

01091

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

4

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA MODA EN LA INDUMENTARIA: DEL BARROCO A  
LOS INICIOS DEL ROMANTICISMO EN LA  
CIUDAD DE MÉXICO (1785-1826)**

**T E S I S**

QUE PRESENTA  
**ATZÍN JULIETA PÉREZ MONROY**  
PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

**MÉXICO D.F.**

29-320

**2001**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Mariana Figarela.  
presente siempre*

*A Leonel y Graciela*

*A Rodrigo*

*A Lucero y Carla*

*A José Arturo*

*A Lalo, Leo, Memo y Maury*

*A Gabriel*

*A Jaime y Fernando*

*A Lola, Ofelia, Teresa y Marcela*

*A Guillermo Monroy B.*

*A Julio Moctezuma Barragán*

*A Francisco Enríquez Manríque*

*todas las modas son encantadoras, es decir,  
relativamente encantadoras, porque cada una de ellas  
constituye un esfuerzo nuevo, más o menos afortunado,  
hacia lo bello, una aproximación hacia un ideal, cuyo  
deseo titila sin cesar en el espíritu humano no satisfecho.*

**Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna".**

## RESUMEN TESIS:

### *La moda en la indumentaria: del barroco a los inicios del romanticismo en la ciudad de México (1785-1826)*

Para optar por el grado de Doctora en Historia del arte

Mi estudio parte de la necesidad de investigaciones especializadas en México sobre la moda, considerando que constituye un fenómeno central de la vida cotidiana y la mentalidad de una sociedad. Trata sobre las modas a finales del virreinato y principios del México independiente, como parte de una cultura estética que se proyecta en la indumentaria (barroco, neoclasicismo, romanticismo), y de una transición entre el atuendo aristocrático y el burgués. Estudié las relaciones entre las élites y los sectores populares, entre los géneros, entre adultos y niños. Mi propósito es contribuir a los estudios sobre el tema con base en el análisis sistemático de fuentes primarias. Utilicé documentos escritos e iconográficos, de los primeros principalmente hemerografía, crónicas nacionales, extranjeras, literatura y un muestreo en archivos. De la iconografía di prioridad a la pintura de retrato, cuadros de castas y litografía. Mi trabajo se enfoca desde la historia del arte, pero se integraron aportaciones de otras disciplinas (sociología, psicología, semiología). Se comprobó que la moda se ha desarrollado con el capitalismo; que se vincula con una cultura del placer y la seducción y que produjo un discurso ideológico que representa la transición entre el Antiguo Régimen y la modernidad. Su principal influencia fue francesa, pero en México surgieron manifestaciones originales y modas populares. La moda se difundió principalmente de las élites a los grupos populares, pero llegó a suceder a la inversa. La indumentaria adquiere sentido estético como elemento decorativo y estructurador del cuerpo y como objeto de creación.

**RESUMEN TESIS (versión en inglés):**  
***La moda en la indumentaria: del barroco a los inicios del romanticismo***  
***en la ciudad de México (1785-1826)***  
**Para optar por el grado de Doctora en Historia del arte**

My study is based on the need of mexican specialized research about fashion, considering that this is a main fact of the daily life and ways of thinking within a society. The subject is about the fashion during the late New Spain and the beginng of independent Mexico, as a part of an aesthetic culture which is proyected in costume (barroque, neoclasical and romantical), and as a transition between aristocratic costume and a bourgoisie one. I studied the relation between elites and popular sectors, men and women, adults and children through the dress. My purpose is to contribute on the research of this subject based on primary sources. I used written and iconographic sources: newspapers, domestic and foreign chronicles, literature, some samples of historical files, portrait and castes paintings, and lithography. My work is taken from the art history point of view, but it includes the contributions of other disciplines such as sociology, psychology and semiology. The research proved that fashion has been developed with capitalism, that it is related to a pleasure and seduction culture and that it produced and ideological discussion which represents the transition between the Ancient Regime and modernity. Although French is the main fashion's influence in Mexico during this period, there were also original and popular designs. Fashion has been spread basically from elites to popular groups but also happened the opposite way. Custome has gotten aesthetical sense as ornamental element and builder of the body as well as a creative object.

## ÍNDICE

Agradecimientos .....	p. 1
Prefacio .....	p. 2

### INTRODUCCIÓN

I. Un primer acercamiento .....	p. 12
II. Moda, historia, sociología y antropología.....	p. 15
III. Moda y semiología.....	p. 24
IV. Moda y psicoanálisis.....	p. 27
V. Moda y estética.....	p. 31
VI. La especialidad y la interdisciplina.....	p. 34
VII. Historiografía y fuentes para el estudio de la moda.....	p. 36

### Capítulo 1. EL ESTUDIO DE LA MODA EN MÉXICO

1.1. Las historias de la moda en México.....	p. 42
1.2. La moda en la literatura y en las crónicas de la época.....	p. 47
1.3. Hemerografía y archivos.....	p. 54
1.4. La moda en imágenes.....	p. 62

### Capítulo 2. VIDA SOCIAL Y TENDENCIAS DE LA MODA

2.1. Europa.....	p. 68
2.1.1. El traje aristocrático hasta la moda barroca.....	p. 68
2.1.2. La Revolución Francesa y la conformación del traje burgués. Del neoclasicismo al despunte del romanticismo.....	p. 74
2.1.3. Costumbres y modas en la España borbónica.....	p. 87
2.2. Nueva España-México.....	p. 91
2.2.1. Economía y sociedad.....	p. 91
2.2.2. Significación de la moda en la vida social.....	p. 95
2.2.3. Estilos de las modas (del virreinato al México independiente).....	p. 104

### Capítulo 3. IDEOLOGÍA DE LA MODA EN LA ÉPOCA (Ciudad de México)

3.1. Tendencias básicas.....	p. 114
3.2. El lujo.....	p. 123
3.3. La moda, la moral, la religión y la política.....	p. 130
3.4. Apreciaciones en México sobre la moda francesa.....	p. 135
3.5. Modas, belleza y salud.....	p. 139
3.6. Las leyes suntuarias y la censura.....	p. 147

### Capítulo 4. LA MODA FEMENINA

4.1. El traje según la ocasión.....	p. 159
4.1.1. Espacios privados.....	p. 161
4.1.2. Espacios públicos.....	p. 165
4.1.3. Eventos especiales: bodas y lutos.....	p. 169
4.2. Corpiños. Basquiñas, sayas y enaguas. El túnico.....	p. 174
4.3. Accesorios .....	p. 182
4.3.1. Mantillas y velos, chales, tápalos y rebozos.....	p. 182
4.3.2. Mascadas, pañuelos, paliacates.....	p. 191

4.3.3. Abanicos, guantes, bolsas, cigarreras, anteojos, paraguas.....	p. 193
4.4. Joyas y relojes.....	p. 204
4.4.1. Las joyas y la moda.....	p. 206
4.4.2. Las joyas en las fuentes hemerográficas.....	p. 212
4.5. El arreglo del cabello.....	p. 220
4.6. El calzado.....	p. 231
4.7. La ropa interior.....	p. 236
4.7.1. El corsé.....	p. 237
4.7.2. La camisa.....	p. 241
4.7.3. El pantaloncillo o calzón femenino.....	p. 242
4.7.4. Medias y ligas.....	p. 247
4.7.5. Ahuecadores y enaguas interiores.....	p. 250
4.8. Cosméticos.....	p. 256
4.8.1. Belleza y salud del cutis.....	p. 258
4.8.2. Cuidados y cosméticos para el cabello.....	p. 261
4.8.3. Cuidados y belleza de la dentadura.....	p. 263
4.8.4. Los perfumes.....	p. 266

## Capítulo 5. LA MODA MASCULINA

5.1. Los caballeros frente a la moda.....	p. 272
5.1.1. Los cambios sustantivos del traje masculino.....	p. 272
5.1.2. Trajes según la ocasión.....	p. 277
5.1.3. Del petimetre al dandy y al catrín.....	p. 281
5.2. Del calzón al pantalón largo.....	p. 289
5.3. Chupas, chalecos, chaquetas, casacas, levitas, fracs. Las capas.....	p. 293
5.4. Accesorios y joyas.....	p. 306
5.5. Peinados y cortes de cabello.....	p. 315
5.6. El calzado masculino.....	p. 319
5.7. Ropa interior y medias.....	p. 323
5.8. Cosmética para caballeros.....	p. 326

## Capítulo 6. LA DIFUSIÓN SOCIAL DE LA MODA

6.1. Propuestas explicativas.....	p. 329
6.2. Ricos y pobres: de la elegancia a la desnudez. Los uniformes.....	p. 334
6.3. Las castas y la moda.....	p. 355
6.4. Los niños y la moda.....	p. 390

Conclusiones.....	p. 406
-------------------	--------

Fuentes consultadas.....	p. 418
--------------------------	--------

Glosario.....	p. 427
---------------	--------

Ilustraciones.....	1-124
--------------------	-------

## Índice de ilustraciones

## AGRADECIMIENTOS

En el proceso de elaboración de este trabajo muchas fueron las personas que no sólo me apoyaron y me infundieron ánimo, sino que aportaron ideas e información, o revisaron partes del trabajo, y a quienes deseo manifestar mi gratitud. En primer lugar al Dr. Aurelio de los Reyes, catedrático excepcional, quien inspiró el tema de esta tesis y realizó una dirección acertada en la que se combinó una paciente y dedicada guía con un gran respeto hacia el trabajo y las ideas. Agradezco al Dr. de los Reyes porque al haber compartido conmigo su amplia experiencia y conocimientos como investigador me permitió descubrir todo un mundo de posibilidades en el campo de la historia del arte. A los otros miembros del comité tutorial, la Dra. Cecilia Noriega y el Maestro Fausto Ramírez por haberme acompañado en este camino desde el principio y por haber aportado propuestas que resultaron significativas en la conformación del trabajo. A los demás miembros del jurado, la Dra. Guadalupe Jiménez Codinach, el Dr. Manuel Ramos, la Dra. Ma. Esther Pérez Salas y la Dra. Claudia Ovando por su paciente lectura y sugerencias que permitieron una versión final mejor cuidada. A mis compañeros del Seminario de tesis, Arturo Aguilar, Thelma Camacho, Silvia Fernández, Gabriela Aguirre, Olga Sáenz, Julieta Ortiz, Jorge Segovia, Gustavo Hernández y Sergio Lizárraga, por sus valiosas observaciones que me llevaron a pulir muchos detalles y a redefinir algunas ideas centrales. Al Dr. Gustavo Curiel, al Dr. José Ortiz Monasterio y al profesor Héctor Hernández por haberme proporcionado material y datos importantes para la elaboración de distintos capítulos. A todos ellos mi amistad y reconocimiento eternos.

## PREFACIO

La idea de este trabajo surgió cuando tuve la oportunidad de cursar el Seminario de Manuel Payno impartido por el Dr. Aurelio de los Reyes, en la maestría de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. En aquella ocasión el Dr. De los Reyes pidió un análisis de la obra de Payno, *El pistol del diablo*, con el criterio de seleccionar un tema costumbrista, entre los cuales señaló el de la indumentaria. Debo confesar que aunque sonaba interesante buscar las descripciones de los trajes en la literatura para intepretarlos dentro de un determinado marco histórico, la selección de este tema se debió más a la curiosidad femenina que a inquietudes intelectuales. Sin embargo, la investigación no sólo me proporcionó información interesante sobre un aspecto del siglo XIX en México, sino que me permitió acercarme a un campo de estudio casi inexplorado en este país. A continuación me dediqué a realizar un reconocimiento un poco más amplio mediante la revisión de fuentes escritas y de algunas imágenes de la primera mitad del siglo XIX, así como de estudios contemporáneos dedicados al atuendo. Dentro de ese universo comenzó destacar el fenómeno de la moda, al advertir la función determinante que ésta ha tenido no sólo en la historia de la indumentaria, sino en las costumbres y en la mentalidad de los pueblos, los grupos sociales y en los individuos. Sin embargo, me encontré con que en México los estudios sobre la materia, sin dejar de ser aportativos y mostrar distintas etapas históricas, son un tanto imprecisos en la información y en algunos datos cronológicos contienen errores en el manejo de fuentes, así como ciertas confusiones en la terminología. A pesar de los problemas de todo tipo que se presentaban (desde teóricos, metodológicos, de contenido, etc.), al concluir la maestría había decidido ingresar al doctorado para dedicarme al estudio de la moda, con la certeza de que me enfrentaba a un objeto que podría ser tildado de poco serio y hasta

superfluo, pero con la convicción de que se pueden extraer de él aspectos reveladores de la historia del arte y la cultura.

El presente trabajo se refiere específicamente a la moda en la indumentaria, es decir, en el traje y el adorno, tanto en el mundo femenino como en el masculino, y se ubica en la ciudad de México de 1785 a 1826. El análisis intenta precisar las características centrales de los estilos de vestir durante este periodo y establecer los principales cambios que se dieron, así como definir los fenómenos que los propiciaron. Dentro de la indumentaria se incluyen los accesorios y las formas de ornamentación; se busca dar una idea de conjunto y a la vez precisar los rasgos de cada una de las partes. Dado que en este último aspecto se observaron mayores carencias en estudios previos, se ofrecen -en la medida en que las fuentes lo permiten- descripciones detalladas de prendas y accesorios, materiales, colores y formas decorativas, destacándose tanto lo predominante como los casos excepcionales.

La moda es un fenómeno que se ha desarrollado básicamente en las ciudades, de manera que los trajes a analizar son urbanos, si bien a modo de comparación en ciertos casos se mencionan algunos de origen rural. Ahora bien, si se considera que en la época que nos ocupa la población mayoritaria radicaba en las zonas rurales y que este trabajo se refiere a la ciudad de México, es importante destacar que la población que aquí se analiza es minoritaria. Sin embargo, no se debe entender que el espacio a estudiar se limita al pequeño cuadro que conformaba la capital a fines del XVIII y principios del XIX, pues la vida de la ciudad de México se extendía a sus alrededores, ya que los grupos pudientes que poseían haciendas se trasladaban ahí con sus familiares, amigos y criados y, por otra parte se relacionaban con los lugareños, de manera que se producía un cierto intercambio de influencias. Además, debe tenerse en cuenta que las modas en las ciudades son semejantes, si bien cada cual requiere un estudio específico.

La cronología del trabajo es un tanto arbitraria, pero dado que éste es uno de los primeros intentos por investigar los ciclos de la moda en México se tuvieron que establecer cortes en función primeramente de las propias fuentes y en segundo término de las etapas aproximadas que abarca la propia moda. En el primer caso, las fechas corresponden a los años de inicio y terminación de la publicación de la hemerografía consultada, en 1785 se comenzaba la nueva etapa de la *Gazeta de México*, la cual, aunque se ocupa sólo marginalmente de nuestro tema, contiene algunos datos útiles; y, en 1826 se editaba *El Iris*, periódico en el que por primera vez aparecían figurines. Por otra parte, las fechas son indicadoras aproximadas de momentos importantes de transición del vestido en México: a fines del XVIII llegaba a su término el predominio de lo que el filósofo francés Gilles Lipovetsky ha denominado *traje aristocrático* y se iniciaba la transición hacia lo que llama *traje burgués*, tema del cual se ha ocupado magistralmente el historiador Philippe Perrot, y que hacia el final del periodo no sólo estaba ya definido sino que cada vez tenía mayor difusión. Además, hablando en términos culturales y estéticos, en la misma época el traje pasó del estilo barroco al neoclásico y de éste a las primeras expresiones del romanticismo, tendencia que se extendería en México en las siguientes décadas del XIX. Por las características de nuestro estudio se manejan dos tipos de cronología, una nodal, que acabamos de definir, y otra subordinada que se extiende en ocasiones desde las primeras décadas del siglo XVIII hasta el inicio de los cuarenta del XIX. Esto último se explica en función de la necesidad de establecer comparaciones con lo inmediato anterior y posterior, con el propósito de apreciar con mayor precisión las continuidades y las rupturas.

En lo referente a las hipótesis esta investigación pretende demostrar las siguientes proposiciones:

1. La moda es un producto histórico social y cultural, pero al mismo tiempo configura determinados rasgos típicos de esa época, sociedad y cultura.
2. La moda es un fenómeno histórico inherente a la modernidad y por lo tanto se desarrolla paralelamente al sistema capitalista en sus distintas etapas. Ahí donde se inicia una economía capitalista de mercado aparece el mundo de la moda en mayor o menor medida. En la Nueva España la moda se inicia en el siglo XVI.
3. Los cambios en la indumentaria que se observan en el transcurso del periodo estudiado corresponden a una etapa de transición entre el Antiguo Régimen y la modernidad surgida como producto de los movimientos revolucionarios del siglo XVIII. Ello se refleja en nuevas costumbres, actitudes ante la vida e ideas que están en constante tensión con la tradición.
4. A partir del ascenso político y cultural de la burguesía -sobre todo desde la Revolución Francesa- la moda inicia en Europa un proceso de relativa democratización de la moda (objeto de profundas polémicas), que se vincula con las ideas liberales y los principios de seriedad y responsabilidad de la burguesía. Sin embargo nunca desaparecen del todo los rasgos de distinción. El caso de México es un tanto diferente, pues ciertos elementos de lujo se extendieron a distintos sectores de la población desde la época virreinal, lo cual constituía objeto de asombro de los viajeros extranjeros.
5. A través de la historia las modas se han difundido en la escala social de una forma vertical, principalmente por medio de un fenómeno de mimetismo en el que los trajes de las élites se constituyen en modelos que los sectores populares imitan, si bien éstos crean sus propias versiones; y, aunque en grado mínimo se difunden de abajo hacia arriba (en tal caso pueden llegar a ser impactantes, como la *polonesa* en Francia o definitivas como el *rebozo* en México). En otro sentido, las modas se transmiten horizontalmente (v. gr. en Nueva España entre las mulatas y las mestizas). Asimismo, se

han divulgado internacionalmente y, en el periodo que nos ocupa París era el principal centro difusor, de donde pasaba a España y de ahí a Nueva España. Pero ello no significa que la población novohispana fuera imitadora pasiva de lo exterior, sino que se desarrollaron modalidades propias, resultado de las influencias mezcladas de lo francés, lo español, elementos orientales e indígenas, lo cual genera una moda mestiza.

6. La moda obedece a diversos cambios sociales y culturales y entre ellos el arte constituye un aspecto determinante de las tendencias predominantes. En el periodo estudiado se manifiestan rasgos del barroco, del neoclasicismo y del romanticismo, lo cual demuestra que hay estilos que rebazan el campo de las artes plásticas o gráficas, y que se manifiestan en diversas actividades humanas creando ciertos estilos de vida. Y al igual que en el caso de las artes los estilos no son puros ni exclusivos, pues se dan momentos ya sea de coexistencia o de experiencias aleatorias.

7. La proyección del arte en las modas se manifiesta en la consideración de que los trajes y los adornos son objetos estéticos en dos sentidos: por sí mismos, como producciones que incluso se llegan a equiparar con creaciones artísticas (las medias o los abanicos) y, en tanto vehículos para dar belleza y perfección al cuerpo humano.

8. A la par que las modas se desarrollan conceptos y juicios en su torno, no sólo con relación a la belleza sino a la elegancia y a la seducción. Distintas voces emiten opiniones desde el punto de vista de la moral, la religión, la salud, la legislación. Así, las modas crean todo un mundo de ideas y sentimientos.

En lo relativo a las fuentes, después de realizar una breve exploración se observó una gran riqueza tanto en la cantidad como en la calidad. Con esa base, al realizar el proyecto de investigación se estableció el propósito de utilizar una amplia gama de fuentes primarias. Sin embargo, en el proceso de búsqueda me percaté que cada tipo de fuentes contenía información suficiente para realizar estudios específicos y, dadas las

limitaciones de tiempo, opté por elaborar una selección. Uno de los materiales que proporcionó datos cuantiosos y significativos es la hemerografía de la época, tanto en lo que respecta a las modas en la indumentaria como a las reflexiones y críticas sobre ellas. Los periódicos que se consultaron principalmente fueron: *El Diario de México* (1805-1817), *La Gazeta de México* (que con distintos títulos se editó de 1785 a 1821), *El Semanario Económico de México* (1808-1810), *El Correo Semanario Político y Mercantil de México* (1809-1810), *El Pensador Mexicano* (1812-1814), *Alacena de Frioleras* (1815-1816), *Cajoncitos de la Alacena* (1815-1816), *Águila Mexicana*, *El Sol* (ambos desde 1823) y *El Iris* (1826). Sin haber agotado la consulta hemerográfica, se considera no obstante, que se logró integrar información muy diversa, reveladora y representativa de la época. Otro tipo de fuentes escritas en las que se basa este trabajo son las crónicas nacionales y extranjeras, la literatura y la legislación. Por otra parte, después de un sondeo general de las fuentes de archivo, y ante la gran cantidad de grupos documentales solamente del Archivo General de la Nación -que se indican en el capítulo uno-, se consideró conveniente analizar unos cuantos a manera de muestreo. Y, en la materia que nos ocupa el estudio de archivos permanece casi intacto; posiblemente no se ha extraído más del uno por ciento de la información que pueden aportar. Respecto a las fuentes iconográficas se revisaron retratos, cuadros de castas y las primeras litografías impresas en México (que incluyen los primeros figurines). Debido a las mismas limitaciones enfrentadas en las fuentes escritas quedó pendiente el estudio de imágenes en figuras de cera, abanicos y biombos. Igualmente no se pudo acceder a colecciones particulares de trajes y accesorios, aunque se tuvo la oportunidad de analizar algunas piezas exhibidas en museos y exposiciones temporales.

En la parte introductoria de este trabajo se expone el objeto de estudio desde la perspectiva teórico metodológica exponiendo las propuestas de distintas disciplinas. Se hace una revisión a través de la historia, la sociología y la antropología en lo referente a la relación entre acontecer histórico y moda, comenzando por el origen que se le atribuye, si es o no un fenómeno universal, y se pone atención especial a la influencia de ciertos episodios históricos en la moda (v. gr. la Revolución Francesa o la guerra de independencia de Nueva España) y de cómo, a su vez la moda ha actuado en el desarrollo cultural. Asimismo, nos asomamos a la semiótica, ya que en este campo surgió la propuesta de Roland Barthes de ver a la moda como un sistema de signos, así como de establecer un lenguaje propio para analizarla. También se revisaron los enfoques de la psicología respecto a la función de la moda en la personalidad y en el subconsciente, su sentido de protección, la relación entre pudor-exhibicionismo, lo sexual en la moda y el poder de la seducción. Desde la perspectiva de la filosofía se analizó la moda como elemento impulsor de objetos estéticos del cuerpo humano, y el vínculo estrecho de la moda con determinados conceptos de belleza. De este reconocimiento se obtuvo una visión precisa sobre los avances, la problemática, las polémicas presentes en el estudio del tema y se llegó a la conclusión de la importancia del manejo de tres estratos, el de la especialidad, el de la interdisciplina y el de la multidisciplina. En cuanto al presente trabajo propone un método consistente en el análisis a partir de un enfoque, esto es, la historia del arte (el traje y los adornos como objetos estéticos de la vida cotidiana y como parte de una concepción de belleza tanto de las piezas mismas como del cuerpo humano), pero que integra las aportaciones de otras disciplinas. Esta parte concluye con un repaso de la historiografía del tema y una valoración de los tipos de fuentes para su estudio.

El primer capítulo consiste en una revisión de lo que comúnmente se conoce como *estado de la cuestión*. La intención es mostrar lo que se ha trabajado sobre el tema de la moda y la indumentaria en México y aunque -como se ha señalado y se ampliará en este capítulo- los estudios son escasos y adolecen de diversos problemas en la información y la metodología, también se exponen los avances. En el mismo capítulo se presenta una clasificación de fuentes primarias con un breve comentario sobre el tipo de información que aportan, tanto lo que se consultó para este estudio como lo que queda pendiente y en espera de ser investigado.

El capítulo segundo constituye un marco histórico cultural del tema en el periodo estudiado. Se señalan las características generales de la moda desde el siglo XIV, para apreciar las tendencias básicas del *traje aristocrático*, pero en particular desde la segunda mitad del XVIII, cuando surgen los cambios que conducen al *traje burgués*. La moda se analiza como fenómeno histórico social y a la vez artístico cultural, marco en el que surgen sucesivamente, el traje barroco, el neoclásico y el romántico. Se presta atención especial al papel de la Revolución Francesa y a la influencia de las ideas de la ilustración en los cambios habidos. También se destaca el fenómeno de las costumbres como explicativo de las innovaciones. Estos aspectos se observan en Francia (tomando en cuenta las aportaciones de Gran Bretaña) y se comparan con lo propio de España y de la Nueva España.

La moda es un fenómeno esencial de la cultura moderna, vinculada directamente con las ideas filosóficas, estéticas, sociales y políticas de su época, y que reflejan tanto lo colectivo como lo individual. La época estudiada constituye un proceso de transición entre el pensamiento del Antiguo Régimen y las ideas de modernidad de finales del siglo XVIII. Con base en ese criterio se elaboró el capítulo tercero, que se ocupa de analizar las distintas formas de concebir la moda en México en el periodo estudiado y las

opiniones que circulaban en los impresos, especialmente en relación con las costumbres, la moral y la religión, la belleza y la salud. Se pone énfasis en la manera de concebir el papel de la mujer y del hombre respecto a la moda. Y, siendo la moda francesa la imperante, se consideró importante estudiar las posturas que había al respecto. Esta parte concluye con una revisión de los motivos y criterios que llevaron al intento de establecer en Nueva España normas para vestirse, tan celosamente vigiladas por parte de las autoridades civiles y religiosas, así como el escaso éxito que obtuvieron.

Los dos siguientes capítulos, el cuarto y el quinto son los centrales y tratan, respectivamente, sobre las tendencias de la moda femenina y masculina desde dos ángulos, de acuerdo con las actividades sociales (bailes, visitas, bodas, etc.) y a partir de un recuento de cada prenda y accesorio, incluyendo el arreglo del cabello y la cosmética, en lo relativo a su función, características formales, materiales, colores y de cada cual se definen los principales cambios. Aunque por razones metodológicas se separó el traje femenino del masculino se incluyen comparaciones de los ciclos y los ritmos respectivos. En el aspecto metodológico en ambos capítulos se proponen las bases para realizar análisis sistemáticos en materia de indumentaria y moda.

El periodo a estudiar implica la transición de una sociedad virreinal bajo un régimen absolutista, estructurada en estamentos estrictamente jerarquizados y en cuya cúspide había una élite compuesta por aristócratas y gente enriquecida, a otro tipo de sociedad en la cual se produce una reestructuración de los grupos privilegiados y empiezan a incorporarse las aspiraciones de la Revolución Francesa y del naciente liberalismo europeo. En este contexto se analiza el papel de la moda como factor de distinción entre los grupos sociales y, a la vez como fenómeno que hasta cierto grado acerca a estos mismos grupos entre sí, en lo que se ha llamado *democratización* de la moda, tema que ha sido objeto de intensas polémicas en torno a cuestiones como ¿qué se imita de los

grupos poderosos? ¿hasta qué grado se filtran a la moda de las élites elementos del traje popular? El sexto y último capítulo, se ocupa precisamente de exponer cómo se difundió la moda socialmente en el periodo estudiado y, dada la complejidad de la estructura social, se procedió a hacer una selección de categorías (socio económicas, raciales), para concluir con el análisis de un sector que generalmente pasa desapercibido en estudios de este tipo, el de los niños, en los cuales se aprecia el inicio de un cambio no sólo en su indumentaria sino en la concepción sobre su papel social.

Un aspecto central de este trabajo es el uso de la terminología. Palabras como *petimetre, túnico, fichú, chorrera, panier, cambray, blonda* y muchas más que se mencionan, corresponden a una gran variedad de prendas, materiales o tipos sociales vinculados con el mundo de la moda, algunas de las cuales han caído en desuso, de manera que se hace necesaria una definición precisa. En el cuerpo de la tesis se dan breves explicaciones al respecto, pero considerando la gran cantidad de términos y que muchos de ellos se prestan a confusión, se optó por incluir un glosario, en el cual toda palabra relacionada con la indumentaria y la moda puede ser consultada cada vez que sea citada. Para facilitar dicha consulta los términos que se incluyen en el glosario aparecen en el texto de esta tesis con letras cursivas. Las definiciones son síntesis que se apoyan en diccionarios y en las propias fuentes.

Éste es un trabajo que simplemente inicia de una manera más sistemática y precisa de lo que se ha realizado hasta la fecha (en lo referente a la periodización, al tipo de fuentes, al manejo conceptual y de información) un campo de estudio en México que queda abierto lo mismo a la especialización que a los trabajos interdisciplinarios y multidisciplinarios. Sería conveniente proseguir las investigaciones a partir de una revisión crítica de los distintos contenidos que cubre este trabajo, de los enfoques, las propuestas explicativas y los métodos de análisis empleados.

## INTRODUCCIÓN

### I. Un primer acercamiento

La palabra *moda* tiene un origen ambiguo, es traducción del francés *mode*, que a su vez procede del latín *modus*. En el mundo romano en su acepción original indicaba una medida o dimensión (de altura, profundidad, etc.) y, en sentido figurado tenía diversos significados: límite conveniente, ley o regla, condición o clase, manera o forma.<sup>1</sup> Durante siglos, el término significó un estilo particular y una costumbre en el vestir. Pero, desde el siglo XVII, las clases acaudaladas de Francia comenzaron a emplear la expresión *à la mode* para indicar específicamente la forma de vestirse según el gusto francés de la época. Sólo que, con el tiempo el concepto se amplió, excluyó las barreras nacionales y pasó a ser una forma pasajera de llevar el vestido y los adornos, en función de ciertos criterios regidos por el gusto dominante en una época.<sup>2</sup> *Moda* empezó a ser identificada con las variaciones constantes, a diferencia de *costumbre*, palabra a emplearse como referencia de lo permanente. Por otra parte, el concepto no se restringió al atuendo, sino que se extendió a otros campos de las actividades humanas, tales como el arte, el mobiliario y la decoración, las costumbres y hasta las formas de pensar.<sup>3</sup>

Más allá de la terminología, la moda ha sido concebida de las más variadas formas, incluso muchas veces antagónicas entre sí. En los terrenos de la investigación los

---

<sup>1</sup> *Vid.* Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976; y Agustín Blánquez, *Diccionario latino-español*, Barcelona, Ramón Sopena, 1975.

<sup>2</sup> En el *Diccionario de autoridades*, del siglo XVIII, al significado tradicional, "Uso, modo u costumbre", se agrega, "Tómase regularmente por el que es nuevamente introducido, y con especialidad en los trajes y modos de vestir," Madrid, Gredos, 1984 (c. 1726).

<sup>3</sup> En la esfera cultural son visibles los cambios que se producen de acuerdo con las modas. Las modas llegan a predominar incluso en las instituciones académicas, si bien difícilmente los académicos aceptan el hecho. De ahí que las afirmaciones de Umberto Eco resulten sugerentes: "No debemos preocuparnos porque haya modas culturales, sino porque se superan con demasiada rapidez" y "Por otra parte, si una cultura que no genera modas es una cultura estática, una cultura que reprime la moda es una cultura reaccionaria." Citado en Paula Croci, "Moda y consumos culturales" en *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*. Buenos Aires, (s.e.), 1993, p. 78.

conceptos varían en función de la disciplina de estudio o el enfoque teórico desde el cual se analice. La moda ha sido entendida como parte de la conciencia colectiva, como signo de posición social, como fenómeno transitorio o permanente, como parte del lenguaje corporal, como placer, como vehículo de seducción, como actividad creativa, y aun como agente del narcisismo. Cualquiera que sea la perspectiva desde la que se aborde resulta evidente que la moda hay que considerarla como un fenómeno social a la vez que individual. Asimismo, conviene hacer una distinción: la moda forma parte del fenómeno del vestido, el estudio de la primera necesariamente debe concretarse en un objeto y éste puede ser justamente el traje; sin embargo no hay que confundir el estudio del vestido con el de la moda, aunque se trate de la moda en la indumentaria. En tanto objetos de estudio cada cual tiene rasgos específicos, la historia del traje implica el estudio de la manera de vestir en una época o a través del tiempo, y la moda es un aspecto de la indumentaria cuyo análisis radica en el estudio de los cambios en el vestir, incluyendo sus causas y significados, sus ciclos y ritmos, así como la relación entre la forma de vestir y los fenómenos históricos y socioculturales.

Hasta hace relativamente poco tiempo, en el campo de la Historia y para la mayoría de las disciplinas sociales y humanísticas, el tema de la moda era indiferente por ser considerado trivial y de escasa trascendencia. El estudio y las reflexiones sobre la moda, habían tenido lugar sólo en forma limitada y en otros campos del saber. En el siglo XIX, literatos como Honoré de Balzac habían ofrecido sus opiniones sobre la importancia del vestido y la moda, exaltando la elegancia como signo de perfección de toda sociedad humana.<sup>4</sup> Por su parte, entre finales del siglo XIX y principios del XX, de manera aislada dentro de la sociología, la filosofía y la economía, autores como Herbert Spencer, Georg Simmel, Thorstein Veblen y Werner Sombart realizaron trabajos en los que se analizaba

---

<sup>4</sup> Vid: Honoré de Balzac, "Tratado de la vida elegante" (1830) en *El dandismo*, Barcelona. Anagrama, 1974, p. 43.

por primera vez las implicaciones sociales del traje y la moda.<sup>5</sup> Asimismo, se elaboraron algunos estudios en los terrenos de la historia, se trataba de cronologías descriptivas que incluían juicios estéticos, entre los que destaca la obra de Max Von Boehn ya clásica dentro de la historia de la moda, *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*.<sup>6</sup> Pero se dejaban de lado muchos aspectos vinculados con el tema, tales como la moralidad, la sexualidad y la sensualidad, su función de comunicación o las implicaciones económicas.

Un primer intento de reunir las investigaciones a nivel internacional, aunque el tema central era el traje, fue el Primer Congreso Internacional de la Historia del Traje, celebrado en Venecia en 1952. Hasta ese momento los tratados sobre la materia se hallaban dispersos. No fue sino hasta principios de la década de los ochenta cuando los estudios especializados sobre la moda, tuvieron un impulso vigoroso. Seguramente, el interés por las costumbres y la vida cotidiana propició un acercamiento al tema, ya que, como afirma el filósofo Gilles Lipovetsky, la moda está en todas partes: en el hogar, en las fábricas, en los almacenes, en las calles, en los medios de comunicación, etc.<sup>7</sup> De manera que el asunto fue adquiriendo relevancia, se diversificaron las investigaciones en distintos campos y surgieron propuestas de análisis desde el punto de vista teórico. Más aún, nació el interés por la divulgación, por lo que se fundaron en París museos especializados: el Museo de la Moda (en el Palacio Galliera, 1977) y el Museo de las Artes de la Moda (ubicado en el Louvre, desde 1986). A partir de entonces las interpretaciones se han multiplicado y se han desarrollado distintos métodos de análisis.

