja en “v”, el cual crea un efecto que alarga la cintura, ceñida por un cinturón dorado con incrustaciones de piedras preciosas. Sobre sus hombros, una capa brocada con tramados vegetales en color azul celeste –anudada con un broche de oro, también con incrustaciones de piedras preciosas– se muestra al espectador gracias al suave y dulce gesto de la amada, quien la extiende sobre su pierna en marcha. Su larga y ondulada cabellera en tono castaño, ostenta una corona de rosas rojas y azucenas, entre las que se asoma una pequeña tiara de oro a juego con el cinturón y el broche. Finalmente, un collar de perlas y un juego de pendientes completan el atavío.

Entre los invitados a la ceremonia las tres virtudes teologales *charitas*, *fides*,

Im Zentrum der Szene scheinen zwei Figuren leichten Schrittes auf einem auffälligen farbigen Teppich zu schweben, während ein sanfter Wind ihre Kleidung bauscht. Einer von ihnen, Gott, der Sohn, in eine graue Tunika und einen blauen Umhang gehüllt, beide mit goldfarbener Borte versehen, hält ein Herz an seine Brust – Symbol und Ausdruck der Passion zusammen mit den Wundmalen an Händen und Füßen –, während er mit seiner rechten Hand und einladender Geste die rechte Hand der Geliebten hält, die dank der Inschrift über ihr als *Anima* oder Seele identifiziert wird.

Letztere, die Seele, sticht durch ihre üppige Kleidung hervor: ein weißes Satinengewand mit lachsfarbenen Pflanzenornamenten, darunter ein Mieder mit einem niedrig sitzenden v-förmigen Abschluss an der Hüfte, der die Taille streckt und durch einen mit Edelsteinen besetzten Goldgürtel betont wird. Um ihre Schultern einen Brokatumhang mit hellblauen Pflanzenranken, der mit einer goldenen Brosche mit Edelsteineinlegungen befestigt ist, und der dem Betrachter durch die zarte und sanfte Geste der Geliebten gezeigt wird, da sie ihn im Gehen auf ihrem Bein ausbreitet. Ihr langes, gewelltes braunes Haar trägt eine Krone aus roten Rosen und Lilien, zwischen denen ein kleines goldenes Diadem herauschaut, das zu Gürtel und Brosche passt. Eine Perlenkette und ein Paar Ohrringe runden die Tracht ab.

Unter den Gästen der Zeremonie befinden sich die drei theologischen Tu-

spes, se hacen presentes. La primera, oculta tras la bien amada, observa de manera embelesada a su compañera la Fe, quien a pesar del velo que cubre sus ojos, observa detenidamente la hostia y el cáliz –símbolos de la eucaristía y de la entrega sacrificial del cuerpo y la sangre de Cristo por su iglesia– los que sostiene delicadamente con su mano derecha. A su izquierda, la Esperanza, con la mano sobre el pecho, parece mirarnos enternecidamente, mientras su mano derecha sostiene lo que parece ser un ancla, símbolo de la esperanza. Del lado contrario a éstas, al fondo y al margen de la escena se observan dos ángeles, uno de ellos sostiene frente a él una cruz, mientras la presencia del segundo se difumina dentro del fondo celestial.

Arriba y al centro, Dios Padre apoyado sobre el mundo como símbolo de omnipresencia, levanta su mano derecha en actitud de bendición, mientras su mirada atraviesa al Espíritu Santo –que sobrevuela entre las dimensiones divinas y no divinas–, deviniendo en pequeñas saetas de fuego que impactan sobre el pecho de la bien amada, que es iluminado a su vez por un haz de luz que emana de la llaga del pecho de Cristo.

Cabe señalar que, en *Del Libre Albedrío* (III, 178: 375), San Agustín de Hipona señala, a propósito del cuerpo, que éste se dignifica por el alma aun siendo esta pecadora, suministrando al cuerpo una hermosura tan extraordinaria y comunicándole a la vez movimiento vital. En ese sentido, el cuerpo obtiene un papel

genden *charitas*, *fides*, *spes*. Die erste, hinter der Geliebten verborgen, blickt verzückt auf ihre Gefährtin Glaube, die trotz des Schleiers, der ihre Augen bedeckt, aufmerksam die Hostie und den Kelch betrachtet – Symbole der Eucharistie und der Opfergabe des Leibes und Blutes Christi für seine Kirche – die sie behutsam in ihrer rechten Hand hält. Zu ihrer Linken scheint die Hoffnung, mit der Hand auf der Brust, uns zärtlich anzuschauen, während ihre rechte Hand einen Anker zu halten scheint, Symbol der Hoffnung. Auf der gegenüberliegenden Seite, im Hintergrund und am Rande der Szene, sind zwei Engel zu sehen, einer hält ein Kreuz vor sich, während der zweite mit dem himmlischen Hintergrund verschwimmt.