---

<sup>5</sup> *Ibid*: Herbert Spencer. *The Principles of sociology*. New York, D. Appleton, 1880-1896, 3 v.: Georg Simmel. "Filosofía de la moda" en *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1934; Thorstein Veblen. *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamérica, 1985 (c. 1899); y, Werner Sombart, *Lujo y capitalismo*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1965 (c. 1928).

<sup>6</sup> Max Von Boehn, *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona. Salvat, 1951 (c. 1928), 8.

<sup>7</sup> Gilles Lipovetsky. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona. Anagrama, 1990, p. 9.

De lo anterior se concluye que la moda se ha convertido en un objeto de estudio primordial en distintos campos del conocimiento, debido a su trascendencia en diversos aspectos de la vida humana, de tal forma que para la comprensión de una época o sociedad determinadas se ha vuelto imprescindible el análisis del gusto imperante en cuanto a los usos del traje y el adorno, su difusión, sus significados y las innovaciones introducidas en cierto momento.

En seguida se expondrán las principales aportaciones y los problemas que se han planteado en distintas disciplinas como la historia, la sociología, la antropología, la semiología, la psicología y la filosofía.

## **II. Moda, historia, sociología y antropología**

Ciencias afines por su objeto de estudio, la historia, la sociología y la antropología se distinguen por los métodos y técnicas que emplean. En el campo de la moda, además de diferentes enfoques en torno a problemas comunes, cada una se ha ocupado de diferentes asuntos particulares dentro del tema, pero cada vez se aprecia un mayor acercamiento e intercambio de conocimientos entre las disciplinas.

Uno de los aspectos que ha dividido la opinión de los especialistas es la universalidad o historicidad que unos y otros atribuyen a la moda. Para el filósofo Georg Simmel y el sociólogo René König la moda ha sido una constante, un fenómeno generalizado en la vida del hombre, más aún, éste último la explica como un instinto erótico innato en el ser humano.<sup>8</sup> El punto de vista contrario atribuye a la moda un origen y un desarrollo limitados a un tipo de sociedad, a un lugar y a un tiempo determinados. Representante de esta idea es Gilles Lipovetsky, quien establece que la moda sólo se puede

---

<sup>8</sup> Georg Simmel, *op. cit.*, p. 144 y René König, *Sociología de la moda*, Buenos Aires, C. Lohle, 1968 (citado en Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 158).

comprender como parte de la sociedad occidental moderna (a partir del siglo XIV), y que anteriormente, la vida colectiva se desarrollaba sin las novedades e inestabilidad propias de la moda.<sup>9</sup> De acuerdo con esta perspectiva, ni en las sociedades antiguas, ni en el mundo grecorromano, ni en la Edad Media, ni en las culturas orientales, ni en las prehispánicas habría existido la moda. Por su parte, el antropólogo y lingüista Edward Sapir, señala que, tanto en las sociedades antiguas como en el llamado Oriente, llegaron a darse fluctuaciones de la moda pero que los ritmos acelerados que conocemos en el presente sólo se dieron en Occidente a partir del Renacimiento y en especial con la revolución industrial y la revolución francesa.<sup>10</sup> Esto indica que las modas se dieron en otro tipo de sociedades, pero con un ritmo mucho más lento del que conocemos en la actualidad. En efecto, aunque en la antigüedad nunca hubo un predominio de las novedades, éstas se presentaban esporádicamente. Por ejemplo, en el siglo III a. C., cuando Roma inició la conquista de los reinos helenísticos, los jóvenes soldados romanos comenzaron a vestirse y a peinarse según el uso griego, lo cual provocó una intensa crítica de los sectores conservadores, encabezados por Catón el censor. Indudablemente a este fenómeno se le puede considerar como moda, pero no hay que perder de vista que una vez que se hubo difundido y se arraigó en el imperio romano, dejó de ser moda para convertirse en una tradición que duró siglos.<sup>11</sup> De manera que la moda ha existido en distintos tipos de sociedad, pero como fenómeno irregular. El ritmo vertiginoso y las novedades constantes, sólo se manifiestan en la sociedad occidental moderna. La moda se ha desarrollado paralelamente al fenómeno de modernidad. Este

---

<sup>9</sup> Gilles Lipovetsky. *op. cit.*, pp. 23 y 24. La idea de Lipovetsky la refuerza Nicola Squicciarino, que ha trabajado en el área psico-sociológica y para quien los cambios en las formas de vestir hasta antes del Renacimiento, no son modas sino cambios de estilo (*op. cit.*, p. 152).

<sup>10</sup> Edward Sapir. "La moda: negación de la costumbre", en Paula Croci. *op. cit.*, p. 134

<sup>11</sup> La moda se ha considerado la antítesis de la costumbre; como se vió en párrafos anteriores, una representa el cambio, la otra, la permanencia. Sin embargo, en las sociedades modernas, el cambio mismo, la moda, se ha vuelto costumbre.

último concepto es el que se aplica en el presente trabajo, dada la época a estudiar y los cambios que se presentan en la manera de vestir.

La moda existe en función del presente y de su constante liberación del pasado; de hecho con el desarrollo de la moda surge el culto por el presente, por lo moderno. Los cambios son la esencia de la moda, pero una de sus paradojas es que para existir como fenómeno social le es necesaria su propia autodestrucción, su muerte. La moda tiene un carácter efímero y se reafirma precisamente cuando una moda cede el paso a otra, que resulta novedosa y que viene a sustituir a la anterior.<sup>12</sup>

Respecto a los comienzos de la moda en el mundo moderno, tampoco hay consenso de opiniones entre los analistas, ya que es el enfoque teórico, una vez más, el que determina los criterios de la cronología. Como se ha mencionado en líneas anteriores, Gilles Lipovetsky señala el siglo XIV como el del inicio de la moda. En cambio, para Max Von Boehn ésta surge cuando tienden a desaparecer las diferencias regionales y se impone un modelo a nivel internacional (primero el español y después el francés), lo cual ocurrió entre los siglos XVI y XVII.<sup>13</sup> Nicola Squicciarino, sin precisar fechas, opina que el Renacimiento fue la fase inicial de la moda, pues en aquel tiempo comenzó su ritmo característico, la búsqueda continua de la novedad.<sup>14</sup> Por otra parte, Lola Gavarrón relaciona la moda con la conquista del poder por la burguesía en el siglo XIX, de forma que, para esta autora es un fenómeno muy reciente.<sup>15</sup> Ahora bien, aunque es evidente que no hay acuerdo, la mayoría de los autores que conciben la moda como un fenómeno en constante cambio, coinciden en vincular su desarrollo con el de la burguesía y con el del propio sistema capitalista.

---

<sup>12</sup> Vid: Lola Gavarrón, *La mística de la moda*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 48.

<sup>13</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, p. 108.

<sup>14</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 152.

<sup>15</sup> Lola Gavarrón, *La mística...*, *op. cit.*, p. 23.

Si bien el presente trabajo sólo toca someramente el siglo XIV, la revisión realizada demuestra que la moda es un fenómeno propio del sistema capitalista -y como se ha señalado, irregular en otro tipo de sociedad-, ya que la economía de mercado se convierte en promotora de la producción de objetos de moda. Esto se aprecia con puntualidad -como se expondrá en el siguiente capítulo- en la Francia de Luis XIV, donde la manufactura de artículos tales como encajes, sedas y ciertas prendas se producían con el propósito de ser exportados. Más aún, no es coincidencia que el auge de la seda lionesa se diera justo en el momento histórico en que Francia se convertía en árbitro de la moda en Europa (siglo XVII). Por otra parte, la producción y venta de artículos de moda han tenido como sede los centros urbanos. Las ciudades de Italia, España, Holanda y Francia se convirtieron en abastecedoras y, por tal motivo sus habitantes tenían acceso a las novedades antes que las regiones del interior. Así, los trajes y adornos de moda se convirtieron desde el siglo XIV en íconos característicos de la vida moderna, en una parte del espectáculo de las ciudades europeas

Cuando los principios ideológicos de la burguesía (libertad, individualidad, ahorro, etc.) se difundían en Europa en las primeras décadas del siglo XIX, se estaba conformando un modelo de traje compuesto por camisa, corbata, saco (*frac* y *levita*), pantalones, abrigo o capa, todo ello de color oscuro, que se convirtió en símbolo distintivo del "traje burgués". Sus características reflejan los valores de austeridad, seriedad, acumulación e incluso, el de igualdad ante la ley,<sup>16</sup> propios de los movimientos contra el Antiguo Régimen. Este trabajo abarca la transición entre el Antiguo Régimen y la modernidad de principios del siglo XIX en lo referente a los usos en la indumentaria y la forma de concebirla. En México aún no había una burguesía al estilo europeo, pero ciertamente

---

<sup>16</sup> Cfr. Francesco Alberoni, "Observaciones sociológicas sobre el traje masculino" en *Psicología del vestir*, Barcelona, Lumen, 1976, pp. 63-66.

estaba en proceso de descomposición una estructura social y había un reacomodo de grupos, como se apreciará en el siguiente capítulo.

Otro elemento importante del análisis histórico de la moda es la variación de los ciclos y ritmos, así como la relación de éstos con los cambios históricos. Dadas las aportaciones del estructuralismo en cuanto a la diferenciación de los ciclos de la historia, para el caso de la moda se han distinguido, según los ritmos, ciclos de corta y de larga duración. Desde la perspectiva de Nicola Squicciarino, la búsqueda incesante de la novedad implica ritmos de breves espacios de tiempos.<sup>17</sup> En cambio, Philippe Perrot -uno de los autores que más ha aportado en los estudios históricos de la moda- establece que hay ciclos cortos y ciclos de larga duración; los primeros se deben a las variaciones rápidas, que por lo general se dan en los detalles, pero rara vez afectan la esencia del modelo, el cual presenta ritmos más estables, que conforman los ciclos de larga duración.<sup>18</sup> En efecto, durante la mayor parte del siglo XIX, se mantuvo el uso del *corsé* y de *ahuecadores* que ampliaban las caderas femeninas (crinolina, polizón etc.) entre ciertos sectores sociales, si bien surgían variaciones en los materiales o en los elementos decorativos. Gilles Lipovetsky distingue entre el ritmo desenfrenado y disperso de la moda de la época del Antiguo Régimen y el periodo en que los cambios se vuelven regulares, cuando se desarrolla la llamada Alta Costura, con lo cual la moda se institucionaliza y se estabiliza en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>19</sup> Por otro lado, Philippe Perrot, con base en el paradigma de Jean Batista Vico, argumenta que las formas de la moda regresan cíclicamente, pero que nunca adquieren sentidos idénticos.<sup>20</sup> Esto último

---

<sup>17</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 152.

<sup>18</sup> A pesar de que Philippe Perrot toma elementos de la semiología (especialmente de Roland Barthes), su propósito principal es mostrar la historicidad de la moda en la sociedad burguesa. De paso, Perrot cuestiona la supuesta creatividad de los modistos, pues los pequeños cambios que introducen en el vestido, dice, rara vez alteran el modelo general. "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, primavera-verano de 1981, Nos. 113-114, p. 173.

<sup>19</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 33.

<sup>20</sup> Philippe Perrot, "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, *op. cit.*, p. 175.

lo analizaremos al tratar sobre el retorno de ciertos elementos de la moda en el periodo a estudiar, como fue el caso del corsé, que después de usarse por siglos, tendió a desaparecer entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, para reaparecer tan ceñido o más que antes en la década de los veinte de dicho siglo. Asimismo, se destacarán las ideas que sobre el carácter cíclico de la moda aparecen en la hemerografía consultada, específicamente en un artículo del *Diario de México*, de 1806.<sup>21</sup>

Tomando en cuenta los distintos ciclos, Philippe Perrot sugiere que el estudio del vestido (y aquí cabe agregar que también de la moda) se enfoque tanto desde la perspectiva diacrónica como sincrónica. Otra propuesta metodológica interesante surgió de las filas de la antropología, Alfred Kroeber plantea que las variaciones de la moda deben ordenarse en dos ejes, el vertical y el horizontal; el primero analiza lo que se cubre y lo que se descubre del cuerpo; el segundo se refiere a las formas (la silueta cambia de acuerdo con las prendas que se usan).<sup>22</sup> En cuanto a los ciclos, el presente trabajo comprende uno de corta duración (1785-1826), durante el cual hay ritmos de cambio rápidos (por ejemplo, estéticamente se pasa del barroco al neoclasicismo y de éste al romanticismo), y que constituye la cronología nodal; y, en otro sentido comprende un ciclo largo (la cronología subordinada), con referencias que abarcan desde el siglo XIV hasta mediados del XIX. El manejo de dos ciclos de tiempo tiene el propósito de establecer comparaciones en las continuidades y cambios

Además de los ritmos y ciclos, en el contexto de la moda es necesario considerar la relación concreta entre los movimientos de la moda y los hechos históricos. Aunque han surgido voces que explican la moda como parte de los instintos y del inconsciente (v. gr. René König), en la actualidad no se duda de la influencia de los hechos históricos en la

---

<sup>21</sup> *Diario de México* (1805-1817), t. 3, No. 301, 28 de julio de 1806, pp. 362-363.

<sup>22</sup> Entrevista al escritor, psicoanalista y crítico literario, Germán García, publicada en la revista *Moda* (Barcelona, octubre de 1982, No. 3) y citada en Paula Croci, *op. cit.*, p. 128.

moda; empero, hay diversos matices en lo que respecta al grado de determinación y al tipo de hecho que tiene un influjo directo sobre la moda. Para Nicola Squicciarino, por ejemplo, que maneja una visión totalizadora, la moda es una expresión de los cambios en todos los niveles, tanto en lo social, como en lo político, lo económico y lo cultural.<sup>23</sup> Esta opinión aparece desde la época estudiada en autores como Joaquín Fernández de Lizardi y en artículos periodísticos, en los cuales se observaba que la moda no se limitaba al traje, sino que se extendía a otras esferas de la actividad humana como los bailes, la ciencia y el lenguaje.<sup>24</sup> En cambio, para Marino Livolsi, el asunto se restringe al ámbito sociocultural, ya que un cambio en este contexto determina una mudanza de estilo y de esta manera se conforma un nuevo ciclo.<sup>25</sup> En opinión de Phillippe Perrot, la moda se desarrolla con cierta autonomía de los sucesos históricos, pero acepta que algunas innovaciones están vinculadas con cambios en la cultura, si bien, solamente se trata de variaciones superficiales. Sin embargo, cuando Perrot deja el enfoque teórico y estudia los datos concretos de la moda burguesa, no deja de apreciar la correspondencia entre los movimientos de la moda y el desarrollo industrial, la expansión del mercado mundial, el poder político y los principios ideológicos generados por la posición hegemónica de la burguesía.<sup>26</sup>

En el presente estudio se analizarán los puntos de vista que sobre la relación historia-moda se difundían a través de la prensa, especialmente en el *Diario de México*, cuyos colaboradores destacan hechos históricos recientes o contemporáneos, tales como la revolución francesa y el imperio napoleónico, si bien abordan el conocimiento y la

<sup>23</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 171.

<sup>24</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*. Suplemento al tomo II, 25 de octubre de 1813, p. 317. *Diario de México*. 2a época, t. 6, No. 129, 6 de noviembre de 1815, pp. 1-2.

<sup>25</sup> Marino Livolsi, "Moda, consumo y mundo juvenil" en *Psicología del vestir*, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>26</sup> *Vid.*: "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, *op. cit.*, pp. 172-175 y *cfr.* con su excelente obra *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the nineteenth century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

reflexión sobre el tema desde posturas morales, religiosas y hasta patrióticas.<sup>27</sup> Asimismo, se intenta analizar si en el caso de la Nueva España se produjo una relación directa entre los cambios históricos (como la guerra de independencia) y las innovaciones en los usos indumentarios. Por otra parte, el tema de la moda dado lo expuesto se tratará no sólo como producto de una sociedad o cultura, también como creadora de algunas características de esa sociedad.

Por lo general, dentro de la historiografía de la moda se ha tomado como criterio de periodización las centurias y las décadas. Pero, dado que la moda no corresponde exactamente a estos intervalos de tiempo, dicha periodización muestra una visión arbitraria y parcial. De ahí que Gilles Lipovetsky proponga un criterio distinto, basado en los propios ritmos y ciclos de la moda, y de ellos distingue tres etapas: la moda *aristocrática*, que equivale a la época de las monarquías centralizadas (del siglo XIV al XIX); la moda *centenaria*, que corresponde a la hegemonía de la burguesía (siglos XIX y XX); y, la moda *abierta*, proceso que llega hasta la actualidad, en la que, según establece, la moda se “democratizó”.<sup>28</sup> Por su parte, Philippe Perrot, basándose en el método del antropólogo Alfred Kroeber, plantea la posibilidad de establecer series de la moda centrándose, como se mencionó anteriormente, en el análisis de los cambios en la silueta producidos por la forma del vestido.<sup>29</sup> Hay que destacar que se está emprendiendo el estudio de la moda con criterios distintos de los tradicionales (es decir, descripciones que abarcan décadas o centurias), como resultado de nuevas investigaciones.

---

<sup>27</sup> Vid, por ejemplo, *Diario de México*, t. 3, No. 219, 7 de mayo de 1806, p. 25; t. 6, No. 634, 25 de junio de 1807, pp. 222-224; t. 7, No. 802, 10 de diciembre de 1807, p. 432; t. 10, No. 1274, 28 de marzo de 1809, pp. 360 y ss.

<sup>28</sup> Vid la primera parte de su obra, *El imperio de lo efímero*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 26.

Antes de ampliar y precisar exponer el concepto de “democratización” en el mundo de la moda, de acuerdo con distintos autores, es necesario profundizar en su contraparte, la moda como signo de distinción social. Es evidente que desde fines de la Edad Media, y en algunos lugares ya entrado el siglo XIX, en la moda y el vestido se manifestaba el propósito de marcar las diferencias sociales. De ahí que surgieran innumerables leyes suntuarias, que señalaban el tipo de vestido, adornos y los textiles que cada grupo social podía o no utilizar. De acuerdo con Herbert Spencer y Georg Simmel, se produce una tendencia al mimetismo: las clases sociales inferiores siempre tienden a imitar a las superiores, de manera que la moda se difunde verticalmente, de arriba hacia abajo. Simmel concluye que la moda tiene una doble función, diferencia a los individuos y a los grupos sociales, al mismo tiempo que debido al mimetismo los une.<sup>30</sup> Otros autores como Gilles Lipovetsky hacen una precisión respecto a la competencia en torno a los usos en el vestido, pues consideran que se da más entre los propios grupos dominantes (por ejemplo, aristocracia y burguesía), que entre élites privilegiadas y sectores desposeídos (burguesía y proletariado).<sup>31</sup>

Respecto a la “democratización” de la moda, hay entre los especialistas, apasionados defensores y detractores. Gilles Lipovetsky habla incluso de una “revolución democrática”, dentro de la cual la moda es un instrumento. Dicha revolución forma parte de la ascensión al poder de la burguesía e implica la difusión de nuevos valores individualistas y el gusto por las frivolidades, las novedades y el placer. No es que se eliminen las manifestaciones de jerarquía social, pero, de acuerdo con Lipovetsky, se atenúan. En su afán por mostrar las bondades de la moda, Lipovetsky la califica de “signo inaugural de la emancipación del individuo estético”.<sup>32</sup> Lola Gavarrón ubica el

---

<sup>30</sup> Herbert Spencer, *op. cit.*, citado en Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 57 y Georg Simmel, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>31</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 59.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 52, 84 y 97-98.

fenómeno de la democratización más tardíamente, ya en pleno siglo XX, durante la segunda posguerra, cuando se extiende el fenómeno del *prêt-à-porter* (o, dicho de otra forma, el *ready to wear*).<sup>33</sup> Otros autores critican estas interpretaciones y argumentan que con la moda únicamente se da una "ilusión" de democracia, por ejemplo, Jean Baudrillard -especialista en cultura de masas- afirma que la moda crea una movilidad social sólo en apariencia;<sup>34</sup> y Philippe Perrot señala que bajo la supuesta uniformidad del traje burgués se establecen diferencias sutiles.<sup>35</sup> En el capítulo 6 de este trabajo volveremos sobre el asunto al tratar sobre la difusión social de la moda en Nueva España. Ahí intentaremos demostrar que la moda, como en otros países, se difundió principalmente de las clases hegemónicas a las clases populares, pero que, en menor grado, se movió en sentido inverso y un poco más extensamente de forma horizontal, entre sectores aproximadamente de un mismo nivel social. Asimismo, analizaremos un fenómeno que difiere del proceso de "democratización" europeo, ya que en Nueva España, sorprendentemente, siendo una sociedad visiblemente estratificada, ciertas manifestaciones del lujo se hallaban extendidas entre diversos sectores de la población.

### III. Moda y Semiología

La semiología (según la escuela francesa) o semiótica (de acuerdo con la escuela inglesa), disciplina de los signos, inició su desarrollo a partir de los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure (1916) y el método lógico-matemático de Charles Peirce (1939), respectivamente. Hacia la década de los sesenta de este siglo la semiología tuvo un auge y se extendió a diversos campos de estudio (la pintura, la poesía, la historia, la

<sup>33</sup> Lola Gavarrón, *La mística...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> Jean Baudrillard, "Crítica a la economía política del signo" citado en Paula Croci, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>35</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 82.

cultura, así como la gestualidad, los sistemas olfativos, la comunicación táctil, etc.)<sup>36</sup> En la semiología hay dos conceptos fundamentales: significante (el símbolo) y significado (el concepto), que se aplican a cualquier objeto de estudio, aunque su sentido varía según las distintas escuelas teóricas.<sup>37</sup>

En 1967 se publicó *El sistema de la moda* de Roland Barthes, quien siguiendo la línea saussuriana, propuso un método para analizar el lenguaje que aparece en las revistas de moda. Para Barthes, la moda es un sistema de signos de los cuales el significante es el propio vestido y el significado, el mundo de la moda. Barthes distingue tres estructuras en el vestido: el *vestido imagen* (el que aparece dibujado o fotografiado en las revistas de moda); el *vestido descrito* (el que ha sido transformado en estructura verbal); y el *vestido real* (el que sirve de modelo a los anteriores). Al analizar estas categorías a partir de un estudio concreto de la moda, se advierte que *vestido descrito* es una expresión insuficiente, pues un tipo de vestido puede aparecer simplemente enunciado como palabra o bien, expuesto en sus detalles, por lo cual habría que reconocer, primeramente, una categoría más general como *vestido descrito* y después hacer las especificaciones pertinentes, tales como: *vestido-vocablo* (que sería la expresión con que se denomina la prenda, por ejemplo, *túnico*); *vestido-concepto* (el significado de la palabra: vestido femenino de una pieza, que seguía la llamada "línea imperio", corresponde a la *chemise* francesa y se usó en México a finales del virreinato); *vestido detallado* (los elementos que conforman la prenda: mangas cortas, escotado al frente, talle alto, color negro, de *muselina*, etc.) Incluso, cabría agregar una categoría más referente al vestido *calificado* (las críticas en torno a la prenda desde distintas perspectivas: religiosas, estéticas, etc.) Otra distinción importante de Barthes: la

<sup>36</sup> Vid el artículo de Silvana Paruolo, "La semiótica y sus dominios" en *Diógenes*, *op. cit.*, pp. 131-158.

<sup>37</sup> Los conceptos básicos están en la obra clásica de Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Barcelona. Planeta/ De Agostini, 1993.

sociología de la moda es la que se ocupa del vestido real, en tanto que la semiología dirige su atención a la representación del mismo.<sup>38</sup> En relación con esta afirmación, cabría agregar que la historia y la historia del arte pueden ocuparse tanto del *vestido real* como del *descrito*.

Más allá de las estructuras, algunos estudiosos de la moda que han incursionado en el campo de la interdisciplina se han basado en diversos conceptos de la semiología. Umberto Eco concibe el vestido como lenguaje que al transmitir significados adquiere un carácter comunicativo, y Philippe Perrot afirma que el vestido es signo ya sea de una religión, de un espacio geográfico, de una posición social, de una situación matrimonial, etc.<sup>39</sup> Como se puede apreciar, no se puede estudiar el vestido y la moda sin tomar en cuenta sus diversas implicaciones, de otra forma se corre el riesgo de caer en una fragmentación arbitraria.

Debido al avance de los estudios semiológicos y a la atención que se prestó al aspecto simbólico del vestido surgió una tendencia a cuestionar el enfoque funcionalista. Este último destaca las finalidades utilitarias del vestido, señalando como las principales, la protección contra las inclemencias del clima, el pudor para ocultar la desnudez, el deseo de adornar el cuerpo.<sup>40</sup> Sin embargo, en la actualidad y frente a la interdisciplina se trabaja con la convicción de que el traje tiene una función práctica y al mismo tiempo constituye un sistema de signos. En esta investigación se partirá de las categorías básicas de Barthes, pero no es la intención hacer un estudio de los signos. El propósito central es el análisis del *vestido real* (capítulos 2, 4, 5 y 6), pero se estudian sus

---

<sup>38</sup> Roland Barthes, *Sistema de la moda*, México, Gustavo Gili, 1978, pp. 17, 21 y 36.

<sup>39</sup> Umberto Eco, "El hábito hace al monje" en *Psicología del vestir*, *op. cit.*, p. 10 y Philippe Perrot "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>40</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 21.

significados a través del *vestido descrito* y del *vestido imagen*; de hecho, estas dos últimas categorías constituyen las fuentes para llegar al *vestido real*.

#### IV. Moda y psicoanálisis

Los estudios sobre el traje y la moda se enriquecieron cuando se comenzó a plantear su relación con materias propias de la psicología, tales como el erotismo, el pudor y el exhibicionismo, el narcisismo, la necesidad de protección y el sentido lúdico, para lo cual se recurrió a los elementos teóricos del psicoanálisis, en especial a las aportaciones de Sigmund Freud y de Jacques Lacan. A partir del trabajo decisivo de John Carl Flügel, *Psicología del vestido* (1950), se generó un gran interés por el estudio de las motivaciones conscientes e inconscientes que se dan en torno al vestido.<sup>41</sup> Ejemplos de ello son las obras citadas, primeramente la de varios autores encabezados por Umberto Eco, *Psicología del vestir* (1976) o, más recientemente, la de Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria* (1986). Sin embargo, dentro del campo del psicoanálisis el conocimiento está apenas en una fase primaria, ya que, como afirma el escritor y psicoanalista latinoamericano, Germán L. García, "no hay estudios sobre la moda desde el psicoanálisis propiamente, sino que, en los estudios sobre moda siempre hay algo de psicoanálisis."<sup>42</sup>

Para John Carl Flügel, lo central en la psicología del vestido es la ambivalencia creada por el antagonismo entre el pudor y el exhibicionismo. El sentido de este último es mostrar el cuerpo o partes del cuerpo para hacerlo más atractivo; en cambio, el pudor lleva al ocultamiento. Las causas u orígenes del pudor es asunto que rebasa los propósitos de este trabajo, pero es importante observar que en la sociedad occidental se

<sup>41</sup> John Carl Flügel, *Psicología del vestido*. Buenos Aires, Paidós, 1964.

<sup>42</sup> Entrevista publicada en la revista *Moda* (Barcelona, octubre de 1982, No. 3), citada en Paula Croci, *op. cit.*, p. 127.

deriva de los valores judeo-cristianos.<sup>43</sup> Independientemente de las consideraciones ético-morales, el pudor, sin lugar a dudas, tiene una relación directa con el interés sexual, ya que, de acuerdo con un postulado freudiano resumido en la idea de que "donde hay tabú hay un deseo",<sup>44</sup> se concluye que el ocultamiento del cuerpo humano, justamente atrae la atención. En el presente trabajo se hará referencia a la acción ocultamiento-exhibicionismo subrayando la función desempeñada por la seducción y la ideología que al respecto se expresaba en la época estudiada.

La mayoría de los especialistas están de acuerdo en el doble carácter pudor-exhibicionismo que posee el traje femenino. En cambio, se presentan discrepancias respecto al traje masculino. A pesar de que hay una cierta concordancia en lo referente a que el exhibicionismo masculino se maneja a través de símbolos, algunos autores ubican tales símbolos en el traje mismo, mientras que otros los sitúan externamente. Para Renato Sigurta, por ejemplo, todo el cuerpo femenino expresa el sexo, mientras que en el varón, únicamente se encuentra en las partes genitales, y en el traje se expresa a través de símbolos, tales como la espada de finales del siglo XVIII.<sup>45</sup> La perspectiva que limita el erotismo masculino a la genitalidad, sólo es comprensible dentro del psicoanálisis ortodoxo, pero resulta inadmisibles en la actualidad. Por otra parte, Nicola Squicciarino establece que el deseo exhibicionista del hombre se ha transferido al poder, al trabajo, al dinero o a objetos tales como el automóvil.<sup>46</sup> Internos o externos, ambos criterios coinciden en restringir el exhibicionismo masculino a lo simbólico. Sin embargo, un análisis elemental demuestra que también se ha manifestado directamente, por

---

<sup>43</sup> Desde la perspectiva de Hegel, el hombre oculta aquello de su cuerpo que considera inadecuado, animalesco. *Estética II* (citado en Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 113)

<sup>44</sup> Nicola Squicciarino (*ibid.*, p. 115). Sigmund Freud, en su obra *Totem y tabú*, señala: "El tabú es una prohibición muy antigua [...] y dirigida contra los deseos más internos del hombre," *Obras completas de Freud*, México, Iztaccihuatl, México, s.a., p. 55.

<sup>45</sup> "Rasgos psicológicos de la moda masculina" en *Psicología del vestir*, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>46</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 129. De hecho, pienso que el automóvil se maneja en la sociedad contemporánea como un símbolo fálico, tanto por hombres como por mujeres.

ejemplo, en la época de Carlos V los varones lucían una caja peniana y durante varios siglos fueron los varones -no las mujeres- quienes mostraban las piemas.

Una interpretación digna de tomarse en consideración es lo establecido por John Carl Flügel y seguido por otros estudiosos como el propio Nicola Squicciarino respecto a las prendas que son representaciones de los órganos sexuales masculinos y femeninos. Desde esta óptica la corbata, el cuello de las camisas o los pantalones podrían ser símbolos fálicos, en tanto que el cinturón y los zapatos (en la parte de la entrada) serían signos vaginales.<sup>47</sup> Si bien en el marco del psicoanálisis dichas afirmaciones pueden ser válidas, en el campo de la historia se requiere de una investigación más profunda antes de poder aceptarlos; sin embargo, pueden constituirse en ideas hipotéticas.

Nicola Squicciarino llama la atención sobre la importancia que en una sociedad individualista se le atribuye al atractivo físico, que relaciona estrechamente al vestido, la moda y la búsqueda de la belleza. En una sociedad de este tipo se desarrolla el narcisismo, definido por el autor como el cuidado dominante y obsesivo de la propia imagen, lo cual implica una sensación de libertad y una actitud de autosuficiencia, pero que refleja un estado psicológico de dependencia, ¿hacia qué o hacia quién? Pues hacia la opinión de un público del que, por otro lado, se espera la admiración constante.<sup>48</sup> En este trabajo se analiza como manifestación típica del narcisismo, la figura del *petimetre*, un tipo social que bajo la influencia francesa surgió a fines del virreinato, y se caracteriza por sus actitudes afectadas y por vivir en función de las modas. Sin embargo, en una sociedad capitalista en que se desarrolla la personalidad individualista, el narcisismo siempre está presente en mayor o menor grado.

---

<sup>47</sup> Nicola Squicciarino recuerda que para Freud el zapato y el sombrero tienen un simbolismo bisexual (*Ibid.*, p. 88). Cabe recordar la interpretación de otro autor, Bruno Bettelheim, de que en el cuento de *La Cenicienta*, la famosa zapatilla representa la vagina y que su propio pie simboliza el pene (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1981).

<sup>48</sup> Nicola Squicciarino. *op. cit.*, pp. 122 y 145.

El estudio del traje en relación con la personalidad humana ha demostrado que la indumentaria forma un vínculo entre el cuerpo humano y el yo. Nicola Squicciarino destaca elementos que parecen mostrar al vestido como una extensión del yo. Por ejemplo, la altura corporal aumenta con los tacones, los vestidos largos, los sombreros y los peinados verticales; el volumen aumenta con la crinolina; y los cetros, esos símbolos de poder, se convierten en una especie de brazos alargados. La extensión del yo también se expresa mediante el movimiento, como el de los velos que ondean, el de los cabellos sueltos o el de los collares que se balancean.<sup>49</sup> Altura, volumen, movimiento son categorías que independientemente de su sentido psicológico, de manera inevitable se asocian con criterios estéticos del vestido en relación con el cuerpo humano.

Hay en el vestido una función protectora, no sólo del rigor del clima, sino, desde el punto de vista psicológico se ha hablado de las prendas adherentes (medias, ropa interior, etc.), como de una segunda piel. Asimismo, el traje ha sido considerado como una prolongación del seno materno, por lo que, además del carácter protector, se puede apreciar en cierto tipo de vestidos una sensación de comodidad y bienestar.<sup>50</sup>

Las partes del cuerpo que se exhiben o se ocultan implican una variabilidad de zonas erógenas, tanto femeninas como masculinas, y el traje y los adornos las destacan de una u otra manera. En este sentido, las modas reflejan la posición que en ciertas época se tiene frente al erotismo y al propio cuerpo, v. gr., el corsé manifiesta el gusto por el talle exageradamente delgado y la cintura de "avispa". Recientemente la historia del cuerpo humano se ha valorado como objeto de estudio importante, considerando que el cuerpo no sólo se ha percibido, interpretado y representado de manera diferente en las distintas épocas, sino que ha sido vivido en forma diferente en culturas materiales distintas; que

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 104-109.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 94.

ha estado sujeto a diversas tecnologías y medios de control y, además se ha incorporado a diferentes ritmos de producción y consumo, de placer y dolor.<sup>51</sup>

La lectura psicoanalítica del traje y la moda contiene propuestas de interpretación que merecen estudios cuidadosos. Sin embargo, más que respuestas el psicoanálisis sugiere preguntas tales como la relación entre el uso del traje y los instintos, el fenómeno del pudor-exhibicionismo y si es diferente entre los varones que en las mujeres, la relación del traje con la sexualidad y las políticas del cuerpo, etc., todo lo cual requiere de investigaciones especializadas y concretas para confirmar o descartar lo que hasta ahora se ha propuesto.

## **V. Moda y estética**

Cualquiera que sea el enfoque o la disciplina bajo la cual se estudie la moda, los especialistas reconocen la importancia del carácter ornamental del vestido y el adorno. En lo que no hay acuerdo es en la cuestión de si el vestido apareció en la historia para cubrir necesidades primarias o para desempeñar funciones estéticas; incluso, hay quienes consideran la ornamentación como un placer y una creatividad que existen en el ser humano instintivamente.<sup>52</sup> Aunque esta última aseveración conduce a la vieja polémica de si el quehacer artístico surge con el propio ser humano o es resultado de un desarrollo histórico, lo cierto es que el sentido estético se ha manifestado no sólo en las grandes obras de arquitectura, escultura o pintura, sino en las actividades de la vida cotidiana. Y en esa categoría entra el propio cuerpo, con el cual se entabla una relación

---

<sup>51</sup> Catherine Gallagher y Thomas Lacqueur, *The making of the modern Body: Sexuality and Society in the nineteenth century*. Berkeley, University of California, 1987. También vid: Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in fin-de-siècle France*. New York, Thames and Hudson, 1998.