Oben in der Mitte erhebt Gottvater, der sich als Symbol der Allgegenwart auf die Welt stützt, segnend seine rechte Hand, während sein Blick den Heiligen Geist – der zwischen der göttlichen und der nichtgöttlichen Dimension fliegt – durchdringt, welcher zu kleinen Feuerpfeilen wird, die die Brust der Geliebten treffen, die ihrerseits von einem Lichtstrahl erleuchtet wird, der von der Wunde in der Brust Christi ausgeht.

Augustinus von Hippo weist in *De libero arbitrio* (lat. Über den freien Willen) (III, 178: 375) in Bezug auf den Körper darauf hin, dass die Seele den Körper würdigt, auch wenn sie sündig ist, indem sie ihm eine außergewöhnliche Schönheit und gleichzeitig lebendige Bewegung verleiht. In diesem Sinne spielt der Kör-

determinante en tanto que expresión exterior (*foris*) de las manifestaciones y movimientos interiores (*intus*) del alma, visibles a través del gesto (*gestus*) del cuerpo, lo cual parece aclarar el uso del cuerpo femenino a modo de significante del alma.

Aunado a lo anterior, la fastuosidad del ropaje de la figura femenina, parece tener al menos dos funciones; una teológica, en la que el vestido debe ser entendido no solo como un adorno, sino como una consecuencia de la caída de la gracia de Dios, en tanto éste no encuentra su razón sino es por la vergüenza de la desnudez sobrevinida después del pecado original, haciendo del vestido una protección y una armadura frente a éste; y una sociológica, siendo que durante el s. XVIII en la Nueva España, las pragmáticas suntuarias y sus representaciones, sirvieron para establecer y reafirmar las distinciones estamentales, siendo el vestido un medio por el que se mostraría la grandeza del espíritu que debía hacerse visible a través de la vestimenta y de los materiales elegidos, como serían las telas y joyas preciosas representadas en esta imagen, en señal no solo de la nobleza del alma sino también del poder familiar o del grupo social al que este personaje pertenece.

Por otro lado, la corona de flores –elemento ornamental propio de la mística novohispana, asociada a la ascética de Santa Rosa de Lima en alusión al episodio de su desposorio místico con el niño Jesús– anuda una lógica simbólica

per una entscheidende Rolle als äußere Form (*foris*) innerer Äußerungen und Bewegungen (*intus*) der Seele, sichtbar durch die Geste (*gestus*) des Körpers, was die Verwendung des weiblichen Körpers als Signifikant der Seele zu verdeutlichen scheint.

Darüber hinaus scheint die üppige Kleidung der weiblichen Figur mindestens zwei Funktionen zu haben; eine theologische, bei der das Kleid nicht nur als Zierde zu verstehen ist, sondern als Folge des Sündenfalls, da sein Ursprung in der Schande der Blöße nach der Erbsünde liegt, wodurch das Kleid zu einem Schutz und einer Rüstung vor dieser wird; und eine soziologische, da im 18. Jahrhundert in Neuspanien die Verordnungen zu Luxusgütern und deren Darstellungen dazu dienten, Unterschiede von Gesellschaftsschichten zu etablieren und zu bekräftigen, wobei anhand der Kleidung die Größe des Geistes gezeigt wurde, die sowohl durch die Kleidung selbst, als auch durch die ausgewählten Materialien sichtbar gemacht werden sollte, wie durch die in diesem Bild dargestellten kostbaren Stoffe und Juwelen; nicht nur als Zeichen des Adels der Seele, sondern auch der Macht der Familie oder sozialen Gruppe, der diese Person angehörte.

Andererseits verweist die Blumenkrone – ein Schmuckelement, das der neuspanischen Mystik in Verbindung mit der Askese der heiligen Rosa von Lima zuzuordnen ist, als Verweis auf ihre mystische Hochzeit mit dem Jesuskind – auf eine bestimmte sym-

particular, ya que si bien no existe una interpretación unívoca del significado de dicho atributo, ésta suele interpretarse como símbolo de unión con lo divino y momento en el que el alma logra fundirse con el Sumo Bien. Así mismo, si revisamos la fuente alegórica de los desposorios, el Cantar de los Cantares, éste describe a la bien amada como un jardín cerrado o virgen en el que solo Dios puede ver y penetrar en el “ser interior”, siendo la virginidad un estado del alma y no del cuerpo, como se entiende contemporáneamente. En cualquier caso, los valores de pureza, fertilidad y virginidad se repiten en todos los discursos, los cuales asocian estos valores al cuerpo femenino dispuesto a ser penetrado. De ahí que la flor suponga ser el fruto de un territorio fértil y puro –el cuerpo femenino–, envuelto, desde la edad media, entre dos modelos femeninos, el de Eva como pecadora y representante de la belleza profana asociada al cuerpo, y el de la virgen María como redentora y representante de la belleza sacra.

Así mismo, el rostro de la amada expresa una serie de *gestus* propios de la pasión descrita por el tratadista francés Charles Le Brun como “el amor sencillo”: frente uniforme, ojos medianamente abiertos con la pupila suavemente girada hacia el objeto de amor y rostro inmóvil, el cual, pletórico de espíritu enardece y anima el rostro a través del enrojecimiento de las mejillas y los labios. Por lo que el color supone ser ese elemento compositivo que expresa el aliento del espíritu traducido a *logos* pictórico.

bolische Logik, denn obwohl es zwar keine einheitliche Deutung dieses Attributes gibt, wird es generell als Symbol der Vereinigung mit dem Göttlichen und des Augenblicks, in dem die Seele mit dem höchsten Gut verschmilzt, gelesen. Ebenso beschreibt die allegorische Quelle der Verlobung, das Hohelied der Liebe, die Geliebte als einen verschlossenen oder jungfräulichen Garten, in dem nur Gott das „innere Wesen“ sehen und es durchdringen kann, wobei Jungfräulichkeit als Zustand der Seele und nicht – wie heute – des Körpers verstanden wird. In jedem Fall wiederholen sich die Werte Reinheit, Fruchtbarkeit und Jungfräulichkeit in allen Diskursen, die diese Werte mit dem weiblichen Körper assoziieren, der bereit ist, durchdrungen zu werden. Daher gilt die Blume als Frucht eines fruchtbaren und reinen Territoriums – des weiblichen Körpers –, der seit dem Mittelalter zwischen zwei weiblichen Modellen schwankt: Eva, Sünderin und Repräsentantin der profanen, an den Körper gebundenen Schönheit, und Maria, Erlöserin und Vertreterin der heiligen Schönheit.

Das Gesicht der Geliebten drückt eine Reihe von *gestus* aus, die vom französischen Schriftsteller Charles Le Brun als typisch für die Leidenschaft „einfache Liebe“ beschriebene werden (glatte Stirn, halb geöffnete Augen, die Pupille leicht dem Liebesobjekt zugewandt, regungsloses Gesicht), welche, voll von Geist, das Gesicht durch die Rötung der Wangen und Lippen entflammt und belebt. Somit wird die Farbe zum Kompo-

Ahora bien, como se observa, la escena muestra un desposorio místico, el cual por tratarse de la unión entre un Alma sin especificar y Jesucristo, modifica el modo de representación para el caso de desposorios místicos de monjas y/o personajes históricos específicos, los cuales suelen desarrollarse en un escenario celestial y/o místico, teniendo como personajes principales a la virgen María –en sus distintas advocaciones y en papel de corredentora– cargando sobre su regazo al niño Jesús (pocas veces representado como adulto) y a la *sponsa christi*, usualmente arrodillada y en actitud conmovida.

En ese sentido, la presente considera que dado que dicha imagen se encontró al interior de un convento femenino, abducimos que la unión nupcial aquí representada, tuvo como fin alentar la imaginación mística y reafirmar los votos de vida, marcados por la ascética de la *brautmystik* o mística esponsal –asociada a las figuras de Santa Gertrudis y Santa Catalina de Siena– la cual parte del misterio de la alianza en clave nupcial con el fin de expresar la búsqueda de la unión recíproca entre Cristo y la monja, gracias a la naturaleza extensa de Cristo.

De todo lo anterior que la escena coloque a los desposados, Alma y Cristo-Cuerpo, a un mismo nivel dentro de la composición y en una relación recíproca, ya que si bien la carne es un atributo asociado a lo femenino, también es considerada el símbolo de la humanidad y espacio de unión entre la naturaleza divina y huma-

sitionselement, das den Atem des Geistes, in malerisches *logos* übersetzt, zum Ausdruck bringt.

Wie man sieht, zeigt die Szene eine mystische Hochzeit, die Vereinigung einer nicht näher bezeichneten Seele mit Jesus Christus, und verändert somit die Darstellungsweise von mystischen Hochzeiten von Nonnen und/oder bestimmten historischen Persönlichkeiten, die meist in einer himmlischen und/oder mystischen Umgebung gezeigt werden. Die Hauptfiguren sind die Jungfrau Maria – in verschiedenen Anrufungen und in der Rolle der Miterlöserin –, die Jesus als Kleinkind (selten als Erwachsenen) auf dem Schoß hält und die *Sponsa Christi* meist kniend und in bewegte Haltung dargestellt.

Da sich dieses Bild in einem Frauenkloster befand, kann davon ausgegangen werden, dass die hier dargestellte Ehe die mystische Vorstellung anregen und die von der Askese der *Brautmystik* geprägten Lebensversprechen bekräftigen sollte – verbunden mit der heiligen Gertrud und der heiligen Katharina von Siena – die vom Geheimnis der Allianz als Hochzeitsmetapher ausgeht, um die Suche nach der wechselseitigen Vereinigung zwischen Christus und der Nonne dank der umfassenden Natur Christi zum Ausdruck zu bringen.