<sup>52</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, 47-48.

directa (por ejemplo, maquillándolo) e indirecta (por medio del vestido y el adorno), con distintos significados, ya sea mágico religiosos, lúdicos, de distinción, etc.

Nicola Squicciarino ofrece una clasificación interesante de las formas de ornamentación corporal. Entre las categorías destacan: la pintura del cuerpo y todo lo que se conoce como cosmética (el tatuaje, el maquillaje, los tintes para el cabello, los perfumes); el corte del cabello y los peinados; las formas de mutilación y deformación del cuerpo en relación con una concepción estética (que incluye el corte de las uñas y el cabello, el uso de prendas especiales, como el corsé para comprimir el talle o el zapato apretado para hacer parecer el pie pequeño).<sup>53</sup> Dentro de este mosaico de posibilidades decorativas hay que incluir el manejo de los colores, cuyas significaciones varían según la época, la sociedad, la ocasión y las ideas.

En el mundo de la moda la apariencia tiene un peso importante, pero el asunto es más amplio, forma parte de una cultura de la seducción, que se relaciona con los conceptos de elegancia y belleza. Es interesante apreciar los cambios tan radicales en lapsos tan pequeños. Por ejemplo, lo que se consideraba la elegancia aristocrática de la segunda mitad del siglo XVIII en Francia (de peluca empolvada y calzones) fue sustituida por el concepto de elegancia burguesa (de pantalón y frac, sin peluca) en la primera mitad del siglo XIX. El *buen gusto* rige la moda, aunque éste es variable, lo que se ha considerado *buen gusto* pasa a la categoría de *mal gusto* en cuanto llega la siguiente moda.<sup>54</sup>

Hay una correlación estrecha entre el sentido estético de la moda y la sensualidad. El vínculo se establece no sólo, como se mencionó en páginas anteriores, por la

---

<sup>53</sup> Nicola Squicciarino, *ibid.*, pp. 54-75. Aquí cabe recordar los testimonios de la marquesa Calderón de la Barca respecto al zapato ceñido de las damas mexicanas en la primera mitad del siglo XIX, con el propósito de lograr un pie diminuto y, para ellas, bello. *Vid.* Frances Erskine Calderón, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1981, p.73.

<sup>54</sup> Ya que tocamos el tema del *mal gusto* cabe mencionar que en las últimas décadas, en las sociedades posmodernas se desarrolló toda una estética del *mal gusto*, incorporándose aquello que en otros tiempos hubiera sido despreciado. lo cual recibe el nombre de *kitsch* (v. gr. los jeans rotos). *Vid.* Paula Croci, *op. cit.*, pp. 101-103.

experiencia erótica que se logra al ocultar o exhibir algunas zonas del cuerpo mediante el traje y el adorno, sino en las sensaciones que producen la textura de las telas, los colores, los diseños decorativos, las formas de las prendas, etc. Y es en ese sentido que el atuendo conforma una experiencia estética, tanto para el creador como para el usuario y el observador. Desde esta perspectiva de lo estético, al gusto por la belleza se agregan las sensaciones e incluso los sentimientos que despiertan y los juicios a partir de la observación y el uso de trajes y adornos. De ahí parte uno de los criterios centrales de este trabajo, que las modas generan sentimientos y conceptos individuales y colectivos.

La historia de la moda ha tenido una estrecha correspondencia con la historia del arte, a pesar de que la moda ha tenido su propia dinámica y autonomía en la estructura social. Gilles Lipovetsky demuestra, por ejemplo el paralelismo entre la verticalidad del arte gótico y los trajes femeninos del siglo XIV, señalando como elementos característicos de este tipo de atuendo, el uso de tocados elevados, mangas largas, y cabellos rapados en las sienes.<sup>55</sup>

En lo que corresponde a la época estudiada, se comprobó que en las modas se manifiestan los estilos que predominaban en el ámbito de las artes plásticas: el barroco, el neoclasicismo y el romanticismo. Ahora bien, aunque cada estilo posee ciertos rasgos característicos que permiten reconocerlo como tal, no se pretende encasillar la realidad, siempre tan compleja. Por el contrario, se reconoce que los estilos raramente se dan en pureza; incluso, estilos distintos pueden llegar a compartir ciertos rasgos, por ejemplo, el interés por el costumbrismo se advierte en el rococó y en el neoclasicismo. Por otra parte, se mostrará que los estilos trascienden los círculos artísticos para incorporarse a la vida cotidiana, en distintos objetos de uso y hasta en actitudes. De tal manera que, por ejemplo, en el siglo XVIII, en la capital de la Nueva España se desplegaba un estilo

---

<sup>55</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 69.

barroco consistente en el lujo, la exuberancia, la ostentación, no sólo en la arquitectura o en la pintura, sino en los muebles, la joyería y los trajes. Y lo propio se puede afirmar respecto al neoclasicismo y al romanticismo.

Además, y tomando en consideración lo dicho en los dos párrafos anteriores, los trajes y los adornos se estudian como objetos estéticos -de ahí la importancia de su detallada descripción- que en ciertas circunstancias y bajo determinados criterios se pueden llegar a considerar como obras de arte.

## **VI. La especialidad y la interdisciplina**

De acuerdo con lo expuesto, los estudios sobre la moda se han desarrollado por distintos derroteros. Uno de los caminos ha sido la especialidad, ya sea por medio de una disciplina específica, como la sociología, la historia, o a través de determinadas propuestas teórico-metodológicas, como la semiología, que retoma los principios de la lingüística y de la lógica-matemática. En las obras que tratan sobre el atuendo y la moda se aprecia, además, una búsqueda de la especialización en función de aspectos particulares, v. gr., el análisis exclusivo del atuendo masculino (Renato Sigurta se ha ocupado de la parte psicológica, Francesco Alberoni de la sociológica y Gillo Dorfles de la estética).<sup>56</sup>

Otra dirección de la investigación sobre el tema ha sido la interdisciplina. Como se ha visto, la historia de la moda no ignora las aportaciones de la semiología (como en el caso de Philippe Perrot) y hay estudios que han integrado los enfoques sociológico y psicológico (se puede apreciar en Nicola Squicciarino). Una de las principales enseñanzas de la revisión de los distintos enfoques teóricos es que cualquier análisis debe tomar en cuenta las contribuciones de otras disciplinas para, como en el caso de la

---

<sup>56</sup> Vid la obra citada de varios autores, *Psicología del vestir*.

historia del arte rebasar las crónicas meramente descriptivas. Tal como sugiere Perrot hay que aventurarse por los terrenos de los gestos, la anatomía, la sexualidad, la higiene, la economía, los signos, los rituales, la moral, las leyes,<sup>57</sup> todo lo cual implica la incursión por la interdisciplinariedad. Una muestra de lo que últimamente se hace en materia de modas e indumentaria se ha publicado en la obra *Moda y sociedad*.<sup>58</sup> En ella colaboran autores que abordan asuntos tan variados como, "Moda, modernidad y modelos de mujer", "El lenguaje de la moda en Fortunata y Jacinta", "Secretos de seda y encaje: la sensual sugerencia en el vestir interior" o "La nutrición y la moda". Aunque en ella predominan los estudios sobre España, los distintos especialistas se dan a la tarea de analizar el tema en su diversidad, en diferentes épocas, aspectos, así como desde distintas disciplinas y métodos.

En esta investigación se trata de analizar las modas desde la perspectiva de la historia del arte, esto es, los cambios en la forma de vestirse y adornarse en función de ciertos conceptos estéticos, pero dentro de un contexto amplio que vincula las modas con sucesos históricos, mentalidades, costumbres, etc. y se integran aportaciones de otros campos del conocimiento.

Una tercera dirección de la investigación sobre la moda está por desarrollarse: la multidisciplinaria, entendida como la formación de equipos de investigadores de distintas ramas del saber que integren su trabajo para obtener un resultado de síntesis y rico en matices. Ya hay un tramo avanzado, pero el camino de la investigación sobre el tema es muy vasto y queda mucho por hacer. En el caso de México tan sólo se han dado unos cuantos pasos, por lo que este trabajo también pretende, modestamente, mostrar las posibilidades para futuras investigaciones.

---

<sup>57</sup> Phillippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>58</sup> Emilio J. García Wiedemann y Ma. Isabel Montoya Ramírez (eds.), *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, España, Centro de Investigación Continua de la Universidad de Granada, 1998.

## VII. Historiografía y fuentes

Los documentos escritos y la iconografía del arte de las culturas antiguas (desde el arte rupestre, el de Egipto, Mesopotamia, Grecia y Roma, por mencionar algunas) constituyen las primeras fuentes en la historia sobre el traje y el adorno. La escultura de bulto y de relieve, la pintura, la cerámica, así como el arte funerario contienen imágenes que permiten apreciar hasta los detalles. En cuanto a las fuentes escritas, aunque dispersas, abundan en referencias sobre la indumentaria, especialmente en el caso de Grecia y Roma. Sin embargo, el comienzo de la historiografía del traje y la moda en tanto géneros data de mucho tiempo después. La mayoría de los especialistas coinciden en ubicarlos entre fines de la Edad Media y el Renacimiento. A partir de entonces, la historiografía del traje y de la moda han marchado paralelamente.

Una primera manifestación fueron una especie de crónicas que realizaron personajes pertenecientes a la nobleza y a la naciente burguesía. En la segunda mitad del siglo XV, el rey francés René de Anjou mandó realizar una investigación sobre los detalles de los trajes que en el pasado habían llevado sus ancestros, los condes de Anjou.<sup>59</sup> Del siglo XVI son famosas las crónicas de los atuendos que sus autores llevaron a lo largo de su vida. El libro de Matthäus Schwarz de Augsburgo, director financiero de la casa Fugger, contiene dibujos de los trajes que había usado desde su niñez. De hecho, en algunos círculos se ha considerado a Schwarz como el primer historiador del vestido.<sup>60</sup>

En ese mismo siglo se comenzaron a editar obras que contenían trajes de distintos pueblos, como la de Eneas Vico, grabador italiano, que elaboró noventa y ocho láminas con atuendos de distintas partes del mundo. En opinión de Max Von Boehn, fue Vico

---

<sup>59</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 32.

<sup>60</sup> *Loc. cit.*

quien inició la historiografía del traje.<sup>61</sup> Otros autores del siglo XVI, posteriores a Vico y cuyas obras contienen ilustraciones de trajes son Abraham Bruyn y Juan J. Boissard (este último realizó láminas exclusivamente de Italia y Francia). Considerada de gran valor artístico y documental es la obra del veneciano Cesáreo Vecellio, *Trajes antiguos y modernos*, publicada en 1590, y cuyo propósito central era contribuir a la historia del traje.<sup>62</sup> Vecellio muestra que en el siglo XVI, entre los príncipes ya se usaba el cambio constante en el vestir, es decir, registraba el fenómeno de la moda en el preciso momento en que se comenzaba a desarrollar en el sentido moderno de la palabra.

De lo dicho hasta aquí se concluye que primeramente surgió una bibliografía del traje, que destacaba la forma de vestir de gente principal, y que fue posterior el interés por detallar el uso de atuendos de distintas regiones y sectores sociales, y fueron estas crónicas las que comenzaron a registrar el fenómeno de la moda. Asimismo, las cronologías de atuendos se presentaron primeramente en imágenes (las descripciones escritas fueron posteriores).

Respecto a la producción de *figurines*, Max Von Boehn ubica los más antiguos en la Alemania del siglo XVI y se relacionan con el mundo del arte. El primero fue editado por un discípulo de Lucas Cranach, Gottfried Leigel, en 1525 en Zwickau. Al parecer, poco después la actividad se extendió a distintos lugares, pues menciona un libro de modas, editado en Zürich por Cristobal Froschauer (1561-1562) y otros en Venecia, aunque de estos últimos no proporciona más datos.<sup>63</sup> Ante la escasez de datos sobre los primeros *figurines* hay que manejar con reserva la información e interpretación de Boehn.

<sup>61</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, p. 104.

<sup>62</sup> Max Von Boehn aclara que Vecellio utilizó en su libro material publicado anteriormente, pero que él mismo elaboró lo de Venecia (*ibid.*, T. 2, pp. 106-107). *Vid* también Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 152.

<sup>63</sup> Max Von Boehn, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas*. Barcelona, Buenos Aires, Salvat, 1944, pp. 3-4.

En opinión de algunos autores, estas publicaciones no se utilizaron para la mera contemplación, sino que fueron vehículos importantes de difusión, pues sirvieron para imitar formas y colores de las prendas, y a pesar de que se mantuvieron rasgos regionalistas, pudieron haber contribuido a la creación de una moda internacional.<sup>64</sup> Hay que pensar que tales obras deben haber circulado entre un restringido círculo social, pero que, en efecto, pudo haber sido uno de los factores -además, claro está, de la expansión del mercado mundial- que permitieron la tendencia a la creación de un modelo a imitarse en otros países.

Otra forma de difusión de la moda que hubo en el Renacimiento fue la circulación en las cortes europeas de unas muñecas llamadas *Pue*, que reproducían las modas y a través de ellas la aristocracia se informaba de las últimas novedades.<sup>65</sup> Por otra parte, desde mediados del siglo XVII, eran enviados periódicamente de París a Londres, dos maniqués de tamaño natural vestidos a la última moda. Uno de ellos, llamado la "Gran Pandora" llevaba traje de gala; el otro, la "Pequeña Pandora" usaba traje de diario.<sup>66</sup>

No fue sino hasta el siglo XVIII cuando aparecieron las primeras revistas de modas, si bien, los antecedentes se encuentran en el siglo XVII en Francia, en periódicos en los que cada determinado tiempo aparecía información sobre lo que se usaba y era elegante en París, y, especialmente en Versalles, lo cual indica, además, que las cortes se habían convertido en árbitros de la moda. De ese tipo eran *Mercure Galant* (1672) y *Mercure de France* (1717-1792). Fue en Inglaterra donde se publicó la primera revista dedicada a la moda y que contenía láminas, *The Lady's Magazine* (1770); posteriormente se publicó *Gallery of Fashion* (1794 o 1797). En Francia, la revista más antigua fue *Gallerie des Modes et costumes français* (de 1778 a 1787), que, bajo los criterios del rococó y como

<sup>64</sup> Max Von Bochn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, p. 108.

<sup>65</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 152.

<sup>66</sup> Max Von Bochn. *La moda...*, *op. cit.*, T. 4, pp. 156-158.

su título lo indica pretendía mostrar las modas y los trajes. Técnicamente, las imágenes comprendían tres facetas: el dibujo, el grabado y el trabajo de colorear a mano. También de los setentas fue *Courier des Modes*, seguida por *Le Cabinet des Modes* (1785) y *Le Journal des Dames* (1799). Las revistas francesas eran las que daban el tono de la moda, aunque debido a la situación de guerra entre Francia y el resto de Europa, durante un periodo breve, *Gallery of Fashion* impuso sus modelos. De 1786 a 1789 se publica *Le Magasin des modes françaises et anglaises*, que pretendía proporcionar un conocimiento rápido y exacto de los nuevos atuendos.<sup>67</sup> De esta forma surgía una literatura especializada en el tema de la moda, dentro de la cual se ilustraba y se describían los modelos propuestos.

Bajo los modelos creados en Inglaterra y Francia, en el resto de Europa aparecieron periódicos y revistas que dedicaban una sección o la totalidad del contenido al tema de la moda. En España apareció *El Censor* en 1781, que destinaba dos secciones suplementarias a la semana para informar sobre las novedades de la moda.<sup>68</sup>

Otro vehículo de difusión del traje y la moda fueron las estampas costumbristas que circularon a fines del siglo XVIII y principios del XIX,<sup>69</sup> cuya principal forma de expresión fue el grabado. En esta época se gestaba un costumbrismo neoclásico, relacionado con el pensamiento ilustrado, aunque todavía bajo la influencia del rococó francés. Uno de sus productos fue la creación del *tipo*, es decir, un personaje representado con detalles cotidianos (su traje representativo, su ocupación, sus instrumentos de trabajo, etc.), y que al mismo tiempo caracteriza a un sector del bajo pueblo. En Francia está

---

<sup>67</sup> Vid: James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 146-149; Max Von Boehn, *La moda...*, op. cit., T. 4, pp. 275-276; Gilles Lipovetsky, op. cit., pp. 93-95; Lola Gavarrón, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 102.

<sup>68</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 43.

<sup>69</sup> Una síntesis recomendable del costumbrismo de esta época aparece en la tesis doctoral de Ma. Esther Pérez Salas Cantú, *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*, México, UNAM, 1998, pp. 12-96.

representado en la obra de Bouchardon, *Etudes prises dans le bas peuple ou Les Cris de Paris*, publicada en 1737.

En España el costumbrismo se desarrolló con obras como la *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, de Juan de la Cruz, que se empezó a publicar en 1777.<sup>70</sup> El investigador Valeriano Bozal tiene cuidado en distinguir las estampas costumbristas -con información sobre los trajes- de los figurines en el sentido estricto de la palabra, como lo fue la *Muestra de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, publicado en Madrid en 1791.<sup>71</sup> Para los fines de este trabajo es necesario considerar tal distinción; sin embargo, en tanto fuentes hay que tomar en cuenta a ambos en el mismo nivel de importancia (figurines y estampas costumbristas).

Poco después de la *Colección de trajes* de Juan de la Cruz, apareció la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año de 1801 en Madrid*, de Antonio Rodríguez.<sup>72</sup> La obra, compuesta de 112 estampas,<sup>73</sup> muestra tipos regionales de España, rurales y urbanos (aunque predominan los rurales), y entre ellos destacan los majos y las majas, tipos nacionales por excelencia de esta época, así como los petimetres y petimetras, que eran seguidores puntuales y apasionados de las modas. A diferencia de la tendencia monumental de los grabados de Juan de la Cruz, las estampas de Rodríguez muestran una naturalidad en las actitudes y los rasgos, si bien se acentúa el pintoresquismo, por lo que se le ha considerado precursor del costumbrismo romántico en España. Por otra parte, sorprende en algunas estampas las semejanzas con los tipos populares que muestra Goya en los cartones

<sup>70</sup> Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España*, Madrid, Casa de M. Copin, 1777.

<sup>71</sup> Valeriano Bozal, "La estampa popular en el siglo XVIII" en *Summa Artis*, v. 31, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 685-692 y del mismo autor, *Imagen de Goya*, España, Lumen, 1983, pp. 85-86.

<sup>72</sup> Antonio Rodríguez, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*, Madrid. Se hallará en las librerías de Castillo y de la viuda de Cerro, 1804.

<sup>73</sup> En la edición facsimilar de 1973 se incluyen cuatro estampas de las modas de Madrid de 1804.

para tapices (1776 -1778), y en los *Caprichos* (1799), especialmente en lo que a realismo se refiere.<sup>74</sup>

Uno de los principales géneros de la historiografía de la moda es la literatura. Desde el siglo XIX los poetas y novelistas elaboraron obras dedicadas expresamente al tema. Aunque el atuendo es una referencia casi obligada en la literatura, hay autores que le han dado una significación especial, como François Rabelais, en su famoso *Gargantúa y Pantagruel* (siglo XVI),<sup>75</sup> en donde, además de las descripciones detalladas de los trajes, plantea el asunto de la moda ya como un fenómeno social imperante. Hacia el siglo XIX, posiblemente fue el periodismo el que despertó el interés de los literatos por la moda y en sus escritos se advierte una actitud de deleite hacia ella. Honoré de Balzac, como se mencionó, fue uno de los primeros que se ocupa de la materia en su *Tratado de la vida elegante* (1830),<sup>76</sup> trabajo en el que enaltece la elegancia como una forma de vida elevada y la relaciona con la belleza, la higiene, la moda, aunque sin ser partidario de la afectación. Por su parte, Charles Baudelaire escribe diversos artículos que tratan sobre la relación entre moda y belleza, entre los que destaca, "El pintor de la vida moderna", en el cual opina que un pintor de la modernidad debía de arrancar a la moda su posible contenido poético.<sup>77</sup>

Según se ha visto, los conceptos e interpretaciones sobre la moda varían de acuerdo con los distintos métodos y enfoques teóricos de las disciplinas de estudio. En este breve repaso se mostró, sin embargo, que aún hace falta mucha investigación, ya que en algunos casos (como en el psicoanálisis) de no respaldarse en estudios profundos se puede caer fácilmente en la especulación.

<sup>74</sup> Vid la Introducción de Valeriano Bozal a la *Colección general de los trajes... op. cit.*, así como *Imagen de Goya, op. cit.*, pp. 62-66.

<sup>75</sup> François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, México/Omgsa. 1984.

<sup>76</sup> Honoré de Balzac, "Tratado de la vida elegante" en *El dandismo, op. cit.*, pp. 21-76.

<sup>77</sup> Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna" en *Ibid*, p. 91.

## **Capítulo 1**

### **EL ESTUDIO DE LA MODA EN MÉXICO**

En el contexto de la historia y la historia del arte en México se le ha dado escasa importancia al tema de la moda. Los estudios de historia, salvo menciones aisladas de los trajes de algunos personajes o grupos, no se han ocupado de la materia. Cuando más, se ha incluido como accesorio en obras sobre costumbres, como se puede apreciar en trabajos de escritores del siglo XIX, entre ellos Joaquín Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto, Manuel Payno, por mencionar algunos de los más destacados. Al respecto, justo es señalar que aunque no hacen tratados especiales sobre el tema, en sus artículos o novelas se muestran como verdaderos cronistas de las modas y en torno a ellas presentan descripciones, reflexiones y juicios. Por otra parte, en el campo de la historia del arte, la indumentaria y la moda se han abordado como un elemento más dentro de las obras de arte. No faltan referencias de los trajes en los estudios sobre retratos o escenas costumbristas, pero no se ha desarrollado la investigación especializada sobre la moda en México, desde la perspectiva del arte. Ante las carencias, se hace necesaria una revisión de la historiografía mexicana que contiene información sobre la moda, así como de las fuentes para su estudio. A continuación se expondrá lo más representativo que sobre el tema se ha escrito en México.

#### **1.1. Las historias de la moda en México**

Los intentos por escribir la historia de la moda en México son contados. Después de una revisión nos encontramos con que las escasas publicaciones, a pesar de que tienen el mérito de sustentar parte de su información en algunas fuentes primarias y de intentar

la elaboración de síntesis de distintas épocas, en términos generales presentan deficiencias tales como un manejo inadecuado de fuentes, errores en los datos y falta de precisión.

Primeramente, cabe mencionar el trabajo de José R. Benítez, *El traje y el adorno en México. 1500-1910*.<sup>1</sup> Sin lugar a dudas el autor hace un esfuerzo notable para resumir la historia del traje y el adorno en México a la vez que ofrece un panorama amplio, que incluye trajes de acuerdo con el género (hay partes dedicadas a lo masculino y otras a lo femenino), la edad (aclara cuando se trata de “gente joven” o “gente mayor”) y la clase social (“clase media”, “baja estofa”), o bien de grupos políticos (funcionarios como los ediles o los insurgentes). Sólo que Benítez no era historiador sino ingeniero, por lo que se advierte un manejo de fuentes carente de rigor. Si bien utiliza fuentes primarias principalmente crónicas, leyes, hemerografía y documentos de archivo, hay partes en que simplemente se limita a reproducir textualmente el contenido de inventarios u otros expedientes, sin ofrecer ninguna explicación. Por otra parte, al anotar términos específicos referentes a la indumentaria (v. gr. *tápalos*, *sayas*) tampoco presenta definiciones, de manera que deja al lector con la duda del significado. Otro problema se advierte en el orden cronológico, al que no se apega estrictamente, sino que salta de un periodo a otro, por lo que crea confusiones. Asimismo, las citas de pie de página se presentan ya sea por nombre del autor o por el título de la obra, pero quien no conoce podría suponer que se trata de dos fuentes distintas. Las ilustraciones incluidas se componen de pinturas procedentes de distintos museos de la ciudad de México y de Guadalajara, así como de colecciones privadas. Afortunadamente el autor incluye las referencias de dichas obras.

---

<sup>1</sup> José R. Benítez, *El traje y el adorno en México 1500-1910*, Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1946.

Un libro importante, el de Gabriel Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*,<sup>2</sup> se basa en fuentes primarias y secundarias. El autor lo dividió por centurias, con la idea de que en cada una de ellas la moda cambiaba. Pero hace falta una periodización de acuerdo con los cambios en la moda misma. Carrillo y Gariel se ocupa tanto del traje religioso como del civil, y de éste último, presenta sus usos en distintas ocasiones (en la cotidianeidad, en eventos de gala y en ocasiones de luto). Su información es muy rica, especialmente cuando la fundamenta en fuentes primarias, sin embargo, la obra muestra muchas descripciones sin explicaciones. Muchas veces el autor pierde de vista el contexto histórico. La obra contiene un glosario que permite la comprensión de algunos términos referentes a prendas o telas, pero es insuficiente ante la gran cantidad de palabras que se citan en el texto. En la parte final se encuentran una serie de ilustraciones, en su mayoría retratos procedentes de diversos museos y colecciones particulares. Particularmente la secuencia de virreyes resulta de gran provecho para comprender los cambios en la moda masculina.

La obra de Virginia Armella de Aspe, Teresa Castelló e Ignacio Borja, *La historia de México a través de la indumentaria*,<sup>3</sup> se divide temáticamente, a la manera de Linati, en el traje militar, el civil y el religioso. Además de una amplia bibliografía por secciones, el trabajo ofrece un útil glosario, aunque al igual que en el caso anterior, muchos términos de difícil comprensión quedan fuera. Lo referente al traje civil fue escrito por Virginia Armella, quien establece asimismo una periodización por centurias (XVI, XVII, XVIII y XIX), pero introduce el aspecto de los estilos; así la primera mitad del siglo XIX, la divide en dos etapas: la neoclásica (desde el inicio de la guerra de independencia hasta el imperio de Iturbide) y la romántica (hasta mediados de siglo). Aunque todavía

---

<sup>2</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*. México, INAH/Dirección de Monumentos Históricos, 1959.

<sup>3</sup> Virginia Armella de Aspe, Teresa Castelló e Ignacio Borja, *La historia de México a través de la indumentaria*. México, INBURSA, 1988.

subordinada a los hechos históricos esta periodización tiene el mérito de fijar la cronología en función de los cambios en las tendencias del traje. Ahora bien, el texto adolece de errores y omisiones en el manejo de datos históricos, por ejemplo, fija la llegada de la marquesa Calderón de la Barca a México en 1848 y con esta apreciación establece las tendencias del vestido en la época de la guerra con Estados Unidos. Hay, asimismo, señalamientos arbitrarios, como la ubicación del escote de hombros en la época de la segunda intervención francesa, siendo que en muchos retratos de los cuarenta y cincuenta las señoritas de sociedad lucen los hombros, como se puede apreciar en los trabajos realizados por Eduardo Pingret y Pelegrín Clavé. Las ilustraciones están conformadas primordialmente por pinturas de la época, pero se incluyen imágenes interesantes de *vestidos reales* fotografiados, que lucen jóvenes modelos y que pertenecen a colecciones particulares.

Una obra histórica hecha por un diseñador de modas, Ramón Valdiosera, es *3 000 años de moda mexicana*.<sup>4</sup> El trabajo resulta interesante, ya que reconstruye la indumentaria prehispánica a partir de piezas arqueológicas. Aunque de acuerdo con el título se propone cubrir la moda a través de la historia de México, en realidad se ocupa principalmente de la época prehispánica y de la contemporánea, pues lo referente al virreinato y al siglo XIX está fragmentado en cuanto a la información y es superficial en su interpretación. Por ejemplo, de las primeras décadas del XIX se refiere al atuendo de Hidalgo (basado en Lucas Alamán), luego pasa a la época del imperio de Iturbide y describe con detalle las joyas, el blusón y el manto utilizado por Ana Huarte, la esposa de Iturbide, durante la coronación, y de ahí salta a la época de la guerra con Estados Unidos, de la cual destaca la presencia de chinacos y chinas en la Alameda, con sus finos sarapes de Saltillo. Como se puede observar se trata de hechos y personajes

---

<sup>4</sup> Ramón Valdiosera, *3 000 años de moda*. México, Cámara de la Industria del Vestido, 1992.

aislados y de sus trajes en determinadas ocasiones, por lo que se pierde la continuidad y la consistencia. Por otra parte su enfoque, según se aprecia, implica que la moda ha existido desde la época prehispánica, lo cual resulta cuestionable dados los ciclos largos y los ritmos lentos. Indudablemente la moda del siglo XX, al igual que lo prehispánico es lo mejor tratado en este trabajo.

A lo anterior hay que agregar la obra recientemente publicada, *Intimidad, moda y diseño*, de varios autores,<sup>5</sup> resultado de la exposición que con el mismo nombre se presentó en el Museo de la Ciudad de México, en 1998. Lo primero digno de mención es que con esta exposición el tema de la moda comienza a ser objeto de atención en los terrenos de la divulgación museográfica. En cuanto a la publicación se presentan una serie trabajos que tratan sobre diversos aspectos vinculados con las modas, no sólo las de la indumentaria, también de muebles, vajillas y otros objetos de la vida cotidiana. Cabe destacar el artículo de Leonor Cortina, "Reflexiones sobre la moda y la indumentaria" que trata sobre el siglo XIX. Antes de entrar en materia la autora señala dos cuestiones básicas que hemos subrayado en la introducción a esta tesis: el concepto de moda como lo transitorio, como fenómeno de la modernidad y la importancia de su estudio para comprender otros aspectos de la vida social cotidiana, por lo que es necesario entrar en contacto con otras disciplinas. Asimismo, explica la hegemonía de Francia, la relación esencial que hubo entre la moda y las cortes europeas hasta el siglo XIX, el impacto de estilos artísticos como el neoclasicismo en la moda, el desarrollo de la industria textil en Europa y su influencia en México, así como el advenimiento de la figura de la modista. El trabajo de Leonor Cortina muestra un gran avance en relación con lo expuesto anteriormente, pero es demasiado general, aunque se comprende por el

---

<sup>5</sup> *Intimidad, moda y diseño. México entrañable*, México, Gobierno del Distrito Federal/Patronato del Museo de la Ciudad de México/Fomento Cultural y Deportivo Covarra, 1998.

propósito que tiene la obra de difusión del tema a un público amplio y no especializado. Se incluye, como en el trabajo citado de Virginia Armella, fotografías de *vestidos reales*, lo cual permite observar ropa y accesorios que estuvieron en la exposición y que de no ser por esta publicación nunca más se tendría la oportunidad de apreciar, pues pertenecen a museos y colecciones particulares.

Lo anterior demuestra que en México la historia de la moda aún está en una fase incipiente. Principalmente se han escrito trabajos sobre la indumentaria y dentro de este esquema la moda se ha abordado como uno de sus rasgos particulares. Ha prevalecido el concepto de moda como modo de vestir, como fenómeno regular a través de la historia y sólo recientemente se ha comenzado a comprender su vínculo con la modernidad, con el cambio. Desde el punto de vista metodológico, en su mayoría se han practicado procedimientos empíricos -no necesariamente aplicados por profesionales de la historia o de la historia del arte- sin una sistematización en el ordenamiento de fuentes y sin un análisis crítico de las mismas. Menos aún se le ha dado importancia ni se han integrado las aportaciones de otras disciplinas de estudio -salvo en el trabajo de Leonor Cortina. Ante la escasez y deficiencia de obras sobre la moda en México, es preciso empezar a realizar estudios especializados por épocas, estilos, prendas y adornos específicos y sobre diversos aspectos como la ideología en torno a la moda o el comercio de la moda. Para ello hay que revisar distintos tipos de fuentes, tanto escritas como iconográficas.

## **1.2. La moda en la literatura y en las crónicas de la época**

Las obras literarias y las crónicas constituyen dos tipos de fuentes fundamentales para nuestro tema. En el caso de las primeras, si bien se trata de hechos ficticios o reales -aunque tratados libremente-, se aportan datos que permiten apreciar no sólo las

características específicas de los trajes y los adornos sino los escenarios en que se usaban, así como las actitudes frente a ellos. Sin embargo por su carácter ficticio deben de analizarse con la debida precaución. Por su parte, las crónicas son testimonios de observadores que estuvieron en el lugar de los hechos y con los protagonistas de la historia, por lo cual constituyen un material invaluable. A continuación se mencionan algunas de las fuentes literarias y crónicas representativas del periodo que nos ocupa

Los extranjeros que visitaron el territorio mexicano a lo largo de la época virreinal y en el siglo XIX, no sólo se asombraban de los paisajes, de la riqueza de la tierra y las minas, sino de su gente; en las crónicas se registra cuidadosamente la diversidad social producto de las mezclas raciales, el gran mosaico de costumbres y la variedad de trajes, de donde surgían las inevitables comparaciones con Europa. Por otra parte, al valorar este tipo de obras como fuentes hay que tener en cuenta que no estaban dirigidas a lectores novohispanos o mexicanos, sino a un público extranjero, lo cual representa una ventaja, ya que los autores para ser comprendidos daban explicaciones detalladas. Y esto es de suma utilidad para el historiador. Ahora bien, hay que aclarar que a pesar de que la lista de extranjeros entre fines del siglo XVIII y principios del XIX es numerosa, en realidad son pocos los que realmente incluyen información valiosa sobre el tema de la indumentaria y la moda. Son tantos los aspectos que descubrían y diversos los intereses a que obedecían que en ocasiones el tema queda minimizado ante un mar de información sobre la flora, la fauna, la minería, el comercio, etc.

Después de los cronistas del siglo XVI, las obras de los viajeros de los siglos XVII y XVIII empezaron a incluir información sobre la indumentaria y la moda novohispana, tan diferente de la europea. Entre otros autores, cabe mencionar al inglés Thomas Gage (*Viajes en la Nueva España*, 1625),<sup>6</sup> Giovanni Francesco Gemelli Carreri (*Viaje a la*

---

<sup>6</sup> Thomas Gage, *Viajes en la Nueva España*. La Habana, Casa de las Américas, 1980.

*Nueva España*, 1708),<sup>7</sup> Francisco de Ajofrín (*Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII*, 1763)<sup>8</sup> y Pedro O'Crowley (*Idea compendiosa del reino de Nueva España*, 1774)<sup>9</sup>. En ellos se advierte un interés particular por conocer la forma de vida de los distintos grupos raciales, sus actividades, su alimentación, sus trajes. De esto último les llama la atención sobre todo la indumentaria de las indias, las negras y las mulatas. Los extranjeros se asombran ante dos fenómenos que contrastaban entre sí: por un lado la semidesnudez de los llamados "léperos" y por otro, el lujo extendido aun entre sectores humildes (como en las criadas).