Aus all dem ergibt sich, dass die Szene Braut und Bräutigam, Seele und Christus-Körper innerhalb der Komposition auf dieselbe Ebene und in eine wech-

na. Así mismo, la asistencia de las tres virtudes teologales a modo de testigos y tras la figura femenina, cobra sentido si consideramos que éstas, en conjunto con las cardinales, constituyen la base teológica moral de la iglesia a partir del siglo XII, señalando el carácter personal y el lazo íntimo que existe entre Dios y su iglesia, gracias a la unión esponsal con Cristo.

Por otro lado, a nivel compositivo, la imagen conjuga una serie de elementos propios del gusto pictórico poblano del siglo XVIII, como son: preferencia del color frente a la línea, volumetría lograda a través del matiz, uso naturalista de la luz para lograr profundidad, interés por el naturalismo anatómico y la expresión facial, así como creación de figuras de belleza serena.

Por último, el recurso ornamental que ofrecen las dos pilastras estípites doradas, colocadas a ambos lados de la escena, y cuyos medallones ovales retoman los tonos celestes de la vestimenta, nos permiten intuir que la pintura formó parte de un retablo simulado con diversas escenas adyacentes. En ese sentido, el escalón frente a los desposados podría indicarnos su salida de la ceremonia, pero también, la entrada a otro espacio, que no es el divino ni el terrenal (donde nos encontramos nosotros como espectadores), por lo que el cuadro funciona a modo de *trompe-l'oeil*; desdoblamiento de la realidad y espacio por el que lo sagrado aparece ante los ojos del/de la espectador/a, sujetándole a su campo de

selseitige Beziehung bringt, da zwar das Fleisch ein mit dem Weiblichen verbundenes Attribut ist, es aber auch als Symbol der Menschheit gilt und als Raum der Vereinigung zwischen der göttlichen und der menschlichen Natur. Die Präsenz der drei theologischen Tugenden als Zeugen und hinter der weiblichen Figur macht ebenso Sinn, wenn man bedenkt, dass diese zusammen mit den Kardinaltugenden seit dem 12. Jahrhundert die moraltheologische Grundlage der Kirche bilden, und auf den persönlichen Charakter und die enge Bindung verweisen, die zwischen Gott und seiner Kirche, dank der ehelichen Vereinigung mit Christus, besteht.

Andererseits kombiniert das Bild auf kompositorischer Ebene eine Reihe von Elementen, die den malerischen Geschmack in Puebla im 18. Jahrhundert prägen, wie zum Beispiel der Vorzug der Farbe gegenüber der Linie, das Volumen, das durch Nuancen erreicht wird, der naturalistische Einsatz von Licht, um Tiefe zu erzeugen, das Interesse an anatomischem Naturalismus und Gesichtsausdruck, sowie die Schaffung von Figuren von heiterer Schönheit.

Schließlich deutet das Ornament der beiden vergoldeten *estípites* Pilaster zu beiden Seiten der Szene, deren ovale Medallions die Blautöne der Kleidung aufnehmen, darauf hin, dass das Gemälde Teil eines simulierten Retabels mit verschiedenen angrenzenden Szenen war. In diesem Sinne könnte die Stufe vor dem Brautpaar den Austritt aus der

visión y permitiendo regir sobre su cuerpo y alma. De ahí que el espacio representado aluda a una dimensión íntima y cerrada (el alma), al que solo una mirada desencarnada puede acceder gracias al velo de la representación, pero que, de modo paradójico no es visible al margen del cuerpo o la carne.

Brianna Cano Díaz

Zeremonie anzeigen, aber auch der Eintritt in einen anderen Raum, der weder das Göttliche noch das Irdische ist (wo wir uns als Zuschauer befinden), so dass das Gemälde wie ein *Trompe-l'oeil* funktioniert; eine Spaltung von Realität und Raum, durch die das Heilige vor den Augen des Betrachters erscheint, ihn seinem Blickfeld unterwirft und über seinen Körper und seine Seele herrschen lässt. Damit verweist der dargestellte Raum auf eine intime und geschlossene Dimension (die Seele), zu der nur ein entkörperter Blick dank des Schleiers der Darstellung Zugang hat, die aber paradoxerweise außerhalb des Körpers oder des Fleisches nicht sichtbar ist.

Übersetzung: Franziska Neff

Bibliografía / Weiterführende Literatur

Forastieri, Ana L. "Santa Gertrudis, figura del amor místico nupcial". Ponencia en el *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología VI. El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia*. Argentina, 16 y 17 de mayo 2016.