Una vez consumada la independencia comenzaron a llegar a México comerciantes, inversionistas y diplomáticos para iniciar de manera oficial tratos económicos y políticos con la nueva nación. Muchos de ellos escribieron sus impresiones sobre los aspectos que les despertaban mayor interés.<sup>10</sup> Entre los primeros está Joel R. Poinsett, el polémico ministro plenipotenciario norteamericano, quien llegó en 1822, y después de este primer viaje escribió *Notas sobre México*,<sup>11</sup> obra en la cual describe las riquezas que encontró en la ciudad de México y en diversas partes del país. Se aprecia en el ministro un interés central por el comercio, las manufacturas, las materias primas y, por supuesto, las riquezas mineras. La obra de Poinsett, de hecho, sólo presenta referencias breves sobre la indumentaria, pero concretas y dentro de un contexto específico, por ejemplo, se refiere a los paseos o a las tertulias, al tipo de gente que ahí se encuentra y al estilo

---

<sup>7</sup> Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1983.

<sup>8</sup> Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín*, México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964, v. 1.

<sup>9</sup> Pedro Alonso O' Crowley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España*, México, Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana, 1975.

<sup>10</sup> No todos los viajeros del periodo estudiado le dieron importancia al tema de las modas y, específicamente, en la ciudad de México. Tal es el caso de G. F. Lyon. *Residencia en México, 1826. Diario de una gira con estancia en la República de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

<sup>11</sup> Joel R. Poinsett, *Notas sobre México*, México, Jus, 1973.

de sus trajes. También aporta datos sobre el comercio de algunas prendas de vestir y de tejidos, así como de la producción nacional de textiles.

Uno de los observadores más perspicaces en materia de indumentaria y modas es el inglés William Bullock. Desde su llegada a Veracruz en 1823 escudriñó atentamente, tanto los lugares como a la gente. Su obra, *Seis meses de residencia en México*<sup>12</sup> contiene información sumamente valiosa que se puede clasificar en dos tipos: las características del atuendo, según el lugar, la clase social y la ocasión; y, la producción y venta de artículos de moda, con referencias sobre talleres, tiendas y manufacturas.

Con un carácter más bien anecdótico, el francés Gabriel Ferry registra sus impresiones sobre el país en *Escenas de la vida mexicana en 1825*.<sup>13</sup> Lo que se propone el autor es justamente recrear escenas de la vida cotidiana en la ciudad de México, v. gr. el ir y venir de gente en la Plaza Mayor, las corridas de toros en la plaza de Necatitlan, los paseos por la Alameda y hasta los sollozos procedentes del depósito de cadáveres. Si bien no se ocupa del traje en forma profusa, cuando lo menciona lo ubica según la ocasión, el lugar, la clase social e incluso establece comparaciones con las modas de París. De este modo ofrece cuadros realistas.

Claudio Linati, introductor de la litografía en México, originario de Parma y discípulo del pintor Louis David, llegó a México en 1825. Al año siguiente publicó en México el periódico *El Iris* (cuyo contenido e importancia se analizará en el siguiente apartado), y, una vez de regreso en Europa y como producto de sus observaciones editó su famosa obra *Trajes civiles, militares y religiosos de México*,<sup>14</sup> una colección de estampas litográficas que incluye 48 imágenes, de factura impecable y coloreadas, y que se

---

<sup>12</sup> William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México, con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus Producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas comercio, agricultura y antigüedades, etc.*, México, Banco de México, 1986.

<sup>13</sup> Gabriel Ferry (pseud.), *Escenas de la vida mexicana en 1825*, México, SEP, 1945.

<sup>14</sup> Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, México, Innovación, 1978. La primera edición fue publicada en Bruselas en 1828, y la segunda, dos años después, en Londres.

acercan ya al costumbrismo romántico europeo, con figuras idealizadas, en la cual los trajes más bien son un pretexto para mostrar las costumbres mexicanas, pues se acompañan de textos que rara vez proporcionan datos y explicaciones sobre los atuendos. Linati incluye a los elegantes de la época (“la dama joven”, el “criollo a caballo”) y a los sectores populares (“joven obrera”, “lépero”); a cuerpos del ejército (el “Dragón”, “el soldado de línea”), órdenes religiosas (“el Carmelita”, “fray Camilo”); a los tipos sociales pero también a individuos (“Hidalgo”, “Morelos”); los trajes de moda (como el de la “dama joven”) y los tradicionales (el del “aguador” y los de grupos indígenas).

En 1827 llegó a México el enviado de la corte inglesa, Henry George Ward, que escribió sus experiencias en *México en 1827*,<sup>15</sup> obra que no abunda en el tema del traje, pero que precisa sobre las costumbres de las clases acomodadas y algunos cambios que se iniciaban en el país, incluidas las modas.

Justo en el periodo inmediato posterior al estudiado, entre 1831 y 1841, estuvo en México el francés Mathieu de Fossey y como resultado de su estancia publicó en 1844, *Viajes a México*.<sup>16</sup> Sus referencias sobre las modas en la ciudad e México son breves pero esenciales, ya que presta atención a los atavíos según los lugares, las ocasiones; establece una valoración de la moda masculina y compara los trajes entre grupos de distinta posición económica.

Aunque fuera del periodo nodal estudiado, son imprescindibles los trabajos de Carl Nebel y la marquesa Calderón de la Barca porque enriquecen el análisis de la época y son de suma utilidad para establecer comparaciones respecto a las modas en la década siguiente a la que nos ocupa. El primero permaneció en México de 1829 a 1834, después se fue a Europa y en París, en 1836 publicó la obra, *Viaje pintoresco y*

---

<sup>15</sup> Henry George Ward, *México en 1827*, México, Fondo de Cultura Económica/SEP, 1985.

<sup>16</sup> Mathieu de Fossey, *Viajes a México*, México, CONACULTA, 1994.

*arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana*,<sup>17</sup> en la cual incluyó temas arqueológicos, de vistas y de trajes. Más que la moda, le interesa destacar las costumbres, de modo que diseña cinco imágenes de indígenas de distintas partes del país y cinco de diversos grupos sociales: el hacendado, el rancharo, el arriero, las poblanas y la *mantilla*. Las láminas de Nebel están acompañadas de textos. El autor contribuye de manera breve pero ilustrativa a informar sobre algunos trajes y la difusión de ciertas modas.

Frances Erskine Inglis, mejor conocida como madame Calderón de la Barca es una referencia inapreciable para nuestro tema. Aunque su estancia en México fue posterior (de diciembre de 1839 a enero de 1842), su famosa obra, *La vida en México*,<sup>18</sup> permite comparar las modas entre el final del periodo estudiado y la época en que residió en México, lo cual permite apreciar las continuidades y las rupturas. La autora es una observadora atenta de los trajes de los distintos sectores sociales, así como de las modas imperantes en distintas ocasiones y hasta en diferentes horas del día; constantemente confronta lo que descubre en México con lo que le es familiar de Europa. Habla sobre trajes, adornos, accesorios y proporciona una rica información sobre telas.

Carl Christian Sartorius, procedente de los estados germanos, expone en su libro *México y los mexicanos* (1850),<sup>19</sup> las costumbres observadas durante el tiempo en que radicó en nuestro país, al cual había llegado en 1824, es decir, se ocupa de un lapso de poco más de veinte años. Sartorius especifica sobre los trajes urbanos y rurales, los de españoles y criollos, los de mestizos e indios, tanto femeninos como masculinos; los de

---

<sup>17</sup> Carlos Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1963.

<sup>18</sup> Frances Erskine Calderón de la Barca, *op. cit.*

<sup>19</sup> Carl Cristian Sartorius, *México y los mexicanos*, México. San Ángel Ediciones, 1975.

las chinas y léperos; los de diversos trabajadores (como jornaleros, aguadores). Los personajes de Sartorius aparecen en las plazas y los mercados, pero también en sus espacios íntimos. El mérito de su obra es la información tan variada que incluye.

En el campo de la literatura, las novelas de José Joaquín Fernández de Lizardi constituyen fuentes de primera mano para el estudio del traje y la moda de este periodo. *El Periquillo sarniento* (1816), *La Quijotita y su prima* (1818-1819) y *Don Catrín de la Fachenda* (1819),<sup>20</sup> tratan el tema con un enfoque moralizador, que critica el exceso de lujo y hace sátira constantemente de los *petimetres* y *petimetras*, pero, por otra parte se aprecian en Lizardi puntos de vista racionales, más acordes con las ideas de la Ilustración. Lizardi relaciona las modas con las costumbres de la época y con una ética tal que lo lleva a plantear una sociedad idealizada, en la que prevaleciera la honestidad, la decencia, la moderación y una obediencia absoluta de la mujer hacia el hombre. Cuando menciona los trajes, Lizardi les da un valor a la vez social y moral; por ejemplo, un hombre para verse “decente” debe salir a la calle con la chaqueta puesta, según lo señala constantemente en *El Periquillo*. Asimismo, presenta los trajes de diferentes sectores sociales de la ciudad de México, mostrando cómo se difundía la moda dentro de la estructura social principalmente de manera vertical, de arriba hacia abajo. En conclusión, el escritor además de ser lo que Baudelaire llamaría un “pintor de la vida moderna”, representa la transición entre dos corrientes del pensamiento, la del Antiguo Régimen y las ideas procedentes de la Francia ilustrada.

Aunque posterior a la época que estudiamos, la obra de Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*,<sup>21</sup> indudablemente es una fuente básica para el estudio de la moda del siglo XIX. En la primera parte de esta notable crónica, Prieto expone sus propios

<sup>20</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Periquillo sarniento*, México, Porrúa, 1972; *La Quijotita y su prima*, México, Porrúa, 1990; *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, México, Oasis, 1981.

<sup>21</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Patria, 1964.

recuerdos del periodo que abarca de 1828 a 1840, y aunque no siempre su memoria fue fiel a la realidad, proporciona una idea bastante aproximada de la etapa inmediatamente posterior a la que estudiamos, lo cual, a su vez permite -como en el caso de madame Calderón- establecer las continuidades y discontinuidades. Por el hecho de intentar reconstruir la moda a través del tiempo, posiblemente Prieto podría considerarse el iniciador de la historia de la moda mexicana.

Una obra sumamente interesante por la información que contiene respecto al costumbrismo y en especial sobre el tema de la indumentaria y las modas -que de hecho fue motivo de inspiración para realizar esta tesis-, es *El fistol del diablo*<sup>22</sup> de Manuel Payno, que incluye numerosas referencias sobre los trajes femeninos y masculinos, en distintos sectores sociales y describiéndolos en su entorno (bailes, paseos, etc.) El escritor, además llega a puntualizar cuando se trata de trajes modernos o pasados de moda. Aunque como en otros casos, la novela corresponde a un periodo posterior al que aquí se estudia -la primera versión data de 1845-1847-, constituye un marco adecuado para establecer comparaciones durante un lapso de casi veinte años.

### **1.3. Hemerografía y archivos**

Diversos periódicos publicados en México en el periodo que nos ocupa, contienen información variada sobre distintos aspectos de las modas. Por lo general se trata de artículos en que se emiten opiniones, especialmente respecto a la moda femenina -y posiblemente escritos en su totalidad o por lo menos en su mayoría por varones- con el propósito de aconsejar a las mujeres o a sus esposos desde una perspectiva por lo general moralista, y muchas veces en tono de sarcasmo. Sólo que al juzgar las novedades de la indumentaria ofrecen, además de sus ideas, y sin proponérselo datos

---

<sup>22</sup> Manuel Payno. *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*, México, Porrúa, 1985.

sobre las prendas, los adornos, los peinados, los accesorios, etc. Por otra parte, en los anuncios comerciales y hasta en secciones que no tienen ninguna relación con la moda, como son los reportes de objetos y personas perdidas, se dan pormenores de prendas, materiales y colores, ya que en el afán de recobrar a menores de edad desaparecidos o pertenencias robadas, los interesados proporcionaban a los diarios todas las características posibles para una identificación fácil. En cuanto al propósito de tener una sección dedicada a las modas con la única intención de informar sobre las últimas novedades -salvo antecedentes aislados- surge sólo después de consumada la independencia; pero la idea no llegó a concretarse sino hasta el final del periodo estudiado y pasaría mucho tiempo antes de que se convirtieran en secciones permanentes.

Haciendo una revisión de los periódicos de la época en relación con el tema de la moda, hay que mencionar el primer periódico aparecido en la Nueva España, *Gazetas de México*,<sup>23</sup> en su segunda época, editada desde 1785 por Manuel Antonio Valdés, que no contiene propiamente noticias sobre la moda, pero incluye información sobre diversos aspectos relacionados, principalmente bandos, edictos o permisos para el uso de determinadas prendas;<sup>24</sup> datos y disposiciones sobre trajes o alhajas de otros países, en especial, de Francia;<sup>25</sup> referencias -aunque muy escasas- sobre trajes de personajes famosos de la época;<sup>26</sup> se dan noticias sobre importaciones de géneros y se especifica,

---

<sup>23</sup> De 1785 a 1809 aparece como *Gazetas de México*, a partir de 1810 se publica como *Gaceta del Gobierno de México*, y a partir de 1821 se edita como *Gaceta Imperial de México*.

<sup>24</sup> Por ejemplo, en 1785 aparece un bando para la propagación del lino y el cáñamo (*Gazetas de México, op. cit.*, v. I, No. 33, p. 270); en 1795, un permiso para el uso de unos puños de seda llamados bolillos a los miembros de algunos cabildos eclesiásticos (*ibid.*, v. VII, No. 49, p. 415); en 1810, un edicto del arzobispo Lizana para la moderación de los trajes femeninos en Semana Santa (*Gaceta del Gobierno de México, op. cit.*, v. I, No. 41, p. 312).

<sup>25</sup> Se informa, por ejemplo, sobre las leyes de la Convención francesa respecto al atuendo (*Gazetas de México, op. cit.*, v. VI, No. 30, 6 de mayo de 1794, p. 238), o sobre el valor de las joyas que usaron en su boda Napoleón y Josefina (*Gaceta del gobierno de México, op. cit.*, v. I, No. 77, 13 de julio de 1810, p. 570).

<sup>26</sup> Tal es el caso de las prendas usadas por Morelos en la acción de Tlacotepec (*ibid.*, v. V, No. 548, 2 de abril de 1814, p. 360) o del ajuar funerario de D. Juan O'Donohjú (*Gaceta Imperial de México, op. cit.*, v. I, No. 6, 11 de octubre de 1821, p. 37).

los que procedían de Veracruz o Acapulco, así como los que entraban en la ciudad de México.<sup>27</sup> En este periódico, por primera vez aparece la publicidad en una sección especial en que se anunciaban diversos artículos a la venta y, entre ellos, trajes y cosméticos de moda.<sup>28</sup> El periódico no contenía ilustraciones, sin embargo, se llegó a anunciar la venta de una serie de estampas con "trajes nacionales",<sup>29</sup> asunto del que nos ocuparemos en el capítulo 3.

Cuando en la Nueva España no existía otro periódico más que la *Gazeta*, apareció una nueva publicación, El *Diario de México* (1805-1817). Entre sus fundadores se encuentra Carlos María de Bustamante. El *Diario*, además de noticias sobre los adelantos de las ciencias y las artes, notas necrológicas, delitos y disposiciones de los tribunales, artículos literarios en poesía y prosa, incluía anuncios sobre diversiones, venta de artículos, solicitudes u ofrecimiento de empleos, notificaciones de personas desaparecidas y objetos robados. Respecto al traje y la moda, por primera vez aparece un artículo descriptivo de las modas que se usaban en 1806, si bien se trata de la reproducción de un artículo de la *Gazeta de Bayona*.<sup>30</sup> Asimismo, aquí se publican los primeros artículos sobre la historia de la moda (1815), los cuales se refieren al traje femenino europeo y abarcan desde el siglo XII hasta el XVIII. El autor plantea el exiguo conocimiento que había sobre el tema del traje antiguo debido a la insuficiencia de fuentes escritas y de "monumentos", por lo cual propone utilizar, además de éstos últimos, otro tipo de fuentes, tales como relaciones históricas y leyes suntuarias. Pero, según reconoce, había un mayor conocimiento sobre la historia de la moda a partir del siglo XIV, debido a una mayor disponibilidad de fuentes.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> *Gazetas de México, op. cit.*, v. II, No. 1, 1º de enero de 1786, p. 8; v. III, No. 13, 5 de agosto de 1788, p. 131.

<sup>28</sup> Como los que se vendían en la calle de Necatitlan, de origen francés (*ibid.*, v. XII, No. 37, 16 de julio de 1805, p. 324).

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. XV, No. 33, 20 de abril de 1808, p. 268.

<sup>30</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 338, 3 de septiembre de 1806, pp. 15-16.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 6, Nos. 140-144.

Por otra parte, en el *Diario* hay una gran variedad de temas y enfoques de la moda, de los cuales destacan: artículos dedicados a prendas específicas (v. gr. el abanico, las botas inglesas, los tirantes, etc.); sátiras hacia determinadas modas (la del *túnico*, la de las *pelonas*) y censura hacia la "indecencia" de los trajes y el exceso de lujo; críticas a las costumbres y vestidos de las "coquetas" y de los *petimetres* o *currutacos*. De la misma forma, aunque más ampliamente que en la *Gazeta*, contiene anuncios sobre cosméticos, perfumes, prendas y además, durante algún tiempo aparecieron "Baratas", que detallaban prendas y textiles con sus respectivos precios, supuestamente módicos. Igualmente, se anunciaban composturas y lavado de prendas delicadas, así como la elaboración de bordados especiales.

Hay un periódico muy interesante, el *Semanario Económico de México*, publicado entre 1808 y 1810, cuyo contenido central es una serie de recetas para el cuidado de la piel, el cabello, la elaboración de cosméticos y perfumes, así como el cuidado de prendas delicadas, joyas y pieles. En menor medida aparecen críticas hacia la coquetería y el lujo. El *Correo Semanario Político y Mercantil de México* (1809-1810) contiene noticias principalmente de efectos introducidos en la ciudad de México. Por su parte, el escritor Joaquín Fernández de Lizardi presenta ingeniosas sátiras referentes a la forma de vestir y a las modas de la época en los periódicos que publicó, tales como *El Pensador Mexicano* (1812-1814), *Alacena de Frioleras* (1815-1816) y *Cajoncitos de la Alacena* (1815-1816).

*Águila Mexicana* (desde 1823) y *El Sol* (que reapareció en 1823), periódicos representativos de los intereses de los yorkinos y los escoceses, respectivamente, incluyen anuncios sobre las últimas novedades de la moda, como los de la *Gazeta* y *El Diario*. El *Águila*, en su prospecto de presentación señala la pretensión de "hacerse leer

por el bello sexo”, de manera que prometía que a menudo aparecerían artículos sobre modas, literatura, poesía ligera y costumbres para su entretenimiento, incluyendo traducciones de publicaciones extranjeras. Al parecer los editores se plantearon como objetivo atraer lectoras a su publicación ofreciéndoles al mismo tiempo recreación y educación. Sin embargo, con excepción de los anuncios y de lo que ocasionalmente aparece en alguno que otro artículo costumbrista, no se incluyen descripciones o reflexiones sobre las modas. Por el momento no llegó a materializarse el proyecto de una sección de modas. Este mismo periódico contiene lo que serían las primeras crónicas sobre reuniones sociales (tertulias y bailes), de carácter oficial, con la asistencia de diplomáticos extranjeros, como Mr. Poinsett, y aunque hay referencias sobre la elegancia presente, no hay detalles de los trajes de los asistentes.

Si aún era raro encontrar descripciones de las modas en los periódicos, prácticamente no se producían en México *figurines* en aquel tiempo. Lo más cercano a ello eran las estampas de trajes y vistas (grabados coloreados) que se anunciaban para venta en *Gazetas de México* y *El Diario de México*.<sup>32</sup> La operación se realizaría por medio de una suscripción y cada estampa se entregaría mensualmente, sólo que, después de tres meses apenas había salido una y se anunciaba la segunda, tras lo cual no se volvieron a mencionar en los periódicos señalados. Posiblemente la demanda fue escasa, ya que cuando se anunció la entrega de la primera estampa (7 de abril de 1808), se solicitaba la inscripción inmediata de los interesados, pues era necesario un número suficiente de suscriptores para proceder a la elaboración de los grabados. A pesar de que se ofrecía que irían “iluminados curiosamente de aguadas” y que los diseños de las vistas serían exactos porque habían sido tomados con la “cámara oscura”, al parecer por el momento

---

<sup>32</sup> *Gazetas de México, op. cit.*, v. XV, No. 33, 20 de abril de 1808, p. 268; No. 35, 27 de abril de 1808, p. 284; No. 36, 30 de abril de 1808, p. 292; y, *Diario de México, op. cit.*, t. 8, No. 921, 7 de abril de 1808, pp. 291-292; No. 936, 22 de abril de 1808, pp. 449-450 y t. 9, No. 1009, 4 de julio de 1808, p. 16.

dicho material no causó entusiasmo entre el público novohispano. Por otra parte, su propósito es más cercano al costumbrismo ilustrado de proporcionar conocimientos sobre supuestos "trajes nacionales" y vistas, que a los fines propagandísticos de los *figurines*. Ello no significa que no hubieran entrado a México estampas con modas europeas, especialmente francesas. En la época virreinal las autoridades civiles y religiosas hicieron lo posible por evitar su circulación en la Nueva España, pero no pudo evitarse. En los papeles de la Inquisición hay diversas denuncias de estampas que entraban por la vía del contrabando.<sup>33</sup>

Con la consumación de la independencia se amplió la libertad de comercio y la importación de *figurines* ya no fue objeto de represión, si bien su difusión no fue tan inmediata y rápida. El inglés William Bullock fue uno de los primeros que vio a México como mercado potencial, entre otras cosas, de *figurines*. Bullock, quien como se mencionó, llegó en 1823, trajo consigo una serie de volúmenes con *figurines* ingleses. El visitante pensaba que la difusión en México de *figurines* como los de las *Modas de Ackerman*, atraerían clientes para los diseños ingleses.<sup>34</sup> Bullock no menciona que en esa época hubiera una amplia divulgación de *figurines* en México y, dado que en su propuesta se adivina la intención de buscar medios para que los ingleses lograran ventaja sobre la competencia francesa, se deduce que en ese tiempo aún era escasa la circulación de *figurines* extranjeros. Hacia 1826, el Sr. Ackerman, uno de los miembros de la famosa casa inglesa se estableció en la ciudad de México (vivía frente a la Profesa), dedicándose al comercio de libros, sin faltar sus famosos modelos de trajes y

---

<sup>33</sup> Hay una declaración de un peluquero originario de Turín, denunciado por poseer una serie de estampas francesas con trajes y peinados de moda de la Casa Real, que mostraba a sus clientas y que fue denunciado ante la Inquisición. Como éstas, circulaban muchas en la Nueva España. *AGN, Inquisición*, v. 1468, exp. 25, fs. 297-298, 19 de mayo de 1800.

<sup>34</sup> William Bullock. *op. cit.*, pp. 143 y 236.

algunos otros artículos (pinturas, máquinas, mercería).<sup>35</sup> Todo indica que los *figurines* extranjeros se difundieron lentamente en la década de los veinte y que, hasta antes de 1826, la producción interna era prácticamente nula.

No sería sino con la publicación de *El Iris* (1826), de Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia, que se inaugurarían en México las secciones de modas en los periódicos y la elaboración de *figurines*. En aquella época *El Sol* y *Águila* seguían siendo los periódicos más importantes, si bien su contenido no era tan variado como lo había sido el del *Diario de México*. Los editores de *El Iris* intentaron subsanar los defectos y carencias de que adolecían esas y otras publicaciones y abrir espacios para los temas más diversos, así como llegar también al público femenino. En el prospecto se admite que la moda es un “dulce imperio” y que ejerce un “hechizo”, razón por la cual se pensaba incluir el tema. Al mismo tiempo, promete la inclusión de un *figurín* cada mes con el propósito de “grangearnos aún más su aceptación”. En los periódicos de la época no eran usuales las ilustraciones, de manera que deben haber resultado atractivas las que se anunciaban. El hecho es que de los cuarenta números que aparecieron entre febrero y agosto de 1826, se publicaron cinco artículos dedicados a las modas, y de ellos, en tres se incluyeron litografías de *figurines* femeninos.<sup>36</sup> La moda se aborda desde un enfoque distinto al que hasta entonces se había empleado: se le identifica como un signo de civilización, se hace una apología de ella advirtiendo que no hay nada de malo en interesarse por un vestido bonito y a la moda, siempre y cuando no se descuiden otros deberes; se incluye un verso breve exaltando la juventud y belleza de una dama en relación con su traje; se incluye el relato de un *petimetre* sobre el tocador

<sup>35</sup> *Águila Mexicana, op. cit.*, año III, No. 274, 13 de marzo de 1826; año III, No. 305, 13 de febrero de 1826; año IV, No. 109, 17 de agosto de 1826.

<sup>36</sup> *El Iris, op. cit.*, v. I: No. 1, 4 de febrero de 1826; No. 6, 11 de febrero de 1826; No. 18, 17 de mayo de 1826; v. II: No. 27, 17 de junio de 1826 y No. 35, 15 de julio de 1826.

de una dama, con cierta intención de hacer chiste pero sin llegar a lo mordaz; y, la anécdota de una dama ligera que juega una broma a un caballero, y llama la atención que el artículo se intitule "Modas", pero que en este caso, no se hable de trajes o adornos sino más bien de una actitud, lo cual muestra un concepto amplio de la moda. No hay en el discurso de *El Iris* la intención de emitir juicios morales o hacer de la moda un objeto de sátira, como en la década anterior. En cuanto a los *figurines*, se trata de litografías coloreadas de trajes femeninos, en las que se observa que comenzaba a pasar de moda el estilo "imperio" o neoclásico (de talle alto), para marcarse nuevamente la cintura (aunque todavía sin exageración), con manga corta o transparente de punto y con escote en los hombros, elementos que anunciaban el romanticismo en el vestido. Estas imágenes se analizarán con mayor detalle en los siguientes capítulos.

Aunque fue breve la existencia de *El Iris*, dejó un precedente respecto al tema de las modas en las publicaciones. Sin embargo, no hubo continuidad en otros periódicos. No sería sino con las revistas que aparecieron a fines de los treinta y sobre todo de los cuarenta cuando se rescató el asunto de la moda y se volvieron a incluir los *figurines* como elemento atractivo de las publicaciones.

Para elaborar la historia de la moda las fuentes de archivo constituyen un arsenal rico con información muy diversa. Tan sólo en el Archivo General de la Nación, en grupos documentales, tales como, los de Inquisición, Ayuntamientos, Bienes Nacionales, Reales Cédulas Originales, Concurso de Calvo, Criminal, Infidencias e Intestados, hay información referente a solicitudes, autorizaciones, reglamentos, leyes y diversas recomendaciones para el uso de ciertos vestidos o telas. Asimismo están documentados procesos, sanciones, denuncias y testificaciones contra el uso de determinadas modas en atuendos o adornos. Las dotes, herencias e inventarios constituyen relaciones de prendas de todo tipo, así como de tejidos, adornos y accesorios; en este tipo de

documentos se incluyen referencias sobre sus características específicas, tales como la forma, el color, e incluso el precio. En el Archivo General también se encuentra información sobre libros y estampas relacionados con el atuendo y, sobre el comercio de la moda, se incluyen noticias de las casas de moda establecidas en México, de las costureras y modistas, los sastres y demás organizaciones gremiales. Al inicio de la presente investigación se exploraron diversos ramos y se llegó a la conclusión que los archivos contienen tal cantidad de material que se requiere hacer distintos estudios especializados.

Otro tipo de documentos que constituyen una fuente primaria importante para una etapa de la época estudiada, son las colecciones de leyes, decretos, bandos y reglamentos que muestran la parte normativa o en su caso de censura de la indumentaria y la moda. Algunas de ellas se localizan en archivos, como en el Archivo General de la Nación, el mencionado grupo de Reales Cédulas Originales. En cuanto a las que han sido editadas destacan por su importancia la *Recopilación de Leyes de Indias*, la *Recopilación sumaria* de Eusebio Ventura Beleña y la *Legislación mexicana* de Dublán y Lozano.<sup>37</sup>

#### **1.4. La moda en imágenes**

Las imágenes de la indumentaria y la moda a través de la historia están documentadas con profusión en fuentes tales como la pintura, en especial la de retrato, vistas urbanas y exvotos; los cuadros de castas, el grabado y la litografía, las figuras de cera, así como las ilustraciones en biombos, abanicos, rebozos y partituras musicales.

---

<sup>37</sup> *Recopilación de leyes de las Indias*. 4 v., Madrid, Cultura Hispánica, 1973; Eusebio Ventura Beleña, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España*. 2 v. México. UNAM/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1981; y, Manuel Dublán y José Ma. Lozano, *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República*. México. Imprenta del Comercio a cargo de Dublán y Lozano e hijos, 1876.

Sólo que es necesario por una parte, tener en cuenta los rasgos específicos de cada manifestación y, por otro, desarrollar un método preciso de lectura y análisis en cada categoría.

Para analizar la pintura de retrato como fuente de nuestro tema se requiere no sólo observar y describir la indumentaria, sino considerar el estilo al que corresponde la obra, establecer su género (retrato oficial, autorretrato, etc.), si hay idealización o realismo, la medida en que se apega a determinados convencionalismos (como en el caso de la pintura novohispana) y, qué tanta es su tendencia al perfeccionismo, a la ornamentación y o a la sencillez.<sup>38</sup> En el siglo XVIII novohispano hay dos etapas en los retratos, la primera en concordancia con el barroco, presenta personajes cuyo ambiente contribuye a exaltar su nobleza, poder o riqueza, con objetos tales como cortinajes, muebles, abanicos, libros, etc.; en cambio hacia el final del siglo se tiende a la sencillez bajo la influencia de la llegada de las ideas de la Ilustración, por lo cual a las representaciones se les da un toque más intimista y personal.<sup>39</sup> Por otro lado, hay que tener cuidado con los anacronismos que pueden llevar a conclusiones equivocadas. Hay retratos de damas, por ejemplo, que se hicieron años después de su muerte, por lo que no necesariamente se guarda fidelidad, ni de la imagen del personaje, ni de la información sobre su traje. Precisamente los retratos constituyen una de las principales fuentes iconográficas empleadas en esta tesis para el análisis de las modas. Se verá, como en el caso del retrato de la familia Vicario (de Domingo Ortiz, 1793) la variada información que sobre el tema puede arrojar una sola obra.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*: Elisa Vargaslugo, "La pintura de retrato" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial*, tomo. 8. México, SEP/ Salvat. 1986, pp. 1082-1101; de varios autores, *El retrato civil en la Nueva España*, México, Museo de San Carlos/ INAH. 1991-1992 y varios autores, *El retrato novohispano* en *Artes de México*, julio-agosto 1994, No. 25.

<sup>39</sup> Gustavo Curiel, Antonio Rubial, et. al., *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México. Fomento Cultural Banamex/CONACULTA. 1999.

Cabe agregar que las vistas urbanas que incluyen paseos de la época, la Plaza Mayor, los mercados y calles constituyen un material invaluable, ya que muestran personajes de distintos sectores sociales, edades y ocupaciones en sus actividades cotidianas, por lo que en esos espacios se puede observar claramente el uso de las modas. Los exvotos asimismo aportan información muy diversa de la forma de vestir y de diversos sectores en sus espacios cotidianos, lo cual se complementa con las pinturas religiosas, ya que muchas veces presentan escenas de santos con personajes que vistieron a la moda de la época en que se realizaron las obras.

Uno de los materiales más ricos en cuanto a la variedad de información es el de los cuadros de castas, correspondientes a la época borbónica. Siendo un género americano, sin embargo respondía a los intereses de los europeos ilustrados. Sea con fines de mercado, clasificatorios de los grupos raciales, o ambos, lo cierto es que constituyen una fuente valiosa para el análisis de la difusión de la moda entre diversos grupos sociales. Aunque no siempre fieles a la realidad porque se crearon estereotipos que fueron reproducidos constantemente por los pintores, se muestra con detalle la indumentaria.<sup>40</sup> Ahí se aprecian los elementos de la tradición española e indígena, mezclados en los trajes como las propias razas, así como las influencias de la moda francesa en los distintos grupos étnicos. En el capítulo 6 se hará un análisis detenido de las aportaciones de este tipo de fuente.

Del grabado y la litografía se deben tomar en cuenta los mismos criterios que para la pintura. Además de retratos, para el tema que nos ocupa disponemos de imágenes de tipos sociales. El grabado se desarrolló en la Nueva España dentro de la Academia de San Carlos (fundada en 1785) y el auge de la litografía es posterior al periodo aquí

---

<sup>40</sup> Vid: Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas" en *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1995, pp. 217-252 y Concepción García Saiz, *Las castas, un género pictórico americano*, México, Olivetti, 1989.

estudiado, pero, como se ha visto, los trabajos de Linati iniciaron la tradición de los *figunines* en México (1826).

Las figuras de cera, género de arte de origen europeo, que en la Nueva España alcanzó gran popularidad por la destreza de su ejecución, proporcionan información sobre la difusión de las modas tanto a nivel social como individual. Las hay de dos clases: retratos y tipos sociales. Los retratos de cera de principios del siglo XIX, al parecer fueron desarrollados en especial por un artista joven, José Francisco Rodríguez. Fue tanta la fama que logró con su arte que, desde la óptica del nacionalismo criollo, en el *Diario de México*, se le exalta por considerarse entre los “insignes artistas” de la América Septentrional. Sus obras eran tan realistas que incluso podía hacer retratos de difuntos con la sola memoria, por lo que su trabajo fue muy demandado. Hizo retratos del virrey Pedro Garibay, el virrey Iturrigaray, el arzobispo Lizana y, hasta el almirante británico Cochrane tuvo su retrato cuando estuvo en Nueva España y se lo llevó consigo a Londres.<sup>41</sup> Las figuras de cera de los tipos sociales maravillaron a los extranjeros visitantes. William Bullock se llevó una serie y montó una exposición en Londres en 1824, mediante la cual se dio a conocer este arte mexicano.<sup>42</sup>

Los biombos, muebles de origen oriental llegaron a la Nueva España en el siglo XVII. Hubo de dos tipos, los de cama, una especie de protección para los enfermos, y los rodastrados, que se colocaban en los estrados y que según Elisa Vargaslugo, eran una “especie de escenario para las tertulias.”<sup>43</sup> En su aspecto decorativo los biombos incluían temas de la conquista, escenas campestres, vistas panorámicas y asuntos

<sup>41</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 12, No. 1706, 4 de junio de 1810, pp. 619-621.

<sup>42</sup> *Vid* la obra de Ma. Jose Esparza Liberal, et. al., *La cera en México: arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994; y, Teresa Castelló, *El arte de la cera en México*, México, Grupo Financiero Comermex, 1974.

<sup>43</sup> Elisa Vargaslugo, *México Barroco*, México, Hachette Latinoamericana, 1993, p. 160; Ma. Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos*, Ed. de Jorge Gurría, Lacroix, México, INAH, 1970.

costumbristas. Dentro de estos últimos se encuentra la información relativa a la moda en la indumentaria.