Le Brun, Charles. *Fisiognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro, 2015.

Martins Torres, Andreia. "La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal." En *Mujeres en la Nueva España*, coordinado por Alberto Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón, 143-180. México: UNAM, 2016.

Mues Orts, Paula R., "El pintor Novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados." Tesis doctoral, UNAM, 2009.

Granados Valdéz, Juan. "El cuerpo para San Agustín I: en los 'diálogos filosóficos' del 386". *Reflexiones Marginales* 57 (21 de mayo 2020). <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-cuerpo-para-san-agustin-i-en-los-dialogos-filosoficos-del-386/>.



Trajes de religiosas de los conventos de México,
de los colegios y recogimientos

Nonnentrachten der Klöster von Mexiko-Stadt,
der Schulen und *recogimientos*

Autor*a no identificado*a
finales del siglo XVIII, 134.5 x 104 cm,
Museo Nacional del Virreinato, INAH, México.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Unbekannte*r Maler*in
Ende 18. Jahrhundert, 134,5 x 104 cm,
Museo Nacional del Virreinato, INAH, Mexiko.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Esta pintura se presenta a sí misma, haciendo explícitos su título y temática a través de una leyenda que se despliega a lo largo del extremo inferior del lienzo: “TRAJE DE LAS RELIGIOSAS DE LOS CONVENTOS DE MEXICO, DE LOS COLEGIOS Y RECOGIMIENTOS”. En ella se representan 27 comunidades de mujeres, establecidas en la Ciudad de México, mismas que sugieren que la obra fue elaborada después de 1767 y antes de 1811.

La composición atiende un orden reticular que recuerda el trazo de un retablo y que en este caso se configura a partir de la representación de un edificio de varios niveles, cada uno conformado por vanos limitados por columnas y pilastras, rematados por dinteles y arcos de trazo diverso que enmarcan la presencia de mujeres vestidas a la usanza de las instituciones que representan, incluso se ha sugerido que busca asemejar los marcos arquitectónicos de los claustros de cada fundación. La composición se asemeja a la de otras obras del siglo XVIII, como algunas variantes de las pinturas de castas o aquellas que reúnen varias devociones.

En la pintura se detalla el tipo de indumentaria característico de cada fundación y que se correspondió con una de las dimensiones materiales que signaron los valores, tradiciones y prácticas distintivas de las vidas de las mujeres. En términos generales, los tipos de indumentaria que se observan en la imagen pueden dividirse en dos grandes grupos: hábitos de religiosas y prendas utilizadas

Dieses Gemälde stellt sich mit Titel und Thema in Form einer Inschrift am unteren Rand selbst vor: “Nonnentrachten der Klöster von Mexiko-Stadt, der Schulen und recogimientos”. Es werden 27 Frauengemeinschaften aus Mexiko-Stadt vorgestellt, die vermuten lassen, dass das Werk nach 1767 und vor 1811 entstand.

Die Komposition folgt einer Rasterstruktur, die an den Aufbau eines Retabels erinnert und in diesem Fall aus der Darstellung eines Gebäudes mit mehreren Geschossen besteht, jedes mit Öffnungen, die von Säulen und Pilastern begrenzt werden, von Türstürzen und verschiedenförmigen Bögen, und Frauen einrahmen, die im Stil derjenigen Institutionen gekleidet sind, die sie repräsentieren; es wurde sogar vorgeschlagen, dass hier versucht wurde, die architektonischen Rahmen an die des jeweiligen Kreuzganges anzupassen. Die Komposition erinnert an die anderer Werke des 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel einige Varianten der *pinturas de castas* (Kastengemälde) oder solche, die verschiedene religiöse Kulte darstellen.

Auf dem Gemälde wird die charakteristische Kleidung jeder Institution im Detail dargestellt, die einer der materiellen Dimensionen entsprach, die die besonderen Werte, Traditionen und Praktiken im Leben der Frauen kennzeichneten. Allgemein lassen sich die Art der dargestellten Kleidungsstücke in zwei große Gruppen einteilen: Nonnenhabite und sekuläre Kleidung. Auch innerhalb dieser beiden Gruppen können Unterschiede festgestellt werden, die sich in der Materialität, Konfektion und

por seculares. También es posible notar distinciones dentro de estos dos grupos y que se hacen evidentes en la aparente materialidad, confección y adorno de cada prenda, así como en los accesorios que las complementan. Atendiendo los estudios en torno al cuerpo de Genevieve Galán, el detalle en la representación de dichos pormenores invita a pensar en los trajes como “aparatos simbólicos” que coadyuvaron a propiciar y moldear experiencias corporales, morales y espirituales precisas en quienes los portaran.

En la pintura es posible observar a las órdenes religiosas de monjas “descalzas” o “de estricta observancia” de quienes se miran sus pies desnudos. Tal es el caso de las monjas capuchinas, las de Santa Teresa la Antigua, Corpus Christi, Santa Brígida y Santa Teresa la Nueva. Ellas parecen atender las normas referentes a los hábitos que distinguieron la perfección de su estado y que figuran en textos relativos a las reglas, manuales y vida de las religiosas, así como en autos resultados de visitas de revisión a los conventos. También están presentes las representaciones de mujeres pertenecientes a órdenes “calzadas” o “de suave yugo”: San Juan, Santa Clara, Santa Isabel, San José de Gracia, Encarnación, Santa Inés, San Jerónimo, Concepción, San Lorenzo, Enseñanza, Jesús María, Regina, San Bernardo, Balvanera y Santo Calvario (correspondiente a Santa Catalina de Siena). De ellas se enfatiza la presencia de zapatos o “chapines”, correspondientes a su tradición en tanto monjas calzadas. Visten hábitos propios de sus órdenes, cuya semejanza

Verzierung jedes Kleidungsstückes, sowie den zugehörigen Accessoires zeigen. Im Licht der Studien von Genevieve Galán zum Körper lädt die Detailgenauigkeit dieser Elemente dazu ein, die Kleidung als „symbolische Apparate“ zu verstehen, die halfen bei den Trägerinnen präzise körperliche, moralische und spirituelle Erfahrungen zu begünstigen und zu formen.

Auf dem Gemälde können unbeschuhte Nonnenorden, oder solche der strikten Observanz ausgemacht werden, nämlich diejenigen, die auf ihre nackten Füße blicken. Dies trifft auf die Kapuzinerinnen, auf die Nonnen von Santa Teresa la Antigua, Corpus Christi, Santa Brígida und Santa Teresa la Nueva zu. Sie scheinen den für die Habite erlassenen Normen zu folgen, die der Perfektion ihres Zustandes entsprachen und in Texten wie Regeln, Handbüchern und Vitae der Nonnen genannt werden, sowie in Akten, die aufgrund eines Revisionsbesuches der Klöster verfasst wurden. Auch werden Frauen dargestellt, die zu den unbeschuhten Orden, oder zum „milden Joch“ gehören: San Juan, Santa Clara, Santa Isabel, San José de Gracia, Encarnación, Santa Inés, San Jerónimo, Concepción, San Lorenzo, Enseñanza, Jesús María, Regina, San Bernardo, Balvanera und Santo Calvario (entspricht Santa Catalina de Siena). Bei ihnen werden die Schuhe oder *chapines* betont, die ihrer Tradition der beschuhten Nonnen entsprechen. Sie tragen die Habite ihrer Orden, deren Ähnlichkeit Beziehungen zwischen den verschiedenen Stiftungen einer gleichen Tradition deutlich werden lassen. In jedem Fall sind Varianten im Schmuck und

permite identificar relaciones entre las distintas fundaciones que pertenecen a una misma tradición. En cada caso pueden verificarse algunas variantes en el adorno y confección de las prendas, propias del carisma y costumbres de cada enclave, las cuales fueron tachadas de “profanidades” en los autos de las visitas que fray Payo Enríquez hizo a los conventos, por considerarlas como indignas de la modestia que profesaban. Entre estos casos se cuentan los plisados de los escapularios que penden del pecho de varias monjas, las puntas y aplicaciones de sus velos y tocas, además de los escudos de monjas o “imágenes de pecho” ya que, si bien estuvieron permitidas, también fueron reguladas. En general, se esperaba que los hábitos de todas las órdenes die- ran muestras de los votos de obediencia, pobreza, castidad y clausura, jurados por cada monja al momento de su ceremonia de profesión religiosa. Se esperaba que estos trajes enfatizaran a las monjas como esposas de Cristo, quienes, a través de su uso, confirmaban y refrendaban su pertenencia plena a sus comunidades, en atención al simbolismo de sus elementos, mediante su apariencia y a través de las condiciones físicas y sensoriales que las prendas les imponían a sus cuerpos.

Por otro lado, las mujeres seglares, representadas en el extremo derecho de la imagen, lucen prendas que en algunos casos y al igual que los hábitos, revelan uniformidad en el vestir de ciertas fundaciones, así como sobriedad en su adorno. Puede notarse la presencia de materiales, técnicas de tejido, diseños y