El Archivo General de la Nación guarda documentos de partituras musicales y en ellos se incluyen ilustraciones de escenas referentes a bailes, en las que destacan representaciones sobre los trajes que las damas y los caballeros usaban para tales ocasiones.<sup>44</sup> Hasta donde se sabe aún no se ha emprendido la investigación sobre las modas a través de dicho vehículo por lo que ahí se tiene otro campo en espera de ser estudiado.

El tipo de fuente que muestra la imagen más fidedigna del atuendo es el *vestido real*, categoría que según se vio en la Introducción a este trabajo, Roland Barthes utiliza para referirse a los trajes originales. En la ciudad de México existen diversas colecciones en museos. Destaca por la cantidad y variedad de trajes, medias, zapatos, abanicos, cigarreras, etc., el Museo Nacional de Historia que se encuentra en el Castillo de Chapultepec. Hay otra colección en el Museo de la Indumentaria Mexicana "Luis Márquez Romay", perteneciente a la Universidad del Claustro de Sor Juana, conformada específicamente por trajes indígenas y mestizos. Precisamente un museo pequeño, pero que se distingue por los textiles y trajes indígenas es el Museo Serfín. Por su parte, en el museo de El Borceguí se pueden apreciar zapatos de distintos tipos y de diferentes etapas históricas. Además, hay múltiples colecciones privadas que es necesario ubicar y clasificar para elaborar catálogos fotográficos. Como se puede apreciar, en México existen pocos museos dedicados a la indumentaria y, prácticamente ninguno dirige su atención a la moda.

No obstante, hay que reconocer que últimamente se ha suscitado en México un gran interés por la vida cotidiana y dentro de ella la historia la indumentaria ocupa un sitio

---

<sup>44</sup> Dato proporcionado por la Doctora Guadalupe Jiménez Codinach.

preferente, como se ha demostrado en exposiciones recientes, en que el traje y el adorno se han exhibido como parte importante de los espacios íntimos. Tal fue el caso de "México, su tiempo de nacer. 1750-1850", que se presentó en el Palacio de Iturbide en 1997 y que presentó trajes, zapatillas, medias, abanicos, cigarreras, entre otros objetos. Por otro lado la exposición "Intimidad, moda y diseño. México entrañable", que se exhibió en el Museo de la Ciudad de México en 1998, mostró un interés más específico hacia la moda y tuvo un contenido rico por la variedad de trajes y adornos. Aunque ciertamente ésto representa un avance importante, se ha advertido que aún falta investigación para establecer precisiones, por ejemplo, en la exposición de "Intimidad, moda y diseño", se exhibieron una serie de trajes de novia de color blanco, con velo y azahares, que en la ficha técnica se anunciaban como del siglo XIX, pero no se especificaba de qué etapa, lo cual podía llevar al espectador a conclusiones falsas, ya que pudiera pensar que este tipo de vestido lo portaban las novias durante todo el siglo XIX y entonces cabría la posibilidad de creer que incluso pudo ser anterior, siendo que lo que hoy conocemos como el clásico vestido de novia no se usó en México sino en las últimas décadas de dicho siglo.

Por todo lo anteriormente señalado se concluye que para el tema que nos ocupa, aunque la bibliografía moderna es escasa, en cambio, las fuentes primarias escritas e iconográficas son abundantes, sólo que los estudios sobre el traje y la moda, y especialmente sobre esta última se encuentran en México apenas en una fase incipiente.

## Capítulo 2

### VIDA SOCIAL Y TENDENCIAS DE LA MODA

#### 2.1. Europa

##### 2.1.1. El traje aristocrático hasta la moda barroca

Lo primero que se debe definir respecto al *vestido real* en la historia es que a partir del siglo XIV la dinámica de la moda comenzó a tener ritmos de cambios constantes y acelerados, por lo que en Europa occidental se iniciaron una serie de transformaciones en las costumbres indumentarias que fueron históricamente determinantes, al grado de que han sido calificados como "revolución indumentaria".<sup>1</sup> Y no es para menos, pues fue en esa época justamente cuando se estableció la diferenciación entre el traje femenino y el masculino. Hasta entonces y durante muchos siglos ambos sexos habían utilizado unos paños largos y amplios, que a pesar de ser diversos y variables, en lo general eran del estilo del *peplo* griego o la *toga* romana. Sin embargo, durante la Edad Media se habían infiltrado diversas influencias de los llamados pueblos *bárbaros*, que usaban trajes distintos a los europeos, por ejemplo, los que se cortaban y se cosían ajustándose al cuerpo.

En el siglo XIV se produjeron cambios definitivos. En las mujeres se mantuvo el vestido largo, sólo que se hizo más entallado y escotado en la parte superior, exaltando los atributos femeninos, en especial el busto, las caderas y el vientre. Por su parte, el traje masculino se fue acortando, ceñiendo y terminó dividiéndose en dos prendas que serían básicas: el *jubón* y las *calzas*; el primero era la prenda superior, ajustada al talle, generalmente con mangas, que cubría hasta la cintura; las segundas, ceñían de la cintura hasta cierta altura de las piernas, y de ellas, a su vez, se derivaron los *calzones* y

---

<sup>1</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 30.

de ellas, a su vez, se derivaron los *calzones* y las medias, de manera que las piernas masculinas se liberaron, se moldearon y se exhibieron.<sup>2</sup>

Fue precisamente el traje masculino el que inició el ritmo de cambios vertiginosos, así como la ostentación en los adornos. De los siglos XIV al XVII, el atuendo masculino tendió más a la artificialidad que el femenino,<sup>3</sup> en ese tiempo el varón era quien manejaba de forma más visible y directa el juego de las apariencias, actitud que después sería considerada como típicamente *femenina*.

En el mundo de la moda han surgido fenómenos que a primera vista parecieran disociados y hasta antagónicos entre sí, pero que se han desarrollado como partes coexistentes e interactuantes dentro de los procesos históricos. Así ha sucedido con la tendencia al regionalismo que hacía distinguir localidades y países por el atuendo, al mismo tiempo que la moda se hacía universal. Por una parte, se comenzaron a definir en los trajes determinados rasgos característicos de una región, como por ejemplo, en el siglo XVI, el pronunciado oscote del traje femenino italiano, los rojos chillantes del vestido inglés o la profusión de detalles del francés,<sup>4</sup> todo lo cual seguramente fue resultado del proceso de formación de los estados nacionales y el consecuente desarrollo de elementos culturales distintivos. Por otra parte, debido a las relaciones comerciales las modas se difundieron de un país a otro, especialmente en las zonas urbanas. Pero pronto surgió la tendencia a la hegemonía, es decir, la moda de un determinado lugar se comenzó a imponer sobre otros. De esta forma, la moda se generalizó y se convirtió en un fenómeno internacional. En el siglo XV se imitaba sobre todo la moda de la corte de Borgoña (figura 1);<sup>5</sup> en la primera mitad del siglo XVI en

<sup>2</sup> Las *calzas* se cerraban al frente con listones, parte que después se desarrolló como la bragueta. Vid: Philippe Perrot, *Fashioning the bourgeoisie...*, op. cit., p. 16; Gilles Lipovetsky, op. cit., pp. 30-31 y 38-40; Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, op. cit., pp. 60-61; James Laver, op. cit., pp. 50 y 60-62.

<sup>3</sup> Gilles Lipovetsky, op. cit., pp. 38-39.

<sup>4</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, op. cit., T. 2, pp. 114-117.

<sup>5</sup> Cuando el traje masculino se acortó hasta convertirse en una especie de faldilla.

distintas zonas de Europa ciertos usos indumentarios se habían extendido bajo la influencia de Alemania (figura 2);<sup>6</sup> durante la segunda mitad del siglo XVI se advierte el predominio del traje español (figura 3);<sup>7</sup> y, desde el siglo XVII y hasta el XIX, se impuso la moda francesa.

La Francia de Luis XIV (1661-1715) logró un avance definitivo en el proceso de formación del capitalismo, lo cual se proyectó en todas las esferas de la vida social. El ministro Colbert estableció una política que impulsó el comercio, reorganizó las finanzas, se emprendieron las primeras conquistas coloniales y culminó el proceso de centralización del poder real. Se iniciaba el periodo de esplendor de la corte de Versalles y de su vida rodeada de lujos. Esa fue la época en que Francia -desplazando a Italia- se convirtió en el centro rector del arte, a través de la Real Academia de Pintura y Escultura, con Le Brun al frente, y de la Academia de Arquitectura bajo las directrices de Mansart. De la misma manera, la moda francesa comenzó a predominar internacionalmente, París se convirtió en el foco de atención, en el paradigma de la moda. Vestirse a la francesa comenzó a ser sinónimo de elegancia y buen gusto.

En el resto de los países europeos se esperaba con cierta ansiedad las novedades de la moda francesa. Uno de los vehículos de difusión de ésta fueron los maniquíes o muñecas de tamaño natural que desde mediados del siglo XVII y durante el XVIII viajaron vestidas a la francesa, lo cual provocaba la demanda inmediata de telas y accesorios franceses. Entre las ramas de la producción que mayor estímulo recibieron

---

<sup>6</sup> La moda alemana era de gran colorido y ropa holgada, lo cual se aprecia en las cuchillas (cortes verticales en las telas, que luego se remendaban dando así mayor movilidad a los brazos y piernas), las calzas-calzones (prenda masculina que cubría desde la cintura hasta la rodilla con franjas sueltas a lo largo) y los tabardos (especie de abrigo ancho y suelto, que usaban tanto hombres como mujeres). También se usó la barba. Vid James Laver, *op. cit.*, pp. 79-88 y Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, pp. 117-136.

<sup>7</sup> La moda española influyó en Europa desde el reinado de Felipe II. Lo característico es la rigidez, la verticalidad, el uso de un solo color, más bien oscuro, prendas estrechas sin pliegues y la *lechuguilla* (cuello de grandes proporciones). Para los varones, principalmente *jubón* (prenda de la parte superior) sin faldones, *calzas* de punto y capas cortas. Para las mujeres, faldas con verdugos (aros que hacían la falda acampanada), *cuerpo* sin escote (especie de *corsé* de *ballena* o de acero). James Laver, *op. cit.*, pp. 309-314 y Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, pp. 159-176.

fueron los terciopelos, las sedas, los encajes y las cintas fabricadas en el país.<sup>8</sup> De hecho, y en consecuencia con la política mercantilista de la época, la moda fue concebida en los círculos dirigentes como un fenómeno creado para la exportación, con el fin de ser consumida en toda Europa, o sea, como parte de una economía de mercado. Quizá en parte ello explica que al iniciarse el imperio de la moda francesa se suscitara variaciones cada vez más rápidas. Ahora bien, hay que aclarar que no todo era originario de Francia, muchas veces las prendas o los adornos procedían de otros lugares del mundo (como las sedas), sólo que ahí era donde se convertían en moda.

Durante las primeras etapas del capitalismo, en el periodo que va de los siglos XVI al XVIII, prevaleció en Europa el *traje aristocrático*.<sup>9</sup> Históricamente corresponde al proceso de fortalecimiento del absolutismo y, posteriormente, del despotismo ilustrado, sistemas de gobierno vinculados a una nobleza, cuya presencia confería esplendor y fastuosidad a las cortes. En las esferas del poder se pretendía mantener una jerarquización estricta y una movilidad social limitada. En tales circunstancias el llamado *vestido aristocrático* tenía una significación evidente de distinción social, de pertenencia a un alto rango, a un círculo exclusivo que se diferenciaba de los amplios sectores de plebeyos sin refinamiento.

Con el objeto de reafirmar la superioridad de la aristocracia aparecieron -al mismo tiempo que la moda- las leyes suntuarias en países como Francia, España y en los estados italianos. Se legislaba en torno a múltiples aspectos de la indumentaria, tales como el tipo y hasta la cantidad de tela que debía usarse en cada prenda, el material de los hilos, los accesorios, los botones, etc., todo ello de acuerdo con la jerarquía social, la

---

<sup>8</sup> Vid: Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 47 y 81; Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 3, pp. 153-158. Sobre el desarrollo de la producción de la seda de Lyon, vid Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido. Las telas*, v. 2, Madrid, Alianza, 1994, pp. 176-198.

<sup>9</sup> Categoría propuesta por Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 27 y ss.

época del año, o el tipo de evento. Como veremos más adelante, en la Nueva España esta clase de normas se elaboraron para regir hasta los detalles mínimos del atuendo. Las leyes suntuarias, además, tenían otro propósito: proteger los productos nacionales, en especial se intentaba impedir el despilfarro de los metales y las piedras preciosas, es decir, formaban parte de las políticas proteccionistas de las monarquías absolutistas. Sin embargo, a pesar de las multas y otros castigos que se establecían para los infractores, lo cierto es que las modas de la nobleza se difundieron de arriba hacia abajo. La plebe, comenzando por los "nuevos ricos", la naciente y próspera burguesía, procedió a imitar los trajes de la aristocracia, seguida de los sectores medios de las ciudades. Lo cual significa que dichas leyes eran transgredidas constantemente.<sup>10</sup>

En cuanto a su forma, *el traje aristocrático* pasó por distintas etapas: de las cuchillas y el colorido del Renacimiento, a la austeridad del vestido español, que, a su vez fue sustituido por el traje barroco, el cual inevitablemente está relacionado con la corte francesa y que, dada su importancia para este estudio, nos detendremos a describir brevemente.

Como se dijo anteriormente, a partir del predominio de las modas francesas, éstas se sucedían unas a otras de manera acelerada, aun cuando los cambios no eran radicales ni absolutos, sino en los detalles. En el siglo XVII, en muchas partes de Europa se había abandonado el traje español y, bajo la influencia holandesa, durante un periodo breve se pasó a la holgura y sencillez en el vestir, pero desde mediados de siglo se iniciaron ciertos cambios procedentes de Francia. Y, al igual que en las artes, las modas francesas barrocas mostraban artificios ilusionistas, volúmenes en ocasiones desmesurados, exuberancia y profusión de adornos. Todo ello de acuerdo con los gustos de la nobleza, especialmente identificada con el exceso de lujos. En esa línea, cabe destacar el uso de

---

<sup>10</sup> Vid: Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 17 y Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 43-44.

la peluca que a fines de siglo se comenzó a empolvar (con polvos de harina), así como elementos decorativos lujosos, ya sea encajes, lazos, cintas, brocados o bordados. En el traje masculino cobró importancia la camisa, se inició el uso de la corbata (sustituida después por la *chorrera* de encajes), apareció la *casaca* y el sombrero de tres picos o *tricornio*; en el calzado, comenzó el predominio del zapato sobre la bota (en el siglo XVIII los tacones rojos eran signo de nobleza). En cuanto al traje femenino, el *corsé* o *cuerpo* bajó, comenzaba debajo del pecho y terminaba en forma puntiaguda; durante ciertas épocas se llegó a utilizar la cola en el vestido; y, por su parte, las faldas adquirieron gran amplitud debido a los *ahuecadores* que se llevaban debajo (el *verdugado* español o *tontillo* se amplió y se convirtió en el *guardainfante* del siglo XVII y el *panier* del XVIII). Para apreciar las características señaladas basta observar pinturas como el retrato de *Luis XIV* del pintor catalán Hyacinthe Rigaud; o bien, del XVIII, *El columpio* de Jean-Honoré Fragonard y *El autorretrato* de Quentin de la Tour (figuras 4, 5, 6).

Recapitulando. En el periodo que abarca de los siglos XIV a mediados del XVIII la moda en la indumentaria tuvo modificaciones parciales, los cambios se sucedían en los accesorios, los detalles de la línea o acaso en alguna prenda. Por ejemplo, de la *lechuguilla*, el cuello español rígido y alto utilizado en el siglo XVI, se pasó en la siguiente centuria a la *valona*, un cuello más bajo y sencillo, que se sostenía sobre una *golilla*. También hubo ciertas innovaciones, como el uso de la peluca empolvada para hombres y mujeres a partir del siglo XVII. Pero no se advierten en esta etapa transformaciones radicales en el vestido.

### 2.1.2. La Revolución Francesa y la conformación del traje burgués. Del neoclasicismo al despunte del romanticismo

Fue a partir de la Revolución Francesa cuando se suscitaron cambios trascendentales y no sólo en las esferas de la economía, la política o las relaciones sociales, sino como plantea Renato Sigurta, se produjo “una brusca modificación de toda la expresión hecha por los seres humanos mediante el lenguaje de los trajes”.<sup>11</sup> Sólo que, para apreciar el fenómeno en toda su dimensión hay que revisar los antecedentes y los hechos concretos.

Primeramente hay que regresar a la Francia monárquica, a la corte de Luis XVI y María Antonieta, cuando se había dado el momento culminante de la moda barroca, que como en otras manifestaciones del arte y la cultura, se expresó en la modalidad del rococó.<sup>12</sup> Sin embargo en esa misma época se introdujeron los primeros cambios de lo que después iba a constituir una revolución en el traje y las modas. Cabe recordar que en María Antonieta se había operado una transformación al casarse, ya que tuvo que abandonar su antigua indumentaria -de la cual no quedó ni el mínimo detalle austriaco- por un vestuario totalmente francés (trajes, accesorios, telas, joyas, etc.) Empero, la joven reina, de espíritu más bien rebelde, hizo sus propias aportaciones a la moda. En este punto hay que señalar que las novedades lucidas por María Antonieta e imitadas por la mayoría de las damas de la corte, tuvieron una autora intelectual y material, la modista Rose Bertin, quien a pesar de su oscuro origen ganó un sitio privilegiado al lado de la reina, como refiere el biógrafo de ésta última, Stefan Zweig:

A causa de ella, dieciocho años antes de la verdadera Revolución, fráguese en Versalles una revolución palaciega: mademoiselle Bertin salta por encima de las prescripciones de la etiqueta que prohíbe a una persona burguesa la entrada en los *petits cabinets* de la reina: esta artista, en su género, alcanza lo que Voltaire y todos los poetas y pintores del tiempo no lograron jamás: ser

<sup>11</sup> “Rasgos psicológicos de la moda” en *Psicología del vestir*, op. cit., p. 35.

<sup>12</sup> Stefan Zweig, uno de los biógrafos más destacados de la reina se refiere a ella como “la reina del rococó”. *Vid.*, *María Antonieta*, México, Porrúa, 1998, p. 84.

recibida a solas por la reina. Cuando aparece, dos veces por semana, con sus nuevos dibujos, María Antonieta abandona a sus nobles damas de honor y se encierra, para un consejo secreto, con la venerada artista en lo más recogido de sus habitaciones privadas, para lanzar con ella una nueva moda, aun más disparatada que la anterior.<sup>13</sup>

Ya que se habla de Rose Bertin conviene destacar que las modistas del siglo XVIII eran únicamente vendedoras de modas y su aportación principal era darle a los vestidos confeccionados por las costureras un toque personal mediante accesorios (cintas, encajes, flores, etc.); y sólo posteriormente, como en el caso de Bertin, su campo se amplió a la creación de vestidos, zapatos y sombreros, es decir, hacia esta época surgía la modista en tanto diseñadora de modas.<sup>14</sup>

Las modas de María Antonieta pueden considerarse como un puente entre la exuberancia del rococó y el inicio de un estilo más natural y sencillo que sólo se manifestaría plenamente con la Revolución Francesa. Es innegable la apariencia barroca de la reina, con su *robe à la française* (corsé ajustado con una abertura en el frente que se cubre con el llamado *estómago* y una *basquiña* o falda a la *panier*, figura 7), con la profusión de accesorios en los trajes, con plumas de avestruz en la cabeza -que tanto escandalizaban a su madre, la emperatriz María Teresa-, con la exagerada altura de los peinados y sus diseños complejos, en ocasiones con paisajes completos que le hacía el peluquero Léonard, así como con la riqueza de adornos y alhajas, en especial diamantes y perlas, comprados a los judíos Boehmer y Bassenge, muchas veces a crédito (figura 8). Sin embargo, en el mismo periodo la propia reina comenzó a lucir un tipo de traje más sencillo y ligero (figura 9), cuya influencia procedía de Inglaterra en donde incluso las mujeres nobles vestían con menos formalidad. Entre los nuevos usos destaca la

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>14</sup> Mademoiselle Bertin pasó de ser costurera a vendedora y luego a diseñadora, lo cual, dada la cercanía con la reina, a su vez le dio una gran prosperidad a su negocio, "Au Grand Mogol", ubicado en la calle Saint-Honoré. *Vid.* Stefan Zweig, *op. cit.*, p. 89; Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia Técnica y moral del vestido. Complementos y estrategias*, v. 3, p. 286 y J. Chalon, *Chère Marie-Antoinette*, France, Perrin, 1997, pp. 93-94.

*polonesa* o *robe à la Reine*, que consistía en una sobrefalda cuyas puntas se jalaban hacia atrás formando tres secciones de faldones que se levantaban con cordones y dejaban a la vista una falda interior (figura 10). Otra prenda que adquirió gran popularidad fue el *caracó*, con pliegues verticales en la espalda que cubrían hasta la cadera y una falda con una o más hileras de holanes alrededor del dobladillo (figura 11). Hacia 1780, se extendió la *robe à la anglais*, que carecía de adornos pesados y reducía los pliegues traseros; además, el típico *panier* fue sustituido por el *toumure*, una especie de almohadilla que ponía el énfasis en la parte posterior de la cadera (también se le llama *culo postizo*). Pero el principal cambio surgió con la aparición de la *robe en chemise*, un traje completamente distinto a lo que hasta entonces se había usado, compuesto de una sola pieza, similar a una camisa larga, generalmente de *muselina* o de lino blanco, que fue el antecedente de las modas difundidas durante la Revolución Francesa y el estilo *imperio* (figura 12). Al principio esta prenda suscitó conmoción por su ligereza y sencillez, lo cual se apartaba de la moda hasta entonces dominante, pero debido a su comodidad también atrajo la atención. Al parecer la propia María Antonieta lo llegó a usar.<sup>15</sup>

Las nuevas modas francesas, además de la corte se inspiraron en otras fuentes, como el teatro; así se aprecia en el casaquín de Suzanne, la criada de *Las Bodas de Fígaro*.<sup>16</sup> Por otra parte, entre fines de los setenta y principios de los ochenta, Francia se vió envuelta en una anglomanía, otro factor impulsor de los cambios en las modas, como se ha señalado y cabe ahora precisar respecto al traje masculino. Después de la revolución burguesa del siglo XVII, en Inglaterra se había comenzado a usar un traje de

---

<sup>15</sup> Stella Blum se refiere a un retrato de María Antonieta, hecho por Elisabeth Vigée-Lebrun, en que la reina se exhibe con este tipo de vestido. Introducción a *Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the "Galerie des Modes"*, New York, Dover Publications, 1982, p. VIII.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. VII

corte sencillo, distinto al de la nobleza. El traje de Werther -el joven de imagen romántica, protagonista de la famosa novela de Goethe (1774)-, se constituyó en modelo del estilo inglés: *frac* azul, con cuellos y vuelos del mismo color, chaleco y *calzones* amarillos.<sup>17</sup> Esta moda se difundió en las colonias de Norte América y en Francia durante el siglo XVIII, sobre todo a partir de la década de los setenta, lo mismo entre la burguesía que entre la nobleza, lo cual demuestra que empezaba a extenderse el gusto por una línea más sobria en el atuendo.

Asimismo, en el campo de las ideas surgieron voces que comenzaron a proponer la sencillez en el vestir, con base en el racionalismo. Una de ellas fue la de Juan Jacobo Rousseau, cuyo llamado a que la sociedad volviese a la naturalidad se extendió a la ropa, con el criterio de buscar lo sano, lo racional y lo apropiado, es decir, lo opuesto a la afectación típica del vestido de corte. La idea de Rousseau incluía a un sector hasta entonces relegado por la sociedad, los niños, cuyo atuendo había sido simplemente una adaptación de los trajes de los adultos a su cuerpo pequeño. Rousseau hacía una crítica a semejante indumentaria, considerando que el cuerpo del niño, desde su nacimiento, era oprimido con fajas y vendas dañinas para la salud, que además lo inmovilizaban como si tuviera grillos y esposas, peor que si fuera un delincuente; de modo que el pensador clamaría por un traje que permitiera a los infantes libertad de movimiento, para lograr cuerpos vigorosos y sanos.<sup>18</sup> De esta forma el traje se convertía en una materia de la pedagogía moderna. Sobre este particular volveremos a hablar en el capítulo 6, en la parte correspondiente a los niños.

Antes de 1789, por lo tanto, en Francia se habían manifestado las condiciones que permitirían una transformación en el vestir. La mesa estaba puesta. Pero sólo con la

---

<sup>17</sup> Goethe, *Werther*, España, Salvat, 1969, pp. 114 y 173.

<sup>18</sup> Jean Jacques Rousseau, *Emilio o de la Educación*, México, Porrúa, 1972, pp. 6-8.

propia Revolución Francesa los cambios en el traje tuvieron consecuencias radicales, especialmente en el atuendo masculino. Desde la inauguración de los Estados Generales, en mayo de 1789, la indumentaria se convirtió en un símbolo político, pues los trajes de los diputados del Primero y Segundo Estados, se distinguían por sus adornos dorados, sombreros de plumas, encajes y colores brillantes, en contraste con los vestidos negros y modestos de los diputados del Tercer Estado. Para terminar con esta situación, y ya en el contexto revolucionario, poco después, la Asamblea Nacional abolió mediante decreto las diferencias de clase en cuanto al vestido; sólo que, en 1793, la Convención tuvo que reafirmarlo estableciendo que:

Ninguna persona de uno u otro sexo podrá obligar a otro ciudadano o ciudadana a vestir de un modo determinado [...] so pena de ser considerado y tratado como sospechoso, perseguido como perturbador del orden; cada cual es libre de usar el traje o vestido que le agrade, siempre que sea adecuado a su sexo.<sup>19</sup>

Hay varios aspectos que deben ser destacados de dicho decreto. Por un lado, y en contraposición con las antiguas leyes suntuarias, por primera vez se establecía la libertad en la vestimenta, y con ello se daba a este fenómeno una categoría similar a la libertad de pensamiento, de tránsito y otros derechos ciudadanos. Por otra parte, la reiteración del decreto se produjo en medio de un ambiente político agitado, por lo cual se generaron conflictos en torno a él. De acuerdo con los autores del tomo relativo a la Revolución Francesa, en la *Historia de la vida privada*, el decreto estaba dirigido contra los clubes de mujeres, cuyas miembros portaban gorros rojos estilo frigio y pretendían obligar a otras mujeres a imitarlas, de manera que a ellas se refería aquéllo de “perturbador del orden”. Al parecer, el Comité de Seguridad Pública temía que las mujeres se masculinizaran y, además, se les veía como gente peligrosa por su actitud de

---

<sup>19</sup> Philippe Ariès y George Duby, *Historia de la vida privada. La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, T. 7, Madrid, Taurus, p. 26 y Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 20.

aventureras y emancipadas.<sup>20</sup> El asunto no terminó con el decreto mencionado. Un año después, aquí mismo, en la Nueva España, aparecía en un artículo de *Gazetas de México*, la noticia, a su vez tomada de las *Gazetas de Madrid*, de que había alborotos en las calles de París, promovidos por mujeres que se hacían llamar *jacobinas* y que, vistiendo con gorros encarnados y calzones largos o *pantalones* (lo cual era completamente inusual no sólo en las mujeres sino hasta en los hombres), insultaban o, incluso azotaban a las mujeres que no portaban el mismo traje. El conflicto nuevamente fue a parar al Comité de Seguridad Pública en cuyo seno se decidió que las mujeres no podrían ejercer derechos políticos ni tener parte activa en el gobierno, así como tampoco reunirse en asociaciones femeninas.<sup>21</sup> En este caso, el atuendo tenía una relación directa con los eventos políticos e históricos, mismos que determinaron el surgimiento de “modas revolucionarias”, las cuales, por su parte, desempeñaron un papel relevante en dichos sucesos.

Empero, como afirman los autores de *Historia de la vida privada*, a pesar de la aparente libertad en la indumentaria en realidad el gobierno de la Convención intervenía en el asunto de una forma más directa, pues, desde 1792, se había decretado la obligación de que los hombres portaran la cocarde tricolor, es decir, una insignia con sentido patriótico que, en 1793, se había extendido a todos los franceses, incluyendo a las mujeres.<sup>22</sup> Pero era una época de revolución, de experimentación, de inestabilidad y no se podía esperar mucha coherencia por parte de las nuevas autoridades. Incluso, en 1795, la Convención llegó a pedir al artista Louis David diseños para la creación de un traje nacional y éste en respuesta presentó ocho bocetos que incluían dos trajes civiles y seis militares, los cuales consistían en túnicas cortas y sujetas a la cintura por un fajín,

---

<sup>20</sup> *Historia de la vida privada, op. cit.*, T. 7, pp. 26-27.

<sup>21</sup> *Gazetas de México, op. cit.*, v. VI, No. 30, 6 de mayo de 1794, p. 238.

<sup>22</sup> *Historia de la vida privada, op. cit.*, T. 7, p. 27.

calzas ajustadas, botas cortas o zapatos, una "especie de toca" y una capa tres cuartos. Los vestidos reflejaban influencias de la antigüedad clásica, del Renacimiento y del teatro. La idea, sin embargo, no partió del gobierno, sino que se originó dentro de un club político, la Sociedad Popular y Republicana de las Artes, y en el proyecto se aprecian principalmente dos propósitos. El primero era diseñar un traje nacional, distintivo del país; el segundo, que el atuendo se democratizara, mediante la creación de una especie de uniformes que serían usados por ciudadanos libres con igualdad de derechos (que excluía a las mujeres). Ni uno ni otro llegaron a funcionar, lo mismo el traje *nacional* que el *democrático* no pasaron de ser una mera tentativa.<sup>23</sup>

Independientemente de los decretos y de los proyectos gubernamentales, durante el proceso revolucionario se engendraron diversas modas, algunas desaparecieron tal como habían llegado, pero otras lograron una mayor permanencia. En este último caso se encuentran los *pantalones*, impulsados por los *sans-culottes*, esos personajes violentos, procedentes de las filas de artesanos y pequeños comerciantes que durante la revolución andaban por las calles en movilizaciones constantes. Como su nombre lo indica, no usaban *calzones*, la prenda símbolo de la elegancia aristocrática desde el siglo XIV, sino una pieza más larga y ajustada que al principio cubría hasta la pantorrilla y, poco después llegó hasta el tobillo. Se trataba del *pantalón* (figura 13). Su origen no está claramente definido, al parecer no era francés sino que procedía del pantaloncillo de los marineros ingleses, si bien, por otro lado, su nombre se ha vinculado con Pantalone, personaje bufón de la Comedia del Arte italiana.<sup>24</sup> Esta es una de las principales

<sup>23</sup> Vid: *Historia de la vida privada*, op. cit., T. 7, pp. 27-28; Max Von Boehn, *La moda...*, op. cit., T. 5, p. 172. y Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 30. En la obra de C. W. Ceram, *Dioses, tumbas y sabios*, se habla de un artista, Dominique Denon, quien fue con Napoleón a la campaña de Egipto, y que antes había trabajado con Louis David haciendo grabados de sus diseños de trajes con los que "revolucionaría la moda de la época", lo cual posiblemente se refiera a este proyecto (Barcelona, Orbis, 1985, p. 90).

<sup>24</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 31 y Nicola Squicciarino, op. cit., p. 82.

aportaciones de la Revolución Francesa en el campo cultural, pues el *pantalón* se convirtió en una prenda indispensable y clásica de la indumentaria masculina.

En la época del Directorio surgieron dos modas en las que se advierten nuevos conceptos sobre la elegancia: la de los *incroyables* y las *merveilleuses*. Los primeros, también llamados *impossibles* llevaban un vestido que presentaba cierta extravagancia: casacas enormes con largas colas, chalecos cortos, cuellos de gran altura con pañuelos voluminosos que les cubrían incluso por encima de la boca, medias coloridas, botas grandes, largas melenas cortadas en mechones, todo lo cual no era sino el traje inglés en una versión exagerada.<sup>25</sup> Sus acompañantes, las *merveilleuses* vestían túnicas al estilo griego, largas y transparentes, sin mangas, hechas de seda, *batista*, *calicó* o *muselina*, con forros blancos o rosas; debajo llevaban una especie de *corsé* transparente que sostenía la base del pecho (le denominaban *zona*, como los griegos a una especie de faja que moldeaba las caderas femeninas).<sup>26</sup> Era el antecedente inmediato del traje conocido como *imperio* y el inicio del neoclasicismo en la indumentaria (figura 14). De esta manera, las tendencias de la moda eran semejantes a lo que ocurría en el ámbito de las artes plásticas: el rechazo a la ampulosidad, a los brillos, al lujo del rococó y, en contraposición, la revaloración de lo clásico grecorromano, el aprecio a la naturaleza y a la sencillez. Ello significa un cambio radical en los gustos, ya que el que había prevalecido en los siglos anteriores, el de la nobleza, se concebía ahora como una forma de placer decadente.

A principios del siglo XIX, sin embargo, no había un estilo puro, en París coexistían una gran variedad de modas que, a decir de Max Von Boehn, reunían los últimos

<sup>25</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, op. cit., p. 133 y James Laver, op. cit., pp. 151-153.

<sup>26</sup> Teresa Cabarrús, la amante de Barras, fue una de las principales líderes de esta moda. Se le ha descrito con su túnica de seda blanca, sortijas en los dedos, sandalias e hileras de perlas en sus cabellos. Vid. Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, op. cit., pp. 133-135.

sesenta u ochenta años.<sup>27</sup> Pero, en el vestido masculino se iba imponiendo una versión más ajustada y menos exagerada del traje de campo inglés; los *calzones* cada vez se hacían más largos, se extendía el uso del sombrero de copa, del cabello corto con el peinado *a la Tito*, y se ponía de moda el bastón mientras caía en desuso la espada. En síntesis, había una combinación entre lo inglés, lo neoclásico y algunas reminiscencias del siglo XVIII.

Entre tanto, el traje femenino seguía su recorrido hacia la ligereza, mediante la evolución de la *robe en chemise*, especie de camisa surgida en los tiempos de María Antonieta, ahora con escotes exagerados, de largo hasta los tobillos, sin mangas o con mangas largas y pegadas a los brazos; asimismo se extendía el uso de los *chalets* y se desarrolló un estilo personal de colocárselo; el talle era alto, por lo que la línea del traje tendía a la verticalidad hasta crearse imágenes estatuarias, a lo cual contribuía el hecho de que se había abandonado la costumbre de partir el cuerpo en dos por la cintura, ya que la *robe en chemise* era de una sola pieza. El *corsé* tradicional había desaparecido y, sorprendentemente, después de casi trescientos años era la primera vez que las mujeres habían adquirido cierta libertad en su cuerpo.<sup>28</sup> Para apreciar esta moda hay que observar algunos de los retratos hechos por los discípulos de Louis David, en especial los de Ingres y Gerard (figuras 15 y 16).

No obstante, en tiempos de la Restauración, en los años inmediatamente anteriores a la década de los veinte, la silueta femenina volvía a su antigua línea: comenzó a bajar el talle hasta llegar a la cintura, el cuerpo femenino de nuevo se dividía en dos, regresó el uso del *corsé* -más opresivo aun que el de la época barroca- y la falda se ensanchó.<sup>29</sup> El

<sup>27</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 5, p. 169.