der Konfektion der Kleidungsstücke auszu- machen, die dem Charisma und den Bräuchen jeder Enklave entsprechen, die in den Protokollen der Besuche, die fray Payo Enríquez den Klöstern abstattete als „Profanitäten“ abgewertet werden, da sie der Bescheidenheit, zu der sie sich bekannt hatten, als unwürdig empfunden wurden. Hierzu gehören die Falten der Skapuliere, die vor der Brust mehrerer Nonnen herabhängen, die Spitzen und Applikationen ihrer Schleier und Kopfbedeckungen sowie die Nonnenschilde oder „Brustbilder“, die, wenn auch erlaubt, so doch geregelt waren. Im Allgemeinen sollten die Habite aller Orden die Gelübde Gehorsam, Armut, Keuschheit und Klausur verdeutlichen, die jede Nonne bei der Feier ihrer Ordensprofess ablegte. Diese Gewänder sollten die Nonnen als Ehefrauen Christie bestärken, die durch ihren Gebrauch ihr volle Zugehörigkeit zu ihren Gemeinschaften bestätigten und bekräftigten, durch die Symbolik ihrer Elemente, durch ihr Aussehen und durch die physischen und sensorischen Bedingungen, die die Kleidungsstücke ihren Körpern auferlegten.

Die weltlichen Frauen, hingegen, die ganz rechts abgebildet sind, tragen Gewänder, die in einigen Fällen, genau wie die Habite, Einheitlichkeit hinsichtlich der Kleidung bestimmter Stiftungen sowie Schlichtheit ihres Schmucks aufzeigen. Es sind Materialien, Webtechniken, Motive und Farben vorhanden, die sogar für Chorschwestern ausdrücklich verboten waren, da sie als Teil des semantischen Bereichs des Schmucks und der Kosmetika galten, die mit der für Körper und Seele schädlichen Kultivierung

colores que incluso fueron expresamente prohibidos para las mujeres profesas por considerarse parte del ámbito semántico de ornatos y afeites referidos al cultivo de la lujuria, nociva para el cuerpo y el alma. En este grupo se miran colores que fueron restringidos para las profesas, tales como el rojo o “grana”, paños o puntas de encaje presentes en cuellos y mangas, así como rebozos y mantillas de diseños diversos. También parecen observarse algunos bordados, además de joyería que asemeja cuentas de coral, perlas y cintas terciopelo. Llama la atención la indumentaria que portan las mujeres de una de las dos comunidades de Colegios de Niñas, ubicadas al calce de la obra, se distinguen por lucir huipiles blancos, largos y de tres tramos, como aquellos trabajados en telar de cintura y con uniones o randas en color carmín.

Los pormenores anotados guardan concordancia con la representación de la gestualidad. En los rostros de las mujeres se ven sonrisas, miradas solemnes, recatadas, desesperadas, altivas e incluso coquetas. Estos gestos se corresponden con los expresados por las manos que, en conjunto, constituyen otro de los niveles discursivos de la obra, así como de comunicación entre sus personajes. Las manos, sus posiciones y los juegos de miradas ponen en evidencia diversos diálogos entre las mujeres de una misma fundación, entre las pertenecientes a distintos institutos e incluso con quien ocupe la posición de espectador o espectadora de la obra. Ante todo ello y a pesar de que en la pintura únicamente se refiere a las instituciones

der Lust in Verbindung standen.

In dieser Gruppe sieht man Farben, die für Chorschwestern verboten waren, wie zum Beispiel Rot oder Koschenille, Spitzentaschentücher oder -borten an Hals und Ärmeln, sowie Kopf- und Schultertücher mit unterschiedlichen Mustern. Auch einige Stickereien sind zu sehen, ebenso wie Schmuck, der an Korallenperlen, Perlen und Samtbänder erinnert. Auffallend ist die Kleidung der Frauen einer der beiden Gemeinschaften der *Colegios de Niñas* (Mädchenschulen), am unteren Rand des Werkes befindet. Sie zeichnet sich durch das Tragen weißer, langer, dreiteiliger *Huipile* (Blusen oder Hemden indigener Tradition) aus, wie solche, die auf einem Webstuhl mit Rückengurt gefertigt werden, mit karminfarbenen Nähten oder Spitzen.

Die oben genannten Details stimmen mit der Darstellung der Gestik überein. Auf den Gesichtern der Frauen sind lächelnde, feierliche, sittsame, verzweifelte, hochmütige und sogar kokette Blicke zu sehen. Diese Gesichtsausdrücke entsprechen den Gesten der Hände, die zusammen eine weitere diskursive Ebene des Werks und die Kommunikation zwischen den Figuren bilden. Die Hände, ihre Haltungen und das Spiel der Blicke offenbaren vielfältige Dialoge zwischen den Frauen derselben Stiftung, zwischen denen verschiedener Institute, und sogar mit demjenigen, der die Position des Betrachters oder der Betrachterin des Werks einnimmt.