<sup>28</sup> Al parecer, la idea del talle alto procedía de Inglaterra, en donde se había comenzado a usar entre 1794-1795. Max Von Boehn, *ibid.*, T. 5, pp. 119, 125 y ss.; James Laver, *op. cit.*, pp. 153-155.

<sup>29</sup> Max Von Boehn, *la moda...*, *op. cit.*, T. 6, pp. 122 y ss; James Laver, *op. cit.*, pp. 164-165.

cuerpo volvía a ocultarse, pero se resaltaban las caderas y se acentuaba la cintura. La mujer aparecía sofisticada, melancólica, fantasiosa. Se iniciaba el romanticismo y la mujer, en términos generales, bajo un criterio *revival*, retornaba a la situación vestimentaria del Antiguo Régimen, sólo que con un toque de virtuosidad medieval (figura 17),<sup>30</sup> lo cual, como se verá en el capítulo 4, responde a los ideales que surgieron en esa época en torno a la mujer.

Durante el resto del siglo XIX las variaciones en el atuendo femenino fueron diversas, pero principalmente en los detalles. Si durante la Revolución Francesa se había intentado una modificación radical en los usos indumentarios por parte de algunos grupos, pasada la euforia de los cambios, la mujer regresó a su anterior silueta. Ahora bien, a pesar de que Philippe Perrot afirma que no se pueden establecer correspondencias entre estas variaciones de los trajes y los cambios sociales o políticos, es evidente que en tiempos de la Revolución Francesa la moda femenina llegó a ser simbólica de ideas políticas;<sup>31</sup> como el uso de gorros rojos, que se llegó a vincular con los derechos políticos femeninos, y en la época del Directorio, el movimiento indumentario de las *merveilleuses* justamente coincidió con cierto relajamiento, después de la época del Terror.

Por el contrario, se había iniciado una nueva dirección en el atuendo masculino. Comenzaba la evolución y expansión del *traje burgués*. El éxito de la burguesía en Francia y en el resto de Europa -a pesar del efímero triunfo de los conservadores durante la Restauración- significaba al mismo tiempo el auge de su vestimenta, ya que se extendió paulatinamente entre la población hasta imponerse definitivamente tras las

---

<sup>30</sup> Aquí es aplicable la tesis de los ciclos sostenida por Perrot, según la cual en la moda hay retornos pero su sentido nunca es igual. "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>31</sup> Philippe Perrot, *ibid.*, pp. 172-175.

revoluciones de 1848 (figura 18).<sup>32</sup> Sus características fundamentales son el uso de la camisa, la corbata, el chaleco, el *pantalón* largo y la *levita* o el *frac*, todo de color oscuro, preferentemente negro. Se ha pensado que su origen posiblemente se remonta a los tiempos de Carlos V y Felipe II, cuando el negro fue el color elegante en la corte española. De ahí pasaría a Flandes para ser adoptado por los protestantes, en especial por los puritanos y los cuáqueros; llegaría en el siglo XVII a Inglaterra para convertirse en símbolo de los ideales de la burguesía inglesa.<sup>33</sup> Pronto se difundió al resto de Europa y, como se ha señalado, en Francia se le hicieron modificaciones durante el periodo revolucionario, por ejemplo, el *pantalón* sustituyó al *calzón*. Aunque en la época de la Restauración se vieron ciertas extravagancias, por ejemplo, cuellos y corbatas demasiado altos o tiras en los *pantalones* que se colocaban por debajo del empeine, la tendencia que terminó por dominar fue la austeridad, la sobriedad y el color negro. El *traje burgués* se convirtió en una especie de uniforme que representaba en la vestimenta, los ideales de igualdad y democracia, sólo que, por una parte, nunca desaparecieron del todo algunos elementos del *traje aristocrático* (tales como los colores brillantes en los chalecos y en las solapas del *frac*, la *levita* y la *casaca*, o bien, las camisas con los frentes almidonados), y, por otro lado, este tipo de traje empezó a significar una nueva forma de distinción y elegancia.

Son diversas las interpretaciones que se han dado al *traje burgués*. Para Francesco Alberoni, la uniformidad representa constancia y, por lo tanto, capacidad para el cumplimiento de compromisos; también, seriedad, racionalidad, austeridad; incluso,

---

<sup>32</sup> En un párrafo que recuerda algunas de las ideas centrales del *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels, Philippe Perrot afirma "el triunfo de la burguesía promoverá el triunfo de su indumentaria, haciéndola atravesar clases y océanos, imponiendo progresivamente, junto con su orden económico, político y moral, su código vestimentario con todas sus implicaciones comerciales e ideológicas." *Ibid.*, p. 161.

<sup>33</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 30 y Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 174.

igualdad ante la ley y capacidad de acumulación.<sup>34</sup> Desde una perspectiva psicológica, Renato Sigurta se refiere al color negro y a la austeridad como símbolos de miedos, en especial el temor a la pérdida de la virilidad y al fantasma de la castración.<sup>35</sup> Aunque sin duda sugerente, esta última lectura del *traje burgés* no parece tener base histórica. En cambio, para Philippe Perrot, el color negro significa, primeramente una reacción contra el colorido aristocrático (que a su vez, representaba suntuosidad y ociosidad) y, en segundo lugar, una nueva ética basada en la voluntad, la abnegación, el ahorro, el mérito, la modestia, el esfuerzo, el buen gusto, lo reservado y un auto control, todo lo cual formaba las bases de la respetabilidad burguesa.<sup>36</sup> La vestimenta de la burguesía, asimismo, está relacionada, según un interesante análisis de Perrot, con lo que es lo apropiado en distintos aspectos: los modales, la elegancia de la simplicidad y la cultura de la higiene, que implica toda una representación del cuerpo humano y una serie de actitudes frente a él (v. gr., desde Pasteur, la limpieza adquirió implicaciones morales).<sup>37</sup>

El estudio de la moda no pudo soslayar el asunto de los árbitros, esos personajes que la han impulsado y se han erigido en caudillos imitados por amplios sectores. Los reyes y las reinas impusieron la moda durante siglos, seguidos de sus amantes, ministros y algunos personajes destacados de las cortes y de alto rango. En Francia, María Antonieta había sido la última soberana que encabezó las modas, constituyéndose a la vez en el inicio de la transición del rococó al neoclasicismo e integrando en su atuendo las sugerencias de su famosa modista, Rose Bertin. Durante la Revolución Francesa hubo mujeres que además de destacar en la política, ostentaron el liderazgo de la moda, como Teresa Cabarrús. En cambio, Josefina y Ma. Luisa, las esposas de

---

<sup>34</sup> Francesco Alberoni, "Observaciones sociológicas sobre el traje masculino" en *Psicología del vestir*, op. cit., pp. 65-66.

<sup>35</sup> Renato Sigurta, "Rasgos psicológicos de la moda masculina" en *ibid*, pp. 39-40.

<sup>36</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., pp. 20, 30 y 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 125-137.

Napoleón ya no tuvieron una influencia tan poderosa, sino, como destaca Max Von Boehn, ellas eran seguidoras de la moda que otras imponían,<sup>38</sup> es decir, la neoclásica, mejor conocida como *imperio*.<sup>39</sup> Por otra parte, en el siglo XVIII, el teatro fue otra fuente de inspiración para la moda y, cabe agregar, durante la primera mitad del siglo XIX el cetro de la moda de hecho pasó a las actrices. También, como se recordará, hubo sectores populares que en algún momento introdujeron novedades, como los *sans-culottes* respecto al pantalón. Entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, surgió la figura de los *petimetres* o *currutacos*, de ambos sexos, que vivían con la atención puesta en las últimas modas. Diderot los define en *La Enciclopedia* como:

[...] jóvenes enloquecidos de amor por sí mismos, engreídos en su discurso, de maneras afectadas y con vestidos elaborados. Alguien ha definido al *petit-maitre* como un insecto insignificante que se distingue por su belleza efímera y que revolotea sacudiendo sus alas polvorientas.<sup>40</sup>

Primero los *petimetres* y después los *dandies* fueron personajes que vivían para la vanidad, la elegancia, el lujo y la moda. Algunos de ellos se convirtieron en árbitros, dictaron la forma de vestir. Tal fue el caso de George Bryan Brummell, quien desde Londres impuso la moda entre 1799 y 1814.<sup>41</sup> Fue él precisamente, quien comenzó a usar el negro como sinónimo de elegancia. Brummell, poseedor de un gran atractivo se convirtió en una leyenda, pero al parecer terminó en un manicomio y casi en la miseria. Hacia la década de los treinta, su lugar fue ocupado, en Londres por el conde d' Orsay y en París por el señor Montrous. En esta misma época, los cánones de la moda masculina procedían de Londres y los femeninos de París.<sup>42</sup> Como se verá más

<sup>38</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 6, pp. 142 y 149; también Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 49.

<sup>39</sup> En la época napoleónica adquirió relevancia el sastre Leroy, al parecer un arrivista que no se ocupaba personalmente de los diseños que vendía, sino que contrataba pintores como Debu-court, Vernet e Isabey, este último posiblemente verdadero autor de los trajes de la corte. Maguelonne Tousaint-Samat, *op. cit.*, v. 2, p. 289.

<sup>40</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>41</sup> Barbey d' Aurevilly, "Del dandismo y de George Brummell" en *El dandismo*, *op. cit.*, pp. 127 y ss.

<sup>42</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 6, pp. 156 y 164.

adelante, dichos modelos también llegaron a la Nueva España principalmente a través de los virreyes y su corte.

### **2.1.3. Costumbres y modas en la España borbónica**

Durante los siglos XVI y XVII imperó en España la moda sobria, estilizada y oscura difundida desde su propia corte. Sin embargo, fue inevitable que cierto lujo se filtrara en los usos de la indumentaria y para frenarlo se emitieron innumerables leyes suntuarias, desde las *Pragmáticas contra el lujo*, promulgadas por los Reyes Católicos en 1494 y 1499. Y, como sucedía en otras partes, las disposiciones debían reiterarse al no ser acatadas. Lo cierto es que mientras prevaleció la moda del traje español las variaciones se produjeron más bien en los detalles, por ejemplo, las *calzas* cortas y bombachas de la época de Carlos V se alargaron y se ajustaron en los tiempos de Felipe II; o en el atuendo femenino, el *verdugado* del siglo XVI, como ya se dijo, se hizo amplio y se convirtió en el *guardainfante* del siglo XVII (figura 19).

En el siglo XVIII, desde la llegada de los Borbones al poder, la forma de vida en España cambió, especialmente entre los sectores acomodados. Una de las principales innovaciones fue la actitud frente al lujo, que se apartó notablemente de la mentalidad austera de la contrarreforma, de la actitud moralizante difundida por Fray Luis de León, para generar disposición hacia una vida de placeres, con nuevas diversiones, ampliación de las relaciones sociales, gastos superfluos. En el mundo de la moda los cambios implicaron ciertas ambivalencias: se seguía condenando el lujo como algo inmoral, pero a la vez, desde otro ángulo, se comenzó a apreciar el consumo de artículos suntuarios como una posibilidad para el fomento de la producción nacional.

Una de las costumbres que se introdujo en España en la primera mitad del siglo XVIII, fue el cortejo, fenómeno que tuvo repercusiones en la forma de vestir y en las modas. Carmen Martín Gaité hizo un exhaustivo análisis sobre el tema y lo define de la siguiente manera:

En la literatura, prensa periódica, relatos de viajeros, folletos y sermonarios de la segunda mitad del siglo XVIII es muy frecuente encontrar alusiones, en la mayor parte de los casos rebosantes de indignación, a una costumbre que parecía venir de Italia y que ya hacia 1750 había echado en España muchas raíces: la de que ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario. Esta persona, que generalmente tenía libre entrada en la casa y era casi tan conocida en ella como el marido, no parece, sin embargo (o al menos la ambigüedad era una de las reglas de este juego), que traspasase casi nunca los linderos del amor platónico, limitándose a dedicar a la señora una serie de atenciones, galansterías y obsequios tan determinados y obligatorios que acabaron por perder su cariz inicial de pasión contenida; al ajustarse a un código casi tan tedioso y rígido como el del matrimonio, aun cuando sus leyes parecieran más atractivas.<sup>43</sup>

El cortejo pronto se extendió a las capas sociales medias españolas. Las airadas protestas que se elevaron desde los periódicos y púlpitos iban dirigidas no sólo hacia el aspecto moral, sino contra el derroche, ya que los cortejos (así se llamaba tanto a la acción como a la persona que cortejaba) gastaban mucho en joyas, vestidos y valiosos accesorios. Algunas mujeres llegaron incluso a fijar una cantidad mensual por el derecho de ser cortejadas.<sup>44</sup>

El culto a la mujer se difundía en una sociedad en la que sus posibilidades de desarrollo personal y participación política estaban sumamente restringidas. Carmen Martín Gaité señala:

Contrastando, en efecto, con el insignificante y pobre papel que desempeñaban realmente en la sociedad, se tributaba a las mujeres un culto externo infrecuente en otros países.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 1

<sup>44</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>45</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 2.

El cortejo se convirtió en una moda que se vinculó con el lujo y la coquetería, y estos fenómenos, a su vez, impulsaron el gusto por la novedad en los trajes, los adornos y los cosméticos, pues, además de los regalos, al ser exaltada la belleza femenina, las mujeres se sentían en la necesidad de adquirir más vestidos, adornos y hacerse arreglos que permitieran no sólo crear o mantener su belleza, sino realzarla. Las mujeres empezaron a dedicar muchas horas del día a su arreglo, para lo cual contrataban peinadores especializados. El ambiente íntimo de la mujer se vio irumpido, no sólo por el peinador, sino por el cortejo, quien tenía autorizada la entrada hasta las habitaciones de su dama e, incluso, participaba dando opiniones sobre su arreglo personal.<sup>46</sup> En consecuencia, la mujer comenzaba a ser identificada por su atavío, adornos y peinados.

Por otra parte, la vida social de las mujeres se intensificó, pero dado que no habían sido preparadas por una educación que ampliara sus horizontes culturales, en las tertulias las pláticas se centraban en gran medida en el tema de las modas.<sup>47</sup> El peinado de alguna dama, los anillos de otra, las zapatillas de una tercera se convertían en el asunto principal de la conversación y, seguramente, las contertulias también comentaban sobre la vida privada de otras damas. Las tertulias, frecuentadas por *petimetras* y *petimetres* eran, además, la gran ocasión para exhibir la belleza, los lujos personales, y ciertas habilidades, ya sea para ejecutar una danza o para atraer la atención del sexo opuesto mediante un lenguaje que se desarrolló en este tipo de reuniones.<sup>48</sup> Piezas como el abanico fungieron como vehículos expresivos de este lenguaje y de ahí su importancia en el siglo XVIII.

---

<sup>46</sup> C. Martín Gaité, *ibid.*, p. 45.

<sup>47</sup> C. Martín Gaité, *ibid.*, pp. 69, 226-229.

<sup>48</sup> C. Martín Gaité, *ibid.*, pp. 48-49 y 223.

Los *petimetres* y las *petimetas*, como se ha mencionado en otra parte, constituyeron el tipo social vinculado más estrechamente al fenómeno de la moda y el lujo. Llamados también “*currutacos*”, “*pisaverdes*”, “*pirracas*”, “*madamas del nuevo cuño*”, son descritos por escritores españoles desde mediados del siglo XVIII.<sup>49</sup>

En cuanto a los usos de la indumentaria, aunque no dejaron de verse por las calles de Madrid y en ocasiones especiales mujeres vestidas con *guardainfante* (nombre que, como se recordará, había adquirido el *verdugado*), cubiertas de velos negros y varones envueltos en capas oscuras, desde fines del siglo XVII se habían introducido elementos de la moda francesa en la corte,<sup>50</sup> la cual terminó por dominar en la etapa borbónica. En el siglo XVIII, las mujeres usaban el *panier*, nueva versión del *verdugado* y del *guardainfante*, y sus vestidos mostraban colorido y profusión de adornos. Los caballeros españoles se vestían de *casaca*, *chupa* (antecedente del chaleco), *calzones*, medias, zapato con tacón rojo y pelucas blancas; después se introdujo el uso del *frac*, la corbata y el sombrero de copa. A finales del siglo, como en el resto de Europa, se incorporó a través de Francia la sencillez del traje inglés. Posteriormente, cuando las francesas comenzaron a usar el traje neoclásico, de talle alto, de una pieza, con cintas y plumas en el cabello, las españolas hicieron lo propio y se empezó a extender el uso del *túnico*, versión hispana de la *robe en chemise*. Aun en tiempos de guerra, cuando pertenecían a bandos enemigos, los nobles y burgueses españoles se vestían copiando los *figurines* franceses. Basta observar los retratos hechos por Goya, para darse una idea de las

---

<sup>49</sup> Valeriano Bozal menciona el *Fray Gerundio* del Padre Isla (1758), y de Clavijo y Fajardo, el *Libro de modas o ensayo de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo año, escrito por un filósofo currutaco* (1795). “La estampa popular en el siglo XVIII” en *Summa Artis*, *op. cit.*, v. 31, p. 657.

<sup>50</sup> Se ha establecido que durante la boda de Carlos II con Ma. Luisa D’Orleans (1679), cuando se se observaron por primera vez en la corte detalles de la moda francesa. Enriqueta Albizua, “El traje en España” en James Laver, *op. cit.*, p. 330.

influencias (figura 20). Asimismo, hay diversas imágenes de *petimetros* y *petimetros* en las estampas de trajes de Antonio Rodríguez (figuras 21 y 22).

La España del siglo XVIII también se caracterizó por un fenómeno de rescate de elementos populares. Adquirió gran prestigio la figura del majo y la maja, personajes bravíos e insolentes, convertidos en tipos sociales representativos de su patria. Su traje también se convirtió en símbolo: ellos, con sus capas y sombreros de alas anchas; ellas, con su *basquiña* o falda de colores vivos, su chaquetilla y su típica *mantilla*. A fines del siglo, al lado de las modas francesas, se observaba en las calles un despliegue de trajes castizos.<sup>51</sup> *Petimetros* y majos se despreciaban mutuamente, pero se asemejaban en ciertas actitudes, como lo fue la exageración de sus respectivos atuendos y la manera de portarlos (figuras 23 y 24).

## **2.2. Nueva España-México**

### **2.2.1. Economía y sociedad**

El siglo XVIII novohispano presentó cambios notables en distintos niveles de la vida social. En la economía hubo un crecimiento debido a la prosperidad de la minería, el comercio ultramarino y algunas ramas de la agricultura. Pero, al mismo tiempo, hubo un descuido por parte del gobierno borbónico hacia sectores económicos que no resultaban lucrativos para la metrópoli. El resultado fue un desequilibrio en la economía que se tradujo en el incremento de la desigualdad social debido a que hubo unos sectores favorecidos por la política borbónica, en tanto que, la mayoría, fue afectada o, simplemente, quedó en las mismas condiciones sin posibilidades de mejoramiento. Por ello se ha considerado que ésta fue una etapa de crecimiento sin desarrollo.<sup>52</sup> Las

<sup>51</sup> Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 335.

<sup>52</sup> La apreciación ha sido señalada por Juan Pedro Viqueira, basándose en una expresión que le fue comunicada personalmente por el doctor Jean Pierre Berthe, y que resulta adecuada para la realidad a la que nos referimos, es decir,

epidemias, las hambrunas, la mendicidad y el bandolerismo durante esta época, indican un empobrecimiento de los grupos de escasos recursos, sin contar con la gran cantidad de indígenas desarraigados de sus comunidades que engrosaban las filas de desempleados y subempleados de las ciudades.<sup>53</sup> Se ha calculado que en la ciudad de México, a fines del periodo virreinal había alrededor de 137 000 habitantes, de los cuales sólo un tercio pertenecía a los grupos acaudalados.<sup>54</sup> Entre los extremos de pobreza y riqueza había un sector intermedio compuesto por dueños de talleres artesanales, pequeños comerciantes, medianos y pequeños propietarios de tierras, es decir, personas vinculadas a la pequeña producción y comercio. De hecho, la estructura social en la Nueva España constituía un sistema peculiar de jerarquías compuestas por categorías heterogéneas: estamentos, grupos étnicos y clases sociales.

Las grandes fortunas de la Nueva España se concentraban en los comerciantes de ultramar, los mineros y los grandes propietarios de tierras, integrados en una élite ligada por intereses económicos, lazos de parentesco y rasgos étnicos. Se trataba de la población blanca, sobre todo españoles (o europeos) e hijos de españoles, quienes en su mayoría conformaban la aristocracia virreinal que, debido a sus actividades económicas presentaban los rasgos típicos de la burguesía. Se trataba de una burguesía ennoblecida, con un desarrollo particular y distinto de la europea.<sup>55</sup>

Los comerciantes de ultramar, en especial los de la ciudad de México, la fracción más antigua de la burguesía virreinal, era el sector más privilegiado por el monopolio que

hay un incremento de la producción y las ganancias en ciertas ramas, pero no se acompaña de un mejoramiento generalizado, ni en la economía ni en los niveles de vida; el aumento es cuantitativo mas no cualitativo. *Vid ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 16.

<sup>53</sup> Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>55</sup> *Vid*: Enrique Florescano e Isabel Gil, "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico" en *Historia general de México*, v. 2. México, El Colegio de México, 1975, pp. 195-199 y Jorge Alberto Manrique, "Del barroco a la ilustración" en *ibid.*, p. 380.

ejercía sobre el comercio exterior, beneficio que compartía con sus pares de Sevilla y Cádiz. La gran mayoría eran españoles, muchos de origen oscuro, vascos y, sobre todo, montañeses de Santander.<sup>56</sup> Por su parte, los mineros acumularon grandes fortunas en el siglo XVIII, aunque siempre en sus empresas había altos riesgos. Tal como ha comprobado David Brading, en esta actividad participaban tanto españoles como americanos (los llamados criollos).<sup>57</sup> Muchas veces las ganancias de los comerciantes y mineros se invertían en tierras, ya fuese haciendas o ranchos, aunque ellos por lo general residían en las ciudades.

Lo mismo mineros que comerciantes llegaron a comprar títulos nobiliarios. Empero, los españoles que ostentaban títulos de nobleza no eran los únicos pertenecientes a la aristocracia virreinal. En el siglo XVIII las oportunidades de recibir títulos nobiliarios se extendieron a los españoles americanos y, aunque raramente, llegó a haber mestizos y mulattos en las filas de la nobleza. Pero a principios del XIX se limitaron las posibilidades de acceso. Después de la guerra de independencia, la nobleza, en proceso de decadencia, tuvo un breve esplendor durante el imperio de Iturbide, se hicieron algunos nombramientos para la corte aunque de manera restringida por la escasez del erario y se estableció la orden de Guadalupe. Sin embargo, con el triunfo de la República una parte de la nobleza salió del país, en especial quienes habían recibido títulos por servicios brindados al gobierno español, y, los que se quedaron eran empresarios que habían contribuido al crecimiento económico. No todos los nobles lograron mantener su *status quo* y, en 1826, se daban pasos definitivos para la abolición de la nobleza en México, mediante la extinción de los títulos de conde y marqués. Los privilegios económicos y

---

<sup>56</sup> David Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 151-154.

<sup>57</sup> David Brading, *op. cit.*, pp. 290-291.

políticos habían pasado de una élite centrada en el poder español a una oligarquía preferentemente criolla y militar.<sup>58</sup>

Los grupos privilegiados, tanto de la época virreinal del siglo XVIII, como de los primeros años del México independiente vivían con gran lujo. La autodenominada “gente decente” procuraba fehacientemente distinguirse de la “plebe”, de modo que gran parte de su fortuna la gastaba en la construcción de enormes casas palaciegas, y en la adquisición de caballos, carruajes, vestidos y alhajas. El barón Alejandro de Humboldt, señalaba a principios del siglo XIX que en la ciudad de México había encontrado más desigualdad en la repartición de la riqueza que en Caracas, la Habana o Perú.<sup>59</sup> Y Carl Christian Sartorius, alemán que estuvo en México en la primera mitad del siglo XIX, observaba respecto a la ciudad de México:

La población mexicana presenta los más sorprendentes contrastes, completamente distintos a los de cualquier ciudad de Europa Occidental. De un lado, esplendor y lujo, elegantes carruajes y vestidos parisinos; del otro suciedad e indigencia; una vida exclusiva con un tipo nacional, diferente en apariencia exterior, lenguaje y modales.<sup>60</sup>

Precisamente, la moda llegada de Francia constituía un elemento indicativo de distinción, sólo unos cuantos tenían la capacidad económica para adquirir la diversidad de telas, prendas, accesorios finos, joyas y todo aquello que se requería para verse elegante. De manera que, al igual que en otros lugares, principalmente eran las élites las que inauguraban en la Nueva España los estilos de la moda y la difundían a otros grupos sociales.

<sup>58</sup> AGN, *Gobernación*, 55, No. 281, citado en Doris Ladd, *La nobleza mexicana en la época de la independencia. 1780-1826*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984; Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, T. IV, México, Cumbre, 1977, pp. 79 y 129. Otros datos interesantes sobre la nobleza y la corte en la época de Iturbide, aparecen en: Lucas Alamán, *Historia de México*, T. 5, México, Jus, 1942, pp. 396-398.

<sup>59</sup> Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de Nueva España*, México, Porrúa, 1978, p. 83.

<sup>60</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, 1975, p. 28.

### 2.2.2. Significación de la moda en la vida social

Tal como Juan Pedro Viqueira demuestra en su estudio sobre las costumbres en la Nueva España, durante el siglo XVIII se dio un proceso de relajamiento en las formas de vida de las élites, en tanto que se ejerció una represión por parte de las autoridades virreinales hacia las diversiones populares. Entre los grupos pudientes surgió, como en España y otros países europeos, una actitud tendiente a lo placentero, y, sobre todo en la segunda mitad del siglo, surgieron formas de entretenimiento que imprimieron un sello especial a la vida social urbana. Viqueira señala al respecto:

¿No hubo entonces relajamiento de las costumbres en el Siglo de las Luces? Sí lo hubo, pero sólo entre la élite novohispana. Ésta se afrancesó y empezó a seguir pautas burguesas de comportamiento. Su moral se hizo más laica, más "natural". Al ensalzamiento de las contriciones cristianas, que era más teórico que práctico, le sustituyó el elogio del disfrute moderado de los placeres terrenales. Los paseos en carruaje, las tertulias y los saraos arraigaron entonces en la Nueva España. El lujo y el buen vivir se hicieron inseparables en las clases altas.<sup>61</sup>

En este estilo de vida se encuentran presentes a la vez elementos barrocos e ilustrados: por una parte, el relajamiento se relaciona con las manifestaciones de placer y sensualidad del barroco, a que inevitablemente conducían las influencias francesas en la cultura y las costumbres; por otra parte, se comenzaba a superar la moral de culpabilidad y castigo, la actitud de mortificación del siglo anterior y se buscaba una forma de vida más mundana, más de acuerdo con las "necesidades" de la naturaleza humana (diversión, felicidad, etc.), de acuerdo con los principios de la Ilustración. De esta forma, en el siglo XVIII se manifiesta el proceso de transición entre el tipo de vida tradicional y el que surgía con la modernidad.

---

<sup>61</sup> Juan Pedro Viqueira. *op. cit.*, p. 268.

Los moralistas del siglo XVIII y principios del XIX no dejaron de elevar sus voces airadas contra las nuevas conductas y actividades. De ahí que en los papeles públicos aparezcan constantes críticas a las actitudes hedonistas, incluyéndose las diversiones, el lujo y las modas. En el *Diario de México* se publican frecuentemente opiniones respecto a las actividades femeninas, lo cual permite apreciar distintas manifestaciones en las formas de vida femenina. El periódico muestra en un extremo al tipo de mujer dedicada casi exclusivamente a la vida doméstica y, por otro lado a la coquetilla, a la *petimetra* o *pirraca*. Se advierte en los artículos la típica dicotomía entre la imagen de la mujer "virtuosa" y la de "mala vida" o "deshonesta".<sup>62</sup> Sin embargo, comenzaba a destacar la mujer que por influencia de la Ilustración también recibía una educación que le proporcionaba una cultura general, y no sólo en las escuelas denominadas "amigas" sino incluso en academias.<sup>63</sup> A principios del siglo XIX, en el mismo diario se elogiaba a las damas de sociedad que destacaban por sus habilidades (y no sólo por su virtud). En 1810 aparece una relación en la que se mencionan entre otras, a la señorita marquesa de Villahermosa, por su destreza en la pintura; a la señorita Montaña, por sus conocimientos en las ciencias y en la botánica; a la hija del director del Colegio de Minería, cuyo nombre no se menciona, y que destacaba en el arte del piano forte.<sup>64</sup>

No obstante, la cultura del placer invadió a los grupos privilegiados, hombres y mujeres, quienes empezaron a exhibir en público y sin recato alguno, lujosos carruajes,

<sup>62</sup> Vid: *Diario de México*, op. cit., t. 16, No. 2406, 5 de mayo de 1812, pp. 503-505; 2ª época, t. 7, No. 73, 13 de marzo de 1816, p. 4.

<sup>63</sup> En el *Diario de México* se hizo gran publicidad a la apertura de la academia del licenciado Juan Nazario Peimbert, para "ilustración de las señoritas", en donde aprenderían escritura, aritmética, lógica, educación cívica y cristiana, dibujo y música. Vid: *ibid.*, 2ª época, t. 3, No. 61, 2 de marzo de 1814, pp. 3-4; 2ª época, t. 3, No. 76, 17 de marzo de 1814, p. 4).

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. 13, No. 1760, 28 de julio de 1810, pp. 109-111 y t. 13, No. 1768, 5 de agosto de 1810, pp. 142-143. Por otra parte, es necesario señalar que aunque resulta interesante la propuesta de Montserrat Galí respecto a la definición de dos tipos de mujer en el siglo XIX, la coqueta respresentada por la Güera Rodríguez, y la que terminó por apearse a la moral burguesa como doña Leona Vicario, dichas categorías limitan la visión del mundo femenino, ya que sólo representan los dos polos opuestos en el proceso de transición dentro de una realidad compleja (de fines del XVIII y principios del XIX). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Tesis para obtener el grado de doctor en Historia. v. 1, México, UNAM, 1995, op. cit., pp. 70-74.

elegantes caballos, trajes a la moda francesa y joyas finas. A ciertas horas del día, en las fiestas públicas y en ocasiones especiales, los ricos con su magnificencia pasaron a formar parte del “espectáculo” de la ciudad de México en las calles, plazas, paseos e iglesias.<sup>65</sup>

Estas mismas élites y los gobiernos procuraron reforzar durante el siglo XVIII las diferencias sociales. Se trataba de una convicción según la cual de esta forma se podría preservar la tranquilidad social para evitar posibles motines como el que había sucedido en la capital de la Nueva España en 1692. De hecho, desde el siglo de la conquista se habían establecido leyes suntuarias que, al igual que en España, buscaban mantener la distinción de las jerarquías a través de la reglamentación de la indumentaria. Al decir de Juan Pedro Viqueira:

A esta misma voluntad de mantener claramente diferenciadas a las diversas partes de la sociedad de acuerdo al orden estamentario establecido, obedecían las disposiciones prohibiendo usar trajes que no correspondiesen al grupo social al que uno pertenecía.<sup>66</sup>

En el siglo XVIII, el criterio de racionalidad y el propósito de modernización de la Ilustración de alguna manera influyeron en las políticas que se siguieron. Se buscó hacer compatibles la fe y la razón.<sup>67</sup> Se pretendió prevenir que la plebe encontrara en las fiestas y diversiones, en especial las callejeras, una ocasión propicia para los desórdenes. Muchas fiestas religiosas populares permitían a la plebe salir de la monotonía y de las reglas de conducta habituales. Como en tantas otras fiestas desde la

---

<sup>65</sup> Eloísa Uribe denomina “espectáculo” al panorama de la ciudad de México, que incluye los edificios, su gente y sus actividades. “La sociedad de la representación (la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVIII)” en *Historias*, Revista del INAH, D. F., México No. 27, oct. 1991-marzo 1992, pp. 79-80.

<sup>66</sup> Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, p. 30.

<sup>67</sup> Eloísa Uribe señala que los gobernantes españoles se apropiaron de las ideas fundamentales de la Ilustración, pero que éste encontró sus límites en las tradiciones de una sociedad religiosa formada por súbditos divididos en estamentos y regida por la figura del soberano (“La sociedad de la representación...” en *op. cit.*, p. 81). Los criterios ilustrados en España y sus colonias diferían de las ideas francesas en lo relativo a la iglesia y la religión, ya que en Francia los dogmas y la iglesia fueron profundamente cuestionados. Cfr. Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 91.

antigüedad, en Nueva España fungían como válvula de escape, como catarsis, por lo que los gobiernos novohispanos buscaron la forma de reglamentar y limitar los desbordamientos populares. Una de las fiestas tradicionales que sufrió modificaciones en el siglo XVIII, fue la de Corpus Christi que se contaba entre las más importantes de la ciudad de México, y en la cual tomaban parte todos los sectores de la sociedad. El segundo conde de Revillagigedo la depuró: primeramente prohibió que hubiera en el evento personas mal vestidas, después que los indios asistieran con imágenes y tambores, y, finalmente, suprimió el grupo de danzantes -por lo general compuesto de indios, mulatos y mestizos- que acostumbraban encabezar la procesión.<sup>68</sup> Como señala Guadalupe Jiménez Codinach, “en algunos aspectos la élite ilustrada novohispana era poco sensible a la cultura popular”.<sup>69</sup>

En cambio, una de las costumbres alentadas por la política borbónica, pensada en beneficio de las élites fue la de los paseos. Obviamente, el modelo provenía de Francia y el ideal era promover la circulación de personas en medio de jardines y en donde reinara el orden. Aunque el paseo se justificaba desde la perspectiva de lo saludable y lo virtuoso, socialmente se convertía en un medio oportuno para que los nobles y ricos lucieran sus carruajes, vestidos y joyas, a pesar de que las damas no se exhibían caminando, sino que permanecían en el interior de sus carruajes. Además de la Alameda y Chapultepec, el de la Viga era el paseo más concurrido y en el siglo XVIII se inauguraron nuevos espacios como el de Bucareli, llamado también Paseo Nuevo. Si bien no se pudo evitar la asistencia de los sectores populares con su bullicio y alboroto, lo cierto es que los grupos poderosos, incluidas las autoridades, se convirtieron en

---

<sup>68</sup> Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, pp. 158-159 y 267.

<sup>69</sup> Guadalupe Jiménez Codinach, *op. cit.*, p. 98. No obstante las limitaciones, las diversiones populares nocturnas proliferaron en la capital, por ejemplo, los palenques, las garitas de juego y las casas de prostitución. *Vid.* Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, *op. cit.*, p. 85.

asiduos a los paseos.<sup>70</sup> Y en el siglo XIX persistió esta costumbre, hay que recordar los testimonios de la señora Calderón de la Barca (hacia 1840) sobre la concurrencia a los mismos paseos, tanto de los más elegantes como de indígenas vestidos sencillamente.<sup>71</sup>

Otra de las diversiones reglamentadas por las autoridades del despotismo ilustrado fue el teatro, al que se pretendió usar como medio para legitimar el poder y la cultura de la élite gobernante. Con tal fin se ejerció una censura sistemática, primero por parte de la Iglesia y después de las autoridades civiles. Al parecer, el ambiente dentro del teatro no cambió mucho desde fines del siglo XVIII, por lo menos hasta mediados del siglo XIX. Los ricos, lo mismo que los artesanos y jornaleros asistían con sus mejores ropas, cada cual según su posición, de modo que el teatro era otro espacio para lucir las últimas modas. Madame Calderón se refiere a la falta de higiene, al humo molesto de los cigarrillos y a la mala iluminación. Asimismo habla de las señoras que asistían al teatro en trajes de noche.<sup>72</sup>

Una de las principales diversiones que se popularizó en la época borbónica fue la lidia de toros, espectáculo en que se hacían evidentes los contrastes sociales. Los palcos ubicados en el lado de la sombra eran ocupados por la gente pudiente, que lucía elegante y a la moda, mientras que en los lugares donde daba el sol se sentaban quienes vestían humildemente.<sup>73</sup>

En el siglo XVIII también cobraron importancia en la Nueva España las diversiones dentro de las casas. Las élites adquirieron la costumbre, como en Europa, de asistir a tertulias, reuniones en las que se ofrecían bebidas, se realizaban juegos, se tocaba algún instrumento musical y se bailaba. Este tipo de reuniones eran conocidos como

---

<sup>70</sup> Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, pp. 229-232.

<sup>71</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 50-51 y 54. También *vid* Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, pp. 61, 75-78, 110-122.

<sup>73</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 39 y Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 131.

saraos en España y América.<sup>74</sup> Otro tipo de reunión era el *fandango*, del cual Francisco Ajofrín dejó testimonio: se trataba de bailes para festejar algún evento en particular, como los cumpleaños. Sólo que, el autor diferencia los de la gente de “distinción” de los populares. En los primeros, se bailaban primeramente danzas de la región, como los sones -y posiblemente el jarabe-, y después, se seguía con los bailes europeos, como los *minués*. Por otra parte, los *fandangos* populares son calificados por Ajofrín como “desordenados”, pues se bebía mucho y a menudo terminaban en riñas y hasta en muertes.<sup>75</sup> Sobra decir que los *saraos* y *fandangos* de la “gente decente” constituían una ocasión propicia para lucir a la última moda.

En lo que se podría considerar como las primeras crónicas de sociales, que aparecen en 1826 en *Águila Mexicana*, tal como se indicó en el capítulo anterior, se habla de bailes y tertulias entre la gente distinguida, y se hace una descripción breve y concreta con alusiones a la elegancia de los trajes, aunque sin detallarlos. A manera de ejemplo, citaremos la crónica de una tertulia ofrecida por Joel R. Poinsett, el ministro plenipotenciario mexicano:

Brillantísima ha sido la tertulia del Sr. Poinsett la noche del 17.- multitud de señoras bellamente adornadas, -gran concurso de señores nacionales y extranjeros,- música muy agradable,- vales escogidos, y en general buen tono y recíproca alegría.<sup>76</sup>

La vida social de las mujeres pertenecientes a las élites se amplió, al igual que en España, por el desarrollo de la tertulia y el cortejo. Este último no se ha estudiado en México suficientemente y, de hecho, en las fuentes consultadas no se encontró mucha información al respecto. Sin embargo, el *Diario de México* contiene datos diversos desde

<sup>74</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>75</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, pp. 80-81. También se bailaban contradanzas, jarabes y, desde principios del siglo XIX, los valsos. *Vid* Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 240 y 242.

<sup>76</sup> *Águila Mexicana*, *op. cit.*, año III, No. 280, 19 de enero de 1826.

1807, que permiten deducir que la costumbre del cortejo se extendió en algunos círculos acomodados de las ciudades. Por lo general, las opiniones en torno al cortejo son de censura porque se asocia con una vida relajada, vinculada a las tertulias, a los lujos y a la moda. Un artículo del *Diario de México* ilustra sobre las apreciaciones en torno al cortejo. La "Señora Coqueta", que es la supuesta autora, señala que había cuatro clases de individuos adoradores de su "beldad serenísima": cortejos de mano, cortejos de silla, cortejos favoritos y cortejos menores. Entre ellos, destaca la figura de "Mr. Levitín", a quien la coqueta otorga diversos nombramientos que, independientemente de la ironía contenida muestra algunos aspectos de la forma de vida de las *petimetras* y *petimetres*:

Atendiendo a los realzados méritos, talento, y buenas disposiciones exteriores e interiores, que residen en vos, Mr. Levitín de la Sota de bastos, y porque estoy altamente persuadida de vuestra petimetrería, marcialidad, buen tono y profundos conocimientos en toda clase de asuntos, ciencias y artes, he venido en nombraros, como desde luego os nombro, mi admirador de cámara de primera clase, cortejo de mano de mi secretaria, dije y tilere de mis estrados, estatua de mi peinador, con honores de doncella al latere, primer charlatán de mi palco, con asicnto y encendedor de mis cigarrros, con privilegio exclusivo de poderlos chupar antes que yo; mi compañero de contradanza, y todo género de baile, y asistente perenne a mis urgencias secretas. [...] director de modas y peinados de mi persona, y sustituto de ayuda de cámara, zapatero y sastre, en ausencia y enfermedades de los propietarios, y requeridor de éstos, cuando se hallen en actual servicio; mi consultor y secretario de amor, general en jefe de todos mis cortejos menores, y presidente de los de mano, de silla, y favoritos con tratamiento de alteza espetadísima, mi architesorero sin sueldo, elector de géneros, trajes y modas de mi uso y de toda mi familia [...]<sup>77</sup>

Así, el cortejo compartía tanto los espacios íntimos de la cortejada (el estrado, su alcoba) como los exteriores (en tertulias y bailes). El cortejo, como se puede apreciar, no se limitaba a ser mera compañía, era un amigo al que se le permitían consejos, cierta confianza, e incluso alguna autoridad, especialmente en relación con el arreglo de la

---

<sup>77</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 8, No. 831, 3 de enero de 1808, pp. 29-32. En otro artículo, se destaca el penoso papel del marido frente al cortejo: se le presenta en un rincón, cabisbajo, mordiéndose los labios, y sufriendo toda clase de incomodidades y humillaciones (t. 8, No. 853, 30 de enero de 1808, pp. 118-120).

cortejada. En este sentido, los cortejos se convirtieron de alguna manera en críticos de la moda, pues como se vio, se tomaba en cuenta su opinión y sugerencias respecto a los peinados, los zapatos, los vestidos y adornos.

Las críticas que recibieron las coquetas por el hecho de vivir principalmente para el placer de ser admiradas, se resumen en la famosa obra de Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, en la cual desde una perspectiva moralista, Pomposa, la típica coqueta tiene un final trágico.<sup>78</sup>

Destaca, aunque en una referencia aislada, el tema de la confidencia, como una costumbre ya del siglo XIX, que se convirtió en un tipo de acercamiento y amistad entre las mujeres, y cuyos apologistas la contraponen al "infame cortejo".<sup>79</sup> Al parecer, se trata de una forma de relación amistosa entre las mujeres, más estrecha e íntima que el trato social en visitas de cortesía o en tertulias. Seguramente había reuniones exclusivas de mujeres que conversaban en el estrado con cierta confianza sobre algunos aspectos de su vida íntima y que incluso emitían consejos. Los apologistas ven en esta forma de relación algo inocente que no ponía en peligro la virtud de las mujeres. Al respecto, tenemos el testimonio de Carl Christian Sartorius, que se refiere en especial a las reuniones informales de las mujeres criollas, a sus conversaciones y sus atuendos:

Ahora hacen su aparición, vestidas con chales que cubren sus cabezas y hombros. Aquí se saludan con un abrazo, no se acostumbra besarse como en Europa, donde muy a menudo resulta sumamente molesto. Toman asiento y, con pequeñas tenazas de oro para no mancharse los dedos, sostienen sus cigarrillos. La conversación versa sobre la salud, la iglesia, el teatro y los vestidos. Aquí también existe una diferencia entre el Viejo Mundo y el Nuevo, pues mientras que en éste se habla de bailes, en el otro se quejan de los criados.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., pp. 283 y ss.

<sup>79</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 6, No. 693, 23 de agosto de 1807, pp. 459-460.

<sup>80</sup> Carl Christian Sartorius, op. cit., p. 33.

Por otra parte, las modistas, los peinadores y los cortejos no eran los únicos involucrados en el atuendo femenino, también participaban el padre y el marido, quienes, incluso tenían una responsabilidad, ellos eran, finalmente quienes costeaban los trajes. Además, inevitablemente, los vestidos de una mujer proyectaban una cierta imagen del hombre, pues, como afirma Sonya Lipsett:

La forma de vestir de las esposas reflejaba también la capacidad o voluntad de los maridos para cumplir con su deber de proporcionar las necesidades a sus familias. Esto es, el esposo que no compraba vestidos para su esposa pecaba. Al otro extremo, había maridos que podían estar tentados en mostrar su riqueza en el estilo de vestir de sus esposas.<sup>81</sup>

Las fuentes de la época muestran que en México también se extendió la figura de los *petimetres* y, como en otros lugares, resultaron aborrecibles lo mismo a los ojos de los sectores conservadores que a los grupos con influencia de la ilustración. De hecho, la misma Pomposa, la coqueta de *La Quijotita y su prima* que hemos mencionado en líneas anteriores, es al mismo tiempo la imagen misma de la *petimetra* o *currutaca*. De su madre, doña Eufrosina, se afirma:

Como las mujeres, por lo común, siguen el ejemplo de los maridos, la Eufrosina era una *petimetra* o curra de las últimas modas; su casa una sociedad de caballeros almidonados, y su vida un continuado círculo de diversiones y alegría.<sup>82</sup>

Además de evidenciar la relación estrecha entre las *currutacas* y la moda, Fernández de Lizardi, exhibe su vida parasitaria, ya que la pasaban ocupadas en su arreglo personal para después ir de paseo o de compras, recibir o hacer visitas, ir al teatro y a los bailes.<sup>83</sup> Y, de la misma manera el *petimetre* es destacado en las fuentes por su

<sup>81</sup> Sonya Lipsett, *El traje en Puebla colonial: aporte cultural de España*, (trabajo inédito), pp. 10-11.

<sup>82</sup> *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 1.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

oportunismo, inutilidad y por su atuendo, siempre exagerado en los rasgos de la última moda. Un epigrama del *Diario de México*, señala:

Se recoge a media noche  
a las once se levanta  
juega, bebe, baila y canta  
enamora y pasea en coche  
Habla y anda a troche moche  
a la gorra lleva el saco  
al café va: luce el taco  
ni tiene reales ni honor.  
¿Y quién es este Señor?  
¡Toma! cualquier currutaco.<sup>84</sup>

En conclusión, a partir del siglo XVIII se generó en Nueva España una cultura del placer que amplió la vida social, especialmente la de las élites, lo cual se asocia con las actitudes de exhibicionismo y seducción, que propiciaron el desarrollo de las modas, las cuales, a su vez definían las imágenes características de este contexto social.

### 2.2.3. Estilos de las modas (del virreinato al México independiente)

Durante los siglos XVI y XVII, a semejanza de la metrópoli, imperó en la Nueva España el traje español y, en el siglo XVIII, se comenzó a difundir la moda francesa.<sup>85</sup> Empero, el proceso se dio paulatinamente. Sus primeras manifestaciones se han ubicado, al igual que para España, durante el gobierno de Carlos II, el último de los Austrias, durante sus bodas con la princesa Ma. Luisa -parienta de Luis XIV-, en 1679.<sup>86</sup> Algunos años más tarde se advierte una mayor penetración de la moda francesa en la corte, pues en la obra del pintor Claudio Coello, "La adoración de la Sagrada Forma"

<sup>84</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 6, No. 583, 5 de mayo de 1807, p. 17.

<sup>85</sup> Montserrat Gali se basa en un artículo del periódico *El Censor* para señalar que la moda en el mundo hispano se inició sólo a partir de los Borbón, cuestionando el punto de vista según el cual la moda es universal. Ciertamente, como se ha visto, bajo el concepto moderno no se puede hablar de moda en todo tiempo y lugar, pero tampoco se puede considerar tan tardía para España y sus dominios como el siglo XVIII, pues los propios españoles habían impuesto su moda en el siglo XVI. Lo que se estableció en el siglo XVIII fue la moda francesa ( *op. cit.*, p. 202).

<sup>86</sup> Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 330.

(1685), el rey y los nobles que lo acompañan aparecen con *casacas*, *pelucas* y *chorreras* (figura 25).<sup>87</sup> Ya con Felipe V, se aceleró la propagación de la moda francesa en España.

En la Nueva España se introdujo a través de los últimos virreyes representantes de los Austrias, pero su difusión se realizó a un ritmo más lento que en la metrópoli. Al principio sólo se distinguía uno que otro detalle, como la peluca estilo francés que en un retrato luce el virrey conde de Galve, quien gobernó de 1688 a 1696 (figura 26). Fue durante el gobierno del primer virrey de la época borbónica, el conde de Albuquerque (1702-1711) cuando se dio una mayor penetración de lo francés, según observaba Antonio de Robles, para quien no pasó desapercibido el nuevo atuendo de los soldados de Palacio con ocasión de una rogativa por la Nao de China, el 6 de enero de 1703. Los soldados mencionados iban vestidos de paño azul con mangas encamadas y sombreros de tres picos o *tricomios*, "al uso de Francia"; y, en esta misma época se dispuso que los alabarderos (*cuerpos* que acompañaban a los virreyes) se vistieran de amarillo (se entiende que las *casacas*), con *golillas*.<sup>88</sup> Lo anterior demuestra que la moda francesa también se difundía desde las esferas militares, pero que, a pesar de los pasos definitivos, no se abandonaban del todo algunos elementos tradicionales

Los vestidos que se comenzaron a usar en la corte y entre los guardias se transmitieron primeramente hacia los miembros de las clases pudientes, según se ve en los retratos de la época, por ejemplo, los de los esposos Pedro Barbaboza y Ana Quijano, de Juan Rodríguez Juárez, de 1714, o el anónimo de Tristán Manuel de Rivadeneira, de 1718 (figuras 27, 28, 29). No obstante, la moda francesa no se impuso de manera única y absoluta, pues los trajes a la española se continuaron usando durante el resto del siglo XVIII y en la primera mitad del XIX. El mismo retrato de Tristán de

<sup>87</sup> Enriqueta Albizua, *ibid.*, pp. 330-331.

<sup>88</sup> Antonio Robles, *Diario de sucesos notables 1665-1703*, v 3., México, Porrúa, 1946, pp. 250 y ss.

Rivadeneira, lo muestra con el uso de *golilla* que combina con peluca larga, empolvada y rizada. Sin embargo, en la segunda mitad del XVIII era evidente que en los círculos cortesanos, entre la nobleza y la burguesía se iba imponiendo la moda francesa, en especial a partir del gobierno del marqués de Croix (1766-1771), quien tuvo la intención consciente de sustituir lo español por lo francés.<sup>89</sup> En los siguientes años los trajes de las élites se modificaron en función de los vaivenes de la moda francesa y en los últimos años del siglo XVIII, comenzó a circular una línea más sencilla, la neoclásica, a pesar de que algunos patriotas protestaron por el afrancesamiento de las costumbres, especialmente durante la etapa napoleónica, como se verá en el siguiente capítulo.

Una vez consumada la independencia continuó el predominio de lo francés pero ya sin la intermediación de la antigua metrópoli, aunque no desapareció del todo la tradición española. Carl Christian Sartorius, el viajero alemán que vivió en México en la primera mitad del siglo XIX, señala que las clases altas usaban por lo general el traje europeo que dictaban los sastres y costureras parisinas.<sup>90</sup> Y Mathieu de Fossey precisa que las señoras vestían por la mañana a la española y después de esta hora, a la francesa.<sup>91</sup>

La moda, como en todas partes, era elitista, en la época del virreinato llegaba a México y se difundía entre las clases pudientes a través de los virreyes, las virreinas, los familiares y demás miembros de la corte que los acompañaban.<sup>92</sup> La llegada de un nuevo virrey era motivo de expectación, no sólo por conocer al nuevo gobernante y las políticas que emprendería, sino por saber cómo se vestía, qué novedades traería la virreina en sus trajes, peinados, adornos y joyas.

---

<sup>89</sup> Vicente Riva Palacio señala: "El marqués de Croix no descuidó el embellecimiento de la ciudad de México e influyó con su ejemplo y la espléndida de su palacio en dar a las costumbres de la capital un carácter francés, apartándolas de muchos de los usos españoles que hasta entonces habían seguido." *Op. cit.*, T. II, p. 853.

<sup>90</sup> Carl Christian Sartorius. *op. cit.*, p. 32.

<sup>91</sup> Mathieu de Fossey. *op. cit.*, p. 143.

<sup>92</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *op. cit.*, p. 72.

Las modistas, asimismo desempeñaron una importante misión en la difusión de la moda. Básicamente se ocupaban de la venta de artículos de moda, de la confección de algunos accesorios y algunas también cosían y bordaban.<sup>93</sup> Las fuentes primarias proporcionan información sobre la presencia de modistas francesas antes de la independencia y permiten suponer que aunque limitadamente llegaban a residir modistas o peluqueros de nacionalidad francesa, por ejemplo Luisa *Dufresí*, *Ofresí* o *Dupresne* (sic.), quien poseía una tienda en la calle de Plateros, junto a la entrada de la alcaicería (hacia 1786-1787), o el peluquero de Turín, llamado Carlos (1800), o Teresa Daufort a quien se conocía como “la francesa modista” (1805).<sup>94</sup> Y, en plena guerra de independencia en un artículo publicado en *El Pensador Mexicano*, se hace una crítica a la influencia que tenían las tiendas de moda francesas en el gusto de la gente y lo relativamente fácil que era para un extranjero hacerse rico con tan sólo afirmar que su mercancía acababa de llegar de París.<sup>95</sup> Una vez consumada la independencia aumentó en México la presencia de modistas, sastres y peluqueros extranjeros. De la década de los treinta, Guillermo Prieto nombra al portugués Acuña, a Lorcini, a Nevramont (que daba crédito a los necesitados), a Togno (cuya esposa, modista, era una especie sacerdotisa de la elegancia y el buen tono), destaca la importancia de Virginia Gourges y madame Adela, esta última “modista única, de cierta nombradía”, quien había reformado su taller para ofrecer “todas las magnificencias del lujo”.<sup>96</sup> Por su parte, la señora Calderón se asombra del gran número de tenderos, boticarios, sastres, sombrereros, zapateros, modistas y peluqueros franceses, que residían en México hacia

<sup>93</sup> Para ilustrar: en un expediente de 1787, se muestra el caso de Paulina Josefa de la Luz Libran, natural de esta ciudad, de 47 años, quien se ocupaba en coser, bordar y al mismo tiempo hacer cosas de moda, o sea, era costurera y modista. *AGN, Inquisición*, vol. 1391, exp. 10, fs. 199-219.

<sup>94</sup> *AGN, Inquisición*, vol. 1215, exp. 6, fs. 1-42, 51-74, 86-121; *AGN, Inquisición*, vol. 1468, exp. 25, fs. 297-298; *Diario de México*, *op. cit.*, t. 1, No. 75, 14 de diciembre de 1805, p. 330.

<sup>95</sup> *El Pensador Mexicano*, *op. cit.*, T. II, No. 16, 16 de diciembre de 1813, pp. 254-256.

<sup>96</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 87, 203 y 224.

1839-1841. Asegura que si bien había muchas tiendas españolas, algunas alemanas y unas pocas inglesas, eran las francesas las predominantes.<sup>97</sup>

Además de los artículos de consumo que vendían los sastres y las modistas, al parecer, otra forma de difusión de la moda fue a través de muñecas como las que circulaban en Europa y que traían puestos los vestidos, sombreros, zapatos, abrigos, bolsas, etc., que estaban en boga del otro lado del Atlántico y que aquí reproducían diligentes costureras y sastres.<sup>98</sup> En el *Diario de México* aparece una breve referencia al respecto: el diablo, supuestamente se había aparecido a un hombre para quejarse del túnico "insolente", que había acabado con las tradicionales *basquiñas* y *cotillas*, y éste, asustado, le sugirió:

Señor reformado, haga V. que venga un sastre extranjero que ponga su tienda en la calle de San Francisco: que vista media docena de muñecas con talle y con basquiña: que le mude el nombre a este traje, y diga que vino de Egipto, que se llame la triunfante, y se encomiende a V.<sup>99</sup>

Cabe pensar que en las tiendas francesas se exhibían maniqués, los cuales lucían las prendas y accesorios que pretendían venderse. Por otra parte, el pasaje, al igual que en el caso de Fernández de Lizardi, muestra ironía ante el éxito inmediato de las modas que ofrecían los extranjeros, por ridículas que resultaran o a pesar de que la novedad sólo fuera aparente: con sólo buscar un nombre original y hacer una publicidad adecuada, bastaba para generar de inmediato seguidores y consumidores de una nueva moda.

Las modas llegaban con cierto retraso, en especial en aquellos años de finales del siglo XVIII en que la moda francesa tuvo cambios tan rápidos como drásticos. Pero, como se ha dicho en otra parte, se divulgaron en la Nueva España, entre ciertos círculos

<sup>97</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 386. Por cierto, la escritora señala que las modistas francesas gozaban de muy mala fama, aunque no da más explicaciones. *Ibid.*, p. 85.

<sup>98</sup> Guadalupe Jiménez Codinach, *op. cit.*, p. 83.

<sup>99</sup> *El Diario de México*, *op. cit.*, t. 3, No. 218, 6 de mayo de 1806, pp. 22-23.

selectos -muchas veces clandestinamente- estampas hechas en Europa con imágenes de damas y caballeros vestidos a la moda. Dichas estampas en ocasiones las difundían los modistos, peluqueros y seguramente algunos comerciantes para atraer clientela.<sup>100</sup>

Después de la consumación de la independencia se amplió la importación de artículos de moda. Sin embargo, los testimonios de la época no coinciden en cuanto al grado de actualización de las modas mexicanas respecto a las parisinas. William Bullock (en 1823), Mathieu de Fossey (1831-1841) y Carl Christian Sartorius (de los veinte a los cuarenta) afirman que el traje de las clases altas mexicanas difería poco del de los europeos; más aún, este último especifica que las mujeres vestían más actualizadas que los varones y que los modelos más recientes en sedas, lanas y algodones llegaban antes a México que a otras partes de Europa, como Rusia.<sup>101</sup> Por el contrario, Gabriel Ferry (1825) y la marquesa Calderón (1839-1841) indican retrasos, si bien Ferry reconoce que es poco el rezago y ello debido a la distancia.<sup>102</sup> De lo anterior se deduce que con la independencia no sólo se incrementó la circulación de las modas francesas, sino que su ritmo de difusión fue más rápido, aunque menor que en Europa occidental.

Además de las tiendas francesas las modas se vendían en el Panián, el gran mercado de la Plaza Mayor, cuyos productos llegaban a un público económica y socialmente más amplio. Y, para aumentar las ventas se brindaban ofertas que en los periódicos se anunciaron a partir de 1812, aunque, como es de esperarse en ocasiones la calidad del producto no era la deseable, motivo por el cual las ofertas fueron criticadas. Telas y ropa hecha, medias, relojes, pañuelos, abanicos, encajes, etc., locales y extranjeros se ofrecían en los cajones a la vista del consumidor.

---

<sup>100</sup> Está documentado, entre otros, el caso del peluquero de Turín que mostraba estampas francesas a sus clientas por lo que, la madre de una de ellas lo denunció ante la Inquisición. *AGN, Inquisición*, 19 de mayo de 1800, vol. 1468, exp. 25, fs. 297-298.

<sup>101</sup> William Bullock, *op. cit.*, p. 138; Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 142; Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32.

<sup>102</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 48 y Fanny Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 133.

El dominio de la moda europea, primeramente la española y después la francesa en el mundo novohispano, no significa que los vestidos de las élites se limitaran a ser simples copias de los modelos. En los anuncios de los cajones del Parián se ofrecían además artículos de origen inglés y oriental. Estos últimos cobraron gran importancia en la indumentaria novohispana. Desde el siglo XVI habían comenzado a llegar productos de Oriente por la Nao de China y en el XVIII circulaban una gran variedad de prendas (mantones de Manila), accesorios (peinetas, abanicos, etc.), telas (preferentemente sedas como el brocado y el raso), artículos para ornamentar (chaquiras, lentejuelas, etc.)<sup>103</sup> Y aunque muchos de estos productos llegaban también a España y a otras partes de Europa, lo cierto es que aquí se emplearon para crear diseños propios, no sólo en las clases altas sino entre los mestizos, mulatos, negros, etc. Por otro lado, a pesar de que se intentó diferenciar a los grupos étnicos por medio de leyes, restringiendo, por ejemplo, el uso del traje europeo a ciertos sectores y estableciendo que los vestidos indígenas fueran exclusivos para esta población, lo cierto es que se crearon trajes que mezclaban elementos de distinto origen: el español, el francés (incluyendo las aportaciones inglesas), el oriental y en algunos casos, el indígena. De lo anterior se concluye que si bien el traje europeo fue el predominante en Nueva España en el aspecto de la moda, surgieron trajes que adquirieron modalidades propias, originalidad, y en ese sentido se pueden considerar trajes mestizos.

Como se ha dicho en otra parte, hasta la segunda mitad del siglo XVIII se usó un tipo de traje que puede calificarse de barroco: telas ricamente bordadas con hilos de oro y plata; encajes finos, cintas, lazos; pelucas empolvadas y adornadas con flores y alhajas; colores muy variados. En los varones se veían pelucas, *tricornios*, *chupas*, *casacas*, *chorreras* y corbatas, *calzones*, medias y zapatos de tacón con hebilla de metal; en las

---

<sup>103</sup> Virginia Armella de Aspe, *op. cit.*, pp. 83-84.

damas, *corpiño*, un *fichú* (pañuelo transparente), *panier*, *polonesa*, o *caracó*; los zapatos eran de raso y de tacón; asimismo, en las sienes se lucían *chiqueadores* (especie de lunares artificiales), dos relojes colgando al frente por medio de una cadena y el indispensable abanico; las perlas, diamantes y otras piedras preciosas completaban la ornamentación. El retrato de la familia Fagoaga de la década de los treinta del XVIII muestra la etapa de plenitud del barroco en Nueva España (figura 30). Pero al final del siglo se aprecia el inicio de un proceso de transición hacia un traje más sencillo, como se observa en el retrato de la familia Vicario, que corresponde a 1793 y donde aparece la pequeña Leona de cinco años de edad (figura 31).

En la última década del XVIII apareció el *túnico*, versión hispana de la *robe en chemise* francesa, que como se recordará, era un vestido de una sola pieza con el talle alto, sin mangas o con mangas cortas, que llegaba arriba del tobillo, es decir, había aparecido el traje neoclásico, cuyo uso prosiguió hasta la década de los veinte.<sup>104</sup> Acompañante indispensable del *túnico* fue el *tápalo* (un tipo de *chaí*). Las pelucas comenzaron a ser sustituidas en las mujeres por el cabello pegado a la cabeza dejando la nuca a la vista, lo que se le denominó la *pelonería* y en los varones por el peinado a la *Tito*. En los caballeros elegantes se mezclaban elementos del traje barroco aristocrático, con las tendencias neoclásicas del periodo. Una muestra de esta combinación de modas sería el retrato anónimo de la familia del virrey Iturrigaray (1805), en el cual la esposa y la hija lucen sus *túnicos*, mientras que el hijo más pequeño porta un pantaloncillo y el virrey trae *calzones* y pelo empolvado (figura 32).<sup>105</sup>

<sup>104</sup> El dato escrito más antiguo que se encontró sobre el *túnico* corresponde a 1794. La fuente contiene la pregunta de si las damas de la ciudad de México lo seguían usando, lo cual indica que se había comenzado a usar incluso antes de esta fecha, aunque es posible que su difusión aún fuera limitada. *AGN, Inquisición, 1794, v. 1340, exp. 5, fs. 1-3.*

<sup>105</sup> Este eclecticismo se advierte de igual manera en otros campos de la cultura, v. gr. en las obras de Joaquín Fernández de Lizardi, en las cuales se expresa la tradicional moralidad cristiana al lado de la modernidad ilustrada, como se ha señalado y se analizará en el siguiente capítulo.

En los veinte del siglo XIX, se aprecian los primeros rasgos románticos en el atuendo. El talle femenino fue bajando hasta regresar a su lugar anterior, la cintura, y se reinició la falda ampona -aunque en forma paulatina-,<sup>106</sup> a veces con uno o dos vuelos; en cuanto al largo, llegaba arriba del tobillo, en tanto el escote de los hombros fue bajando y apareció la manga de farol (bombacha hacia arriba y angosta hacia abajo). Los zapatos eran de tacón bajo y se comenzó a usar la *caliga*, cinta de la zapatilla que se ataba alrededor de la pierna. En los peinados femeninos se hizo común el uso de peinetas. Los *figurines* que aparecen en *El Iris* (1826), patentizan el proceso de transición, si bien se trataba de propuestas más que de realidades (figuras 33, 34, 35).

En la primera década del México independiente se comenzó a extender en México el uso del *pantalón* en los varones de distintos sectores sociales,<sup>107</sup> así como el *frac* pegado, y los cuellos y las corbatas altos. Era una versión, aunque menos exagerada de los *incroyables*, que se llegó a combinar con algunos elementos del traje de los *dandies*, como los pantalones pegados. Aún no predominaba el negro, pero estaba en plena formación el traje burgués en México. El retrato del Sr. Gómez de la Cortina, aunque de tiempos posteriores (1838), muestra este tipo de atuendo (figura 36).

De lo anteriormente dicho se deduce que la moda en México no siguió un proceso lineal de etapas continuas y separadas con toda precisión unas de otras. Cuando apareció la moda neoclásica no desapareció del todo la barroca y cuando surgió el traje romántico, no se suprimió automáticamente el neoclásico. La coexistencia de modas prevaleció en el periodo estudiado, así como una mezcla de estilos, en especial durante las tres primeras décadas del siglo XIX, aunque con la tendencia en ciertos momentos al

<sup>106</sup> Guillermo Prieto le llama "túnico ampón" (op. cit., p. 203).

<sup>107</sup> El registro escrito más antiguo que se encontró sobre el *pantalón* data de 1805 y se trata de un anuncio en el que se ofrecían prendas a la moda traídas de Francia y que curiosamente, se vendían en un taller que se ubicaba en la calle de Necatitlan, y que pertenecía a D. Luis Bethinger y D. Enrique Joseph Mugnie, pintores, doradores y barnizadores franceses residentes en Nueva España (*Gazetas de México*, op. cit., v. XII, No. 37, 16 de julio de 1805, p. 323).

predominio de uno en particular. Asimismo, las modas se desarrollaron sin menoscabo de ciertas tradiciones en el vestir, tal como afirma González Obregón al referirse a la ciudad de México, en el año decisivo de 1810:

Y qué diversidad de formas y de cortes, de colores, y matices, de calzados y sombreros, presentaban todos aquellos tipos el año de 1810! Era aquéello un guardarropa de vetustos trajes del pasado con flamantes vestidos del presente. Las modas anteriores a la Revolución Francesa, se daban la mano con las últimas modas de principios del siglo. La miseria y la ostentación de léperos y nobles, y la sencilla indumentaria de indios aborígenes y de petimetres afrancesados, se codeaban en las calles, en las plazas, en los templos. La azteca de falda enredada, de huipilli y de quexquemil, con la currutaca de túnico de medio paso, de mantilla y de pelo enmarañado, con tantos cintajos y adornos [...]<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Luis González Obregón, *La vida de México en 1810*. México, Stylo, 1943, p. 45.

### Capítulo 3

## IDEOLOGÍA DE LA MODA EN LA ÉPOCA (Ciudad de México)

### 3.1. Tendencias básicas

Esta parte aborda la categoría que Barthes ha denominado *vestido descrito*, pero que al descomponerla analíticamente nos ha conducido al *vestido calificado*, que corresponde al aspecto ideológico del traje y la moda, incluyendo las concepciones y los juicios. En este sentido, durante el periodo estudiado destaca un proceso de transición entre una forma de pensamiento conservador, apegado a la moral cristiana, y posturas ideológicas novedosas caracterizadas por la combinación entre la cultura del placer del siglo XVIII y los postulados de la Ilustración.

Uno de los ideólogos representativos de la época es el escritor Joaquín Fernández de Lizardi, en quien se conjuntan ideas propias del pensamiento ilustrado y ciertos rasgos conservadores. En un artículo publicado en *El Pensador Mexicano* (1813), el escritor se refiere al "imperio de la moda", lo cual desde su perspectiva significa que la moda ejerce un dominio sobre todas las cosas, en todas partes (aunque especialmente en Europa) y sobre todas las personas, sean viejos o jóvenes, nobles o plebeyos, religiosos o seculares. Moda es un "modo", no sólo de vestir sino de hablar, de bailar y hasta de hacer ciencia.<sup>1</sup> Como se puede apreciar, el concepto de moda en tanto fenómeno hegemónico y totalizador que manejan teóricos contemporáneos,<sup>2</sup> se manifestaba por lo menos desde principios del siglo XIX, como resultado de una observación perspicaz sobre el desarrollo del capitalismo moderno.

---

<sup>1</sup> *El Pensador Mexicano*, *op. cit.*, Suplemento al t. II, 25 de octubre de 1813, p. 317.

<sup>2</sup> Hay que recordar posturas similares en Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 9 y Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 171.

El Pensador se refiere a una lucha generacional en su tiempo, que se expresaba a través de la moda: los viejos criticaban apasionadamente las novedades en tanto los jóvenes se mostraban como sus fervientes apologistas. Y en medio de las discusiones, el escritor les recuerda a los viejos que ellos también eran “modistas” porque vivían aferrados a las modas antiguas y que los trajes que usaban habían prevalecido como moda en otros tiempos. Critica a los viejos obsesionados por la idea de que sólo en su época de juventud se había hecho lo acertado y no había razonamientos que los convencieran de lo contrario.<sup>3</sup> Y no es que Fernández de Lizardi fuera defensor de las modas, pero pensaba que lo perjudicial no era el fenómeno en sí mismo, sino el abuso de que era objeto, y con ello se refiere a la “profanidad” de algunos trajes (por ejemplo, en los escotes).<sup>4</sup> En su novela, *La Quijotita y su prima* (1818-1819), amplía este concepto, pues plantea que había distintos tipos de modas: las *útiles*, las *indiferentes* y las *malas*. Las primeras eran las que debían seguirse, como la moda masculina del *pantalón*, debido a su comodidad, criterio que, por otra parte, muestra influencia del pensamiento ilustrado, en especial de Rousseau. Las segundas, podían o no ser adoptadas, y las terceras, definitivamente debían ser reprobadas.<sup>5</sup> De esta forma, la concepción del escritor muestra una combinación entre juicios morales y racionales.