Im Anbetracht all dessen und obwohl sich das Gemälde nur auf Fraueneinrichtungen

para mujeres de la Ciudad de México, ésta ha sido considerada como representativa e incluso ilustrativa de la vida conventual en la Nueva España en términos generales. En este sentido puede establecerse un paralelismo con las pinturas de castas que fueron ideadas para miradas ajenas y extranjeras que, a través de sus escenas, podrían hacerse una idea de la identidad de la población del mismo virreinato. La pintura que nos ocupa ilustra un cuerpo social, una *civitas* conformada por mujeres diversas pero unidas por su género y por su pertenencia institucional. El énfasis de la representación en el traje hace evidente dichos vínculos, y sugiere el papel de cada fundación dentro de un cuerpo o edificio social estructurado por niveles y jerarquías que sólo podrían visualizarse a través de su figuración, como corresponde a esta obra. Es así que, en esta pieza, las instituciones femeninas son sugeridas como parte de un mismo edificio social, de un sólo cuerpo comunitario con elementos diversos pero dependientes y cercanos entre sí.

En suma, esta imagen puede considerarse como un dispositivo que construye sentidos comunes y articula relaciones, es un montaje –aplicando el concepto acuñado por Didi-Huberman– que revela una articulación política y estética relativa a su contexto de creación y a su tema de representación.

Alejandra Mayela Flores Enríquez

in Mexiko-Stadt bezieht, wurde es als repräsentativ und sogar illustrativ für das Klosterleben in Neuspanien im Allgemeinen angesehen. In diesem Sinne lässt sich eine Parallele zu den *pinturas de castas* ziehen, die für die Augen Fremder und Außenstehender bestimmt waren, die sich durch die dargestellten Szenen ein Bild von der Identität der Bevölkerung dieses Vizekönigreichs machen konnten. Das hier besprochene Gemälde zeigt einen sozialen Körper, eine *civitas*, die aus Frauen besteht, die zwar unterschiedlich sind, aber durch ihr Geschlecht und ihre institutionelle Zugehörigkeit vereint sind. Die Betonung der Darstellung auf dem Kostüm macht diese Verbindungen deutlich und zeigt die Rolle jeder Stiftung innerhalb eines Körpers oder sozialen Gebäudes, das durch Ebenen und Hierarchien strukturiert ist, die nur durch ihre Figuration, wie in diesem Werk, sichtbar gemacht werden können. So werden in diesem Gemälde die weiblichen Institutionen als Teil desselben sozialen Gebildes dargestellt, eines einzigen Gemeinschaftskörpers mit verschiedenen, aber voneinander abhängigen und sich nahestehenden Elementen.

Kurz gesagt, dieses Bild kann als ein Ausdrucksmittel betrachtet werden, das gemeinsame Bedeutungen konstruiert und Beziehungen artikuliert, es ist eine Montage – in Anwendung des von Didi-Huberman geprägten Begriffs –, die eine politische und ästhetische Artikulation in Bezug auf ihren Entstehungskontext und ihr Darstellungssubjekt offenbart.

Übersetzung: Franziska Neff

Bibliografía / Weiterführende Literatur

Amerlinck de Corsi, María Concepción, y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*. México: Grupo Condumex, 1995.

Amerlinck, María Concepción. “Los conventos de monjas novohispanos”. En *Historia del arte mexicano*, IV:176–98. Ciudad de México: Salvat, 1986.

Baz, Sara Gabriela, ed. *Monjas coronadas: vida conventual femenina en Hispanoamérica*. 1. ed. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Museo Nacional del Virreinato: Landucci, 2003.

Enríquez de Ribera, Payo. *Autos de las visitas del arzobispo fray Payo Enríquez a los conventos de monjas de la ciudad de México, 1672-1675*. Editado por Leticia Pérez Puente, Gabriela Oropeza Tena, y Marcela Saldaña Solís. 1. ed. Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM 15. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad, 2005.

Galán, Genevieve. *Cadáver, polvo, sombra, nada: una historia de los cuerpos femeninos en los conventos de la Ciudad de México, siglo XVII*. 1a. ed. México, D.F: Ediciones Navarra, 2017.

García, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 61 (el 1 de julio de 2017): 93–117. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.6>.

Katzew, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. 2nd printing. New Haven: Yale Univ. Press, 2005.

Katzew, Ilona, Jaime Cuadriello, Paula Mues Orts, Luisa Elena Alcalá, y Ronda Kasl. *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici*. Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art; Fomento Cultural Banamex, A.C., 2017.

Las Vizcaínas. Ciudad de México: Colegio de San Ignacio de Loyola (Colegio de las Vizcaínas); Integración, 2006.

Maquívar M., María del Consuelo. “Retablos del siglo XVII”. En *Historia del arte mexicano*, VI:112–27. Ciudad de México: Salvat, 1986.

Muriel de la Torre, Josefina. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México, D.F: Santiago, 1946, Ed. Jus, 1995.

Muriel, Josefina, y Manuel Romero de Terreros. *Retratos de Monjas*. México: Ed. Jus, 1952.

Salazar Simarro, Nuria. “Los monasterios femeninos”. En *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, editado por Antonio Rubial García, II, 221–259. Ciudad de México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.