Fernández de Lizardi aprecia el fenómeno de la moda desde la perspectiva de su esencia moderna: el cambio. Para él todos son “modistas, porque a todos place la novedad”, ya sea la del pasado o la del presente. Doña Matilde, personaje de *La Quijotita*, esposa del coronel, le dice a aquél:

También me has dicho que siempre ha habido hombres timoratos y mujeres arregladas; que al variar de vestir, comer, etc., se le ha llamado *moda*, y que

<sup>3</sup> *El Pensador Mexicano*, *op. cit.*, Suplemento al t. II, 25 de oct. de 1813, pp. 317-318.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 318.

<sup>5</sup> *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 74.

esta variación ha sido muy continuada en las más partes de la tierra, especialmente en la Europa...<sup>6</sup>

Así, Doña Matilde sintetiza la idea de que la moda es una variación continua que abarca diversas actividades humanas.<sup>7</sup>

Una opinión en la que Fernández de Lizardi por momentos difiere de la mayoría de sus contemporáneos es que el traje refleja la calidad moral de la gente. Para muchos el *túnico* era signo de indecencia por su escote, la desnudez de los brazos y el talle holgado. En cambio, el escritor afirma que una prenda específica no hacía a una mujer virtuosa o prostituida, y a través del coronel de *La Quijotita y su prima*, expresa que “el hábito no hace al monje.”<sup>8</sup>

El *Diario de México* contiene información sobre la diversidad de ideas y juicios que en la época se expresaban en torno a la moda. Los autores básicamente eran hombres, por más que algunos artículos los firman “la coquetilla”, “la bachillera” y otras supuestas autoras, que de ser reales fueron excepcionales. Por lo tanto, predomina el punto de vista masculino, si bien, muchas veces se trata de reflejar -principalmente para satirizar- los pareceres femeninos. Por otra parte, los editores y autores del *Diario* fueron abiertos a diversos sectores sociales, pues el periódico recibía todo tipo de cartas e información por medio del buzón. Sin embargo, los lectores que enviaban colaboraciones sabían leer y escribir, estaban interesados en noticias políticas y en la literatura, por lo cual cabe suponer que se trataba de autores pertenecientes principalmente a las clases cultas y privilegiadas. En su mayoría sus opiniones representan a los sectores conservadores pero en algunos artículos se comienzan a manifestar criterios más avanzados.

---

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup>Montserrat Gali, en su interesante estudio sobre la introducción del romanticismo en México, señala el aspecto moralista del Pensador, pero no reconoce que el escritor maneja también un concepto moderno de moda, en tanto cambio por el único deseo de novedad, y que se puede explicar por el proceso de transición, al que tanto nos hemos referido (*op. cit.*, p. 205).

<sup>8</sup>*La Quijotita y su prima, op.cit.*, p. 94.

En diversos artículos destaca la idea de la moda como fenómeno universal. La palabra *siempre* es común a quienes consideran que la moda ha existido en todos los tiempos. En una supuesta carta, un padre advierte a su hijo recién casado, de la “profanidad” e “indecencia” de algunos trajes; por lo que, dice el padre, un marido no debe condescender “con aquellos juveniles impulsos de entrar en el rigorismo de las modas”, que, además, generan gastos “impertinentes”. Estos rasgos de la moda son calificados de “vicios”, pero no sólo del presente, “sino vicio del mundo que siempre lo ha tenido y durará mientras el mundo dure”.<sup>9</sup> De acuerdo con tal criterio, la moda genera perversiones que han existido en todo tiempo, en todas partes y, desde el más puro determinismo, señala que por siempre existirán.

En otro artículo, además se establece que la inclinación a los nuevos usos “es propensión que trae consigo la naturaleza”,<sup>10</sup> es decir, desde un punto de vista ilustrado se explica una conducta en función de la naturaleza. En el mismo texto se hace una crítica a quienes sostenían que la moda era progresiva, que los gustos se iban depurando y mejoraba la inventiva de los hombres. El autor establece que la moda es esencialmente “moderna” -utiliza textualmente la palabra-, pero que gusta no tanto por ser realmente nueva, sino porque se piensa que lo es. Se observa en esta apreciación que lo importante no era el *vestido real*, sino la representación mental del mismo, el valor que se le atribuye de novedoso. Y para sostener su tesis, el autor recurre a la idea de que la moda es cíclica:

[...] los presentes modos de vestir, que son tenidos por nuevos, por la mayor parte son antiquísimos [...] hoy renace el uso, que expiró mucho ha; nuestros antecesores lo vieron en decrepita senectud, y nosotros lo tratamos en los

<sup>9</sup> *Diario de México, op.cit.*, t. 3, No. 271, 28 de junio de 1806, p. 239 y No. 272, 29 de junio de 1806, pp. 241-242. También hay referencias sobre la idea de universalidad de la moda en: t. 10, No. 1274, 28 de marzo de 1809, p. 359, y 2ª época, t. 6, No. 128, 5 de noviembre de 1815, p. 1. Como se puede apreciar dicho concepto que han manejado autores contemporáneos como George Simmel (*op. cit.*, p. 144) o René König (citado en Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 158) es compartida por algunos articulistas de *El Diario de México*, si bien tratada desde un punto de vista moralizante.

<sup>10</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 301, 28 de julio de 1806, p. 362.

crepúsculos de la niñez; entonces lo sepultó el fastidio, y hoy lo resucita el antojo.<sup>11</sup>

Según esta perspectiva, aunque hay cambios, las mismas modas mueren y resucitan. Desde una postura similar, en un artículo muy rico en ideas, que se intitula "Rasgo filosófico sobre las modas", se hace énfasis por medio de metáforas en la existencia universal de la moda, en su inconstancia y en el gusto por la novedad continua.<sup>12</sup>

En otro artículo, se establece el poder ejercido por la moda, pero con una diferenciación entre el presente y el pasado, pues se considera que antes dominaba el gusto sobre la moda y en el presente era la moda la que dominaba sobre el gusto.<sup>13</sup> Aquí entramos al terreno del buen o mal gusto, del cual nos ocuparemos en otra parte, pero es importante registrar la opinión de que la moda se había convertido en su tirana.<sup>14</sup>

Y durante las dos primeras décadas del siglo XIX se insiste en que la moda domina especialmente al género femenino -la excepción masculina serían los *currutacos*- y, según aprecia un autor, por el adorno y la compostura las mujeres se atreverían hasta a "tumbarse los dientes" y "mocharse las orejas",<sup>15</sup> en tanto otro apunta que por la moda las mujeres eran capaces de comprometer su honor y virtud.<sup>16</sup>

Ahora bien, ¿cuál era el sentido de las modas a principios del siglo XIX? Se puede advertir una división de opiniones. Para la mayoría, la moda era un fenómeno perjudicial que causaba gastos superfluos, envidias, competencias, que degradaba moralmente o

<sup>11</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 301, 28 de julio de 1806, pp. 362-363. Esta idea se diferencia de la expresada por Philippe Perrot, para quien la moda, aunque regrese cíclicamente nunca tiene el mismo sentido. *Vid* "Elementos para otra historia del vestido", en *Diógenes, op. cit.*, p. 175

<sup>12</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 6, No. 128, 5 de noviembre de 1815, pp. 1-2.

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 301, 28 de julio de 1806, pp. 362-363. Este mismo autor destaca que la moda había entrado hasta en la devoción, pero no desarrolla su idea ni pone ejemplos.

<sup>14</sup> En este sentido, una vez más destaca la coincidencia entre los escritores de aquella época y los contemporáneos, como Gilles Lipovetsky (*op. cit.*, p. 9) y Nicola Squicciarino (*op. cit.*, p. 171).

<sup>15</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 2, No. 206, 24 de abril de 1806, pp. 457-458.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 2ª época, T. 3, No. 42, 11 de febrero de 1814, p. 3.

ridiculizaba, y sin otro motivo que el capricho y el antojo.<sup>17</sup> La gente, y sobre todo las mujeres subordinaban su vida al arreglo y a los adornos olvidando otros deberes. Es decir, se entregaban al juego de la seducción. Por otro lado, surgen algunas voces que, aunque minoritarias muestran otra cara más amable de la moda, ya sea porque dirigen su atención a la belleza y la gracia o simplemente valoran el placer, lo cual se contraponen a los preceptos tradicionales. Una supuesta coquetilla envía una carta al diarista para decirle abiertamente:

[...] 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 téticas de los moralistas, que tanto han confundido la gente de buen humor, llenando de tristeza el mundo.

No podrá V. negar a pesar de su estoicismo y de su cara de D. Quijote, que cuando se le presenta a la vista o a la imaginación una de nuestra *Peti-curras* o señorita del buen tono, vestida a la parisina, se siente V. con cierto vigor juvenil y como si recibiera una nueva vida.<sup>18</sup>

Ya que se menciona el *buen tono*, hay que señalar su íntima relación con la moda. El *buen tono* no era otra cosa que el "buen gusto", esto es, comprender las conveniencias generales casi por instinto y, para la mayoría de los pensadores de la época, era "enemigo declarado de toda afectación y jactancia", tendía a la simplicidad y conocía los límites, en consecuencia, era medido.<sup>19</sup> Estas consignas al parecer eran aplicables al principio sólo al comportamiento -en especial a las maneras para sostener una conversación- pero después se extendieron a la forma de vestir, de modo que se estaban gestando los criterios directrices del traje burgués.

"Rasgo histórico sobre las modas", serie de artículos publicados en 1815, intenta mostrar la historicidad de la moda, lo cual es inusitado, pues aunque a menudo

<sup>17</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 271, 28 de junio de 1806, p. 239; t. 3, No. 272, 29 de junio de 1806, p. 242; t. 6, No. 634, 25 de junio de 1807, p. 222; t. 10, No. 1274, 28 de marzo de 1809, p. 359.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 7, 7 de octubre de 1805, p. 27.

<sup>19</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1553, 1º de enero de 1810, p. 3 y No. 1554, 2 de enero de 1810, p. 6.

aparecen referencias sobre los cambios y se señalan algunos en particular, éste fue el primer trabajo que trata de mostrar el carácter histórico de la moda. Lo primero que llama la atención es la valoración que hace el autor sobre el conocimiento de la moda y las fuentes respectivas. Destaca la falta de conocimiento que señala sobre el traje antiguo, debido a la escasez de fuentes y con ello se refiere a las arqueológicas (monumentos específicamente), a las relaciones históricas y a las leyes suntuarias. Mención especial merece la indicación de que las modas de otros tiempos se pueden conocer a través de los anuncios de los periódicos,<sup>20</sup> pues es precisamente una de las principales fuentes para los capítulos 4 y 5 de esta tesis, pero aun en la actualidad ha sido poco estudiada

Sin explicar sus razones el autor comienza su historia de la moda en el siglo XII, pero reconoce que desde el siglo XIV los cambios en el traje eran más comprensibles, seguramente por la mayor disponibilidad de fuentes. Y desarrolla su trabajo bajo el criterio de las centurias. Reconoce el dominio de la moda francesa, pero ubica el origen de su influencia desde el siglo XV, no menciona el predominio que tuvieron en su momento los trajes de Borgoña, Alemania, España y Holanda. En cuanto a la difusión social, establece el modelo piramidal de arriba a abajo, pues para él la moda se extendía desde las cortes hasta los sectores aldeanos. Por último, el escritor juzga las modas que va describiendo, unas le parecen ridículas (como aquella de los cuernos que usaban las mujeres a manera de tocado a fines de la Edad Media), en tanto otras, las más sencillas le eran agradables. Una vez más vemos que se comenzaba a extender el gusto por la sobriedad, es decir, el gusto típico del neoclasicismo.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 6, No. 140, 17 de noviembre de 1815, p. 2 y No. 144, 21 de noviembre de 1815, p. 1. El artículo abarca de los Nos. 140 al 144 de la segunda época.

Terminaremos esta parte refiriéndonos en lo general a las ideas contenidas en los artículos que *El Iris* dedica a las modas. No aparecen, como se ha dicho, juicios negativos al respecto, sino que los autores consideran que la moda es un aspecto más de la vida y la cultura. Seguramente a ello contribuyó que los editores hayan sido extranjeros liberales, de manera que no se puede afirmar que su punto de vista fuera compartido por amplios sectores de la población en México, ni por los tradicionales moralistas. Sin embargo, en el contexto de la hemerografía destacan dos aspectos, el primero, que en la prensa el enfoque hacia las modas empezaba a cambiar, asumiendo una postura de imparcialidad y, segundo, que seguramente la perspectiva de los autores refleja las ideas de apertura de algunos círculos ilustrados.

La moda ya no es vista como “tirana”, el autor más bien se refiere al “templo de la Moda”:

Entrad, hermosas señoritas, entrad en ese recinto de columnas de alabastro que sostienen en una cúpula de cristal. Caminad sobre esa alfombra que parece brotar flores al toque de vuestro pies. Ved cómo cuelgan por todas partes musolinas, gasas, tafetanes y tules sostenidos por cintas de varios colores, entrelazados con guirnaldas y salpicados de rubíes y perlas. ¡Qué suave fragancia despiden esos vasos que humean alrededor del altar!... Mas ¿quién será la ninfa que se alza en él?- Es la Moda.<sup>21</sup>

En un espacio decorado y perfumado se ubican los elementos de la moda: telas, cintas, joyas. El empleo de un lenguaje literario era novedoso, pues el único antecedente eran los epigramas del *Diario de México*, pero a diferencia de aquéllos aquí no había mordacidad. En el mismo artículo se describía un traje femenino y aparecía una atractiva litografía. Tampoco en ello hay intención de censura. Otro artículo presenta a un *petimetre*, quien hace la descripción del tocador de una dama, así como de su atuendo. De ninguna manera es vapuleado el joven, como solía hacerse, ni el tocador es visto

---

<sup>21</sup> *El Iris*, op. cit., No. 1, 4 de febrero de 1826.

como el signo de gastos inútiles y de la vanidad.<sup>22</sup> Se diría, incluso que el autor se complace en describir cada elemento con la intención de que sus lectores gocen como si lo vieran con sus propios ojos.

No está, sin embargo, del todo ausente la proyección de algunas voces moralistas a través de una historia imaginaria, en la cual una dama refunfuña al ver a su sobrina ocupada en el arreglo de un vestido cosa que le parece fútil. La sobrina en cuestión se defiende aceptando que se daba el gusto de estrenar, pero que su traje era sencillo y que ella lo había preferido a otro más caro, de modo que el dinero sobrante lo había destinado a los pobres. En la escena entra un tío que la apoya y la incita a disfrutar su vestido sin remordimientos.<sup>23</sup> En el fondo hay un mensaje distinto al acostumbrado, que recuerda el discurso de Fernández de Lizardi: no había motivo para vivir la experiencia de la moda con culpa, siempre que hubiera moderación en las prendas y que no se faltara al decoro cristiano.

Cualquiera que sea la postura hacia la moda destaca la importancia que se le atribuye en el desarrollo de la vida social. De ahí que se llegue a considerar como fenómeno universal y dominante. Se distingue dentro del periodo estudiado que en una primera etapa (primeras dos décadas del XIX), dentro de un discurso maniqueista, prevalece la visión del sentido perjudicial de la moda, con la consideración de que genera gastos inútiles, envidias, pérdida de tiempo y acerca al pecado. Y según la perspectiva dominante de la época es la mujer la más proclive a este mal. Pero, según se vio, de acuerdo con los criterios ilustrados (hacia la segunda década del XIX) se comienza a concebir la moda de otra forma: como búsqueda legítima de la comodidad,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, No. 35. 15 de julio de 1826.

<sup>23</sup> *Ibid.*, No. 6. 11 de marzo de 1826.

la belleza y el placer; incluso se empieza a utilizar como motivo de inspiración para crear textos literarios.

### 3.2. El lujo

Desde los comienzos del dominio español y justamente cuando la moda española tendía a la austeridad, se pretendió frenar el lujo en las colonias mediante disposiciones legales.<sup>24</sup> Sin embargo, no se le logró erradicar y en el siglo XVII el inglés Thomas Gage, observaba:

Los hombres y las mujeres gastan extraordinariamente en vestir, y sus ropas son por lo común de seda, no sirviéndose de paño ni de *camelote* ni de telas semejantes.

Las piedras preciosas y las perlas están allí tan en uso y tienen en eso tanta vanidad, que nada hay más de sobra que ver cordones y hebillas de diamantes en los sombreros de las señoras, y cintillos de perlas en los de los menestrales y gente de oficio.

Hasta las negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que salga sin su collar y brazaletes o pulseras de perlas, y sus pendientes con alguna piedra preciosa.<sup>25</sup>

Ello significa que el lujo estuvo presente a lo largo del periodo virreinal, formando parte integrante de las costumbres. Gage, al igual que otros visitantes sucesivos, subrayan el hecho de que el lujo no se restringía a las clases privilegiadas, sino que se hallaba extendido en otros sectores de la población, como entre las mulatas y negras. Y después de la independencia persistió la difusión del lujo en la indumentaria entre distintos sectores sociales, como lo prueba madame Calderón, quien hacia 1839-1841, se asombraba de la difusión de las perlas, diamantes y brillantes en cualquier persona que se considerara por encima de un lépero.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> En 1529, el obispo de la Nueva España, Fray Juan de Zumárraga solicitaba al rey la reglamentación de las sedas, ya que su uso era tan común, que no se respetaban las jerarquías y además era causante de la ruina de mucha gente. Joaquín García Icazbalceta, *Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, v. I, México, Porrúa, 1947, pp. 236-237.

<sup>25</sup> Thomas Gage. *op. cit.*, p. 65.

<sup>26</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 134.

Hacia 1813, el escritor Joaquín Fernández de Lizardi, en el artículo "Juanillo y el tío Toribio", publicado en *El Pensador Mexicano*, trata sobre la importancia y el compromiso que socialmente representaba el lujo. Juanillo, un joven de clase media refiere lo oneroso que resultaba sostener al mismo tiempo la casa, el traje y la decencia, por lo cual, siguiendo el consejo de uno de sus tíos, había decidido convertirse en payo, ese tipo rural y rústico, que era popular en la ciudad. Al comunicarle a su padre sus deseos, éste no se opuso, pero le advirtió que no se atreviera a aconsejar lo mismo a sus hermanos, ya que estaban tan acostumbrados a su forma de vida que antes de renunciar al lujo preferirían no salir a la calle.<sup>27</sup> La presión social obligaba a presentar una imagen, aunque a veces era difícil sostenerla. En otro escrito, Fernández de Lizardi define: "Lujo es aquel ornato exterior con el que pretenden distinguirse en las ciudades unos de otros o, a lo menos, parecer más de lo que son en realidad".<sup>28</sup> El artículo se refiere a una paya asombrada por el lujo en la ciudad de México; y su sorpresa crece cuando su interlocutora, una señorita citadina, le dice que no todos a los que ve así adornados son ricos, muchos, agrega, no tienen ni qué comer, pero se endeudan para mantener sus lujos. Cabría entonces preguntar si el escritor estaba en contra de la existencia del lujo y la respuesta la encontramos en *La Quijotita y su prima*:

Una especie de lujo moderado entra en las miras de la naturaleza, que ha derramado, así en la tierra como en los cielos, una magnificencia igual a su grandeza, pues no ha prodigado tantos beneficios a los hombres para prohibirles su uso. Pero lo que la razón nos prohíbe es un lujo excesivo o dañoso, es todo goce superfluo que no está prescrito ni por lo que es justo conceder a su calidad, ni por lo que exige el uso legítimo de la nación en donde se vive, y cuya modificación no puede dejar de merecer la aprobación de las gentes sensatas.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., Suplemento al t. II, 8 de noviembre de 1813, p. 331.

<sup>28</sup> *Alacena de Frioleras*, op. cit., No. IX, 28 de mayo de 1815.

<sup>29</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 75.

Lo primero que se aprecia en este juicio conclusivo del Pensador, es su postura ilustrada frente al fenómeno del lujo, es decir, racional, explicada conforme a la naturaleza. En segundo lugar, destaca una vez más su actitud de moderación, lo cual significa que no está en contra de todo lujo sino de sus excesos, la que, por otra parte, también representa las líneas básicas del gusto neoclásico.

Un asunto en el que el Pensador es reiterativo y con el que, seguramente trata de manifestar la importancia que la sociedad daba a la apariencia, es el concepto de “traje decente”. Se tratara de una mujer o un varón, de clase alta, media o media baja, gente recta o deshonesto, Fernández de Lizardi muestra que para todos es significativo el aparentar vestir con “decencia”, expresión que contiene diversos significados. Se entiende por “traje decente” el que hace parecer a la gente con la capacidad económica para adquirir un atuendo, no necesariamente lujoso, pero sí completo (ni roto, ni a medio vestir) y de telas finas. Enero, un amigo de Periquillo le dice a éste:

¿Qué, te parece que todos los guapos o currutacos que ves en el público tienen cama o comen bien? No, hijo; muchos andan como nosotros; todo se vuelve apariencia, y en lo interior pasan sus miserias bien crueles.<sup>30</sup>

Es decir, se desarrolló toda una cultura de la apariencia, independientemente de la posición socioeconómica. “Decente”, también significaba respetable, y en este caso un traje limpio y al uso del día realzaba una ocupación como la de maestro o colegial. Pero, un “traje decente” podía dar una imagen de honestidad aunque se careciera de ella, pues como decían algunos amigos a Periquillo, “más vale ser un pícaro bien vestido, que un hombre de bien trapiento”.<sup>31</sup> Un caballero vestido “decentemente” debía lucir a la moda o por lo menos no tan pasado de moda y llevar camisa, *calzón* o

---

<sup>30</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, op. cit., p. 139.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 13.

*pantalón* (éste último sobre todo a medida que avanzaba el siglo XIX), chaleco; *chaqueta*, *casaca* o *frac*, *capa* o *capote*, sombrero, zapatos o botas, pañuelo y, de preferencia reloj.<sup>32</sup> Y si una mujer se presentaba con *túnico* (a pesar de las críticas que recibía esta prenda) o *saya* (una especie de *basquiña* o falda) y *mantilla*, nadie podía negar que iba vestida “decentemente”.<sup>33</sup>

Pasando a los puntos de vista que sobre el lujo presenta el *Diario de México*, se observa que, a pesar de que hay alguna coincidencia con el pensamiento de Fernández de Lizardi respecto a la aceptación de un lujo moderado, en la mayoría de los escritos predominan la reprobación y los ataques. Se llega a calificar como “uno de los vicios más funestos para una sociedad”.<sup>34</sup> En especial se critican dos aspectos: los económicos y los morales. En cuanto a los primeros se reprocha, sobre todo a las mujeres, los gastos excesivos porque conducen al endeudamiento: “¿Por qué ha de gastar una mujer en una bagatela (sean las que fuesen) lo que puede hacer feliz una familia?”.<sup>35</sup> La insistencia en señalar los gastos superfluos hace pensar que en los sectores medios (quizá hasta en los medio-bajos) se generalizaban las deudas a causa del consumo de artículos de lujo. Por otro lado, moralmente se condena el lujo debido a que se considera un producto derivado de meros caprichos, al deseo de placer y a la vanidad que buscaba despertar envidias.<sup>36</sup> Más aún, el lujo repentino de una mujer se hacía sospechoso:

Me admira ver ciertamente  
tanto lujo en Mariquita,  
que ayer era pobrecita  
y andaba muy indecente:  
¿Qué mutación tan violenta

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 139 y 424; y, del mismo autor, *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrin de la Fachenda*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>33</sup> *El Pensador Mexicano*, *op. cit.*, t. II, No. 10, 4 de noviembre de 1815.

<sup>34</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 7, No. 802, 10 de dic. de 1807, p. 432.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 219, 7 de mayo de 1806, p. 25.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 219, 7 de mayo de 1806, p. 25 y t. 7, No. 802, 10 de diciembre de 1807, pp. 432-433.

su fortuna ha mejorado?  
Ya lo sé... que de su estado  
salió: y está muy contenta.<sup>37</sup>

Si en primera instancia se culpaba a las mujeres de tales vicios, hay autores que también hacen recaer la responsabilidad sobre los varones, argumentando que estando en ellos depositada la conducción de las mujeres, podrían evitar los excesos. Éste es el caso de Fernández de Lizardi con su personaje del coronel en *La Quijotita y su prima*.<sup>38</sup>

Y en el *Diario de México*, el diarista establece:

Es también evidente que el lujo en las mujeres, es mucho más funesto a las familias, por ser aquéllas más fecundas de caprichos quiméricos, y más débiles para dejarse arrebatar de las pasiones brillantes y tumultuosas; pero al mismo tiempo es necesario permitirles cierta docilidad, que sólo está obstruida mientras un hombre racional no se valga de la prudencia, para ponerla en ejercicio con grandes ventajas, que ellas desde luego conocen, cuando son bien dirigidas, pues al fin llegarán a ser madres, y a contraer unos vínculos, en que la naturaleza misma las distrae.<sup>39</sup>

Primeramente, destaca del párrafo la apreciación de que son las mujeres las únicas propensas al lujo, como si los hombres fueron ajenos a ello. Segundo, la mujer es vista como la débil, la tendiente a caprichos y pasiones, mientras que sólo en el hombre cabía la prudencia. En tercer lugar, se insinúa que una educación correcta sería aquella dirigida a la maternidad, de modo que la mujer recta estaría tan ocupada en esa función que no surgiría en ella el interés por el lujo.

Para combatir los excesos del lujo el *Diario* hizo dos propuestas interesantes relativas a la creación de uniformes. La primera, en un artículo titulado: "Lujo: extracto de un libro que no se ha escrito", establece la posibilidad de crear uniformes para cada una de las distintas ocupaciones, un traje para cada categoría, para los magistrados, los

<sup>37</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 3, No. 141, 21 de mayo de 1814, p. 4.

<sup>38</sup> Supuestamente, la "buena" educación que da a su hija y la autoridad sobre su esposa le permiten llevar una vida con moderación. al contrario de la familia de su esposa, cuya madre, Matilde es esclava de los gastos superfluos, el marido no tiene ninguna autoridad y le cumple todos sus caprichos, lo mismo a ella que a su hija Pomposa.

<sup>39</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 7, No. 802, 10 de diciembre de 1807, pp. 432-433.

empleados de la Real Hacienda, los estudiantes, abogados, artesanos, de modo que al estar uniformados todos, el incentivo sería, justamente, pertenecer a algún grupo porque lo extraño sería no portar uniforme,<sup>40</sup> es decir, no habría necesidad de excederse en el lujo. La segunda propuesta también maneja la idea del uniforme, pretendiendo su conveniencia dadas las condiciones políticas y económicas prevaletientes, la invasión napoleónica a España y sus secuelas, la escasez de dinero y la carestía de géneros, que pesaba sobre todo en los pobres. Sólo que, además, considera que el uniforme vendría muy a propósito para las mujeres, pues sus vestidos costaban el triple que los de hombres y se acababan mucho tiempo antes porque parecían telarañas las *muselinas* y otras telas que se usaban. Así “se cortarían la cabeza más formidable del lujo”. También propone que en el uniforme femenino se uniera lo honesto a lo bello, y que los trajes de gala se uniformaran conforme a la clase social, de tal manera que la plebeya no se confundiera con la noble.<sup>41</sup> Independientemente de si los autores realmente llegaron a pensar en la viabilidad de su proyecto, llama la atención la idea de una especie de socialización del traje, sólo que, no estaba concebido para dar equidad, sino para frenar el lujo, pero conservando la estructura jerárquica. Seguramente los planes de crear uniformes se basaron en los que surgieron durante la Revolución Francesa, pero en Nueva España, bajo una aparente moderación, se busca preservar los signos de distinción social.

Aunque escasos, hay escritos en el *Diario* que muestran una posición apologética del lujo. Uno de ellos es en realidad una sátira hacia las coquetas, las modas y el lujo, pero constituye un posible razonamiento desde el punto de vista de las mujeres (obviamente interpretado por varones) frente a las críticas que tan a menudo recibían. El artículo en

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 905, 22 de marzo de 1808, pp. 327-328.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 914, 31 de marzo de 1808, pp. 361-363 y No. 915, 1º de abril de 1808, pp. 366-368.

cuestión es la pretendida carta de una coqueta que defiende el lujo en los sectores acomodados, con el criterio de que son ellos quienes deben vestir bien y que es preferible que sean éstos quienes se endeuden y no la plebe. Además, la supuesta coqueta cuestiona las críticas a las deudas ocasionadas por el lujo, pues, dice, de hecho no se le debe dinero únicamente a los comerciantes y a los sastres, sino al carrocero, al carnicero, a la gente de la cocina, pero ello no sale a la luz pública.<sup>42</sup> Lo cual significa que la gente se endeudaba con relativa facilidad y no sólo para obtener objetos de lujo sino hasta lo indispensable.

Otro artículo, para mostrar la conveniencia del lujo, cita textualmente un escrito de Benjamin Franklin. En él se da una visión opuesta a la opinión dominante, ya que, afirma Franklin, el deseo del lujo puede convertirse en estímulo para la industria y el trabajo, mientras que el hombre que no tiene un aliciente especial, se inclina a vivir en la indolencia y en la pereza. Luego refiere una anécdota, según la cual su mujer había regalado a una muchacha un adorno para el cabello que no existía en su pueblo y que apenas lo habían visto otras muchachas, se dispusieron a trabajar haciendo guantes con el propósito de conseguir un adorno igual. Esto es, para ellas dicho accesorio era un lujo y el anhelo de obtenerlo había impulsado su propia capacidad productiva y el resultado había sido la creación de bienes de consumo.<sup>43</sup>

Como se ha visto, el lujo durante el virreinato se extendió en casi todos los niveles sociales, en distintos aspectos de la indumentaria y el adorno, especialmente en las joyas y los accesorios. Y aun cuando a los sectores medios y populares les era difícil vestir con lujo, muchas veces el afán de lucir “decentemente” ante la opinión pública obligaba a contraer deudas onerosas. Con respecto al lujo hay tres posturas

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 107, 15 de enero de 1806, pp. 48-49.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 6, No. 94, 2 de octubre de 1815, pp. 2-4.

fundamentales en la época: una reprobación casi generalizada por considerarse móvil de caprichos y vanidad, generalmente de la mujer, así como causante de ruinas; la aceptación de un lujo moderado; y, minoritariamente la defensa de quienes pensaban que el lujo no sólo era necesario para los grupos pudientes, sino un poderoso impulsor de la producción para el mercado y en consecuencia de la economía nacional.

### 3.3. La moda, la moral, la religión y la política

En las líneas anteriores se ha hablado de la moralidad como uno de los ángulos principales desde los cuales se concebía y se criticaba la moda. En el presente inciso trataremos en forma específica sobre los sustentos de las ideas morales: la religión y hasta cierto grado los sucesos políticos.

El principal objeto de censura en torno a la moda, como se ha visto, es la mujer (excepción hecha de los *petimetres*). Ante los ojos de los moralistas la mujer cometía pecados al provocar lascivia con sus trajes. ¿Qué características tenían éstos? Pues mostraban cierta desnudez, transparencia y estrechez. Veamos los criterios por medio de un epigrama:

Traer los pechos descubiertos,  
túnico muy embarrado,  
transparente la mantilla,  
con lentejuela el zapato,  
media de color carne,  
y todo bien perfumado:  
dicen muchos jovencitos  
que es un inocente ornato  
de las damas del día: ¡oh!  
que le pregunten al diablo  
¿si tiene redes mejores,  
que más frutos le hayan dado?<sup>44</sup>

<sup>44</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 862, 8 de febrero de 1808, p. 153.

Como se puede apreciar, se establece una asociación entre el escote y la estrechez del *túnico*, la transparencia de la *mantilla*, el adorno del zapato, el color de la media, los perfumes, y, el pecado, el acercamiento con el diablo y, por tanto la condena perpetua.

En una carta de una "dama" que firma como Ignacia L. y V. y que se le denomina la Coleguita, se establece que el abuso y los fines depravados de las modas hacían a las mujeres necesariamente criminales. Como fenómeno lo califica de corrupción en que incurrían mujeres y hombres y que es condenada por Dios. Es decir, la "autora" no sólo culpa a las mujeres de ser las pecadoras y esclavas de la moda, desde su perspectiva ambos géneros eran corresponsables y culpables ante Dios. Como se puede apreciar, para sustentar su tesis recurre a la máxima autoridad dentro de la religión. Luego se refiere a la moda de llevar los pechos y los brazos desnudos como contrarios a la modestia y al pudor "natural". Por otro lado, se señala a las damas de las clases altas como causantes de la "deshonestidad" de las mujeres de otras clases sociales o estamentos, porque eran quienes imponían la moda y las otras mujeres, con el propósito de imitarlas para no parecer inferiores, adoptaban los usos más atrevidos.<sup>45</sup>

Hasta qué grado se le da importancia al asunto lo muestra un artículo del *Diario de México*, titulado "Rasgo histórico de la desnudez de las mujeres",<sup>46</sup> y que presenta un discurso ecléctico, como es común en esta época, entre la moral tradicional y las ideas de la Ilustración. Considerando que el pudor es "natural", se pregunta por qué muchas mujeres tienen el gusto por la desnudez, esto es, que desde su óptica mostrar el cuerpo es contra natura. La base de su razonamiento es ilustrada, mas no el contenido. Otro planteamiento en este texto es que la historia de las costumbres de un pueblo se puede conocer por sus trajes y pretende demostrar que las etapas de mayor corrupción habían

<sup>45</sup> *Ibid.*, t. 10, No. 1274, 28 de marzo de 1809, pp. 360-361 y 364-365. Según se ve la Coleguita establece el modelo piramidal de difusión de la moda mucho antes que Georg Simmel (cfr. *op. cit.*, pp. 144-145).

<sup>46</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 7, No. 9, 9 de enero de 1816, pp. 1-3, y No. 10, 10 de enero de 1816, pp. 1-2.

sido en las que había dominado el gusto por la desnudez, y cita como ejemplo a los romanos, cuyas mujeres vestían una tela transparente color púrpura, y que “esta moda vergonzosa duró mucho tiempo”. Y para terminar, fusiona la moralidad con la salud y la belleza:

Hay otra consideración que debía importarles más. 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 seno permanezcan ocultos. En efecto, qué aprecio merecerá una mujer descubierta a los ojos de todos?... Pero ella llevará consigo el castigo: la naturaleza vengará sus impúdicas ofensas: el aire desecará sus formas y robará su frescura: la luz oscurecerá el esplendor de su tez, oscurecerá su blancura y hará grosero su tejido: la flor de sus atractivos quedará marchita. Una mujer hace pues el sacrificio de su hermosura, cuando con la vana esperanza de parecer mejor, ostenta en público lo que el pudor y la virtud mandan ocultar con recato.<sup>47</sup>

En una carta enviada al *Semanario Económico de México*, una señorita reclama al Seminarista que sus discursos contra la desnudez no han sido suficientes, y que debía recriminar a los padres que la permitían a sus mujeres e hijas. Pero juzga que a los discursos morales les era necesario otro mecanismo:

Una cosa me ocurre sobre el particular que no me parece difícil. Si se promulgara una ley en que desde luego se tuviera por gente vil y deshonrada la que usase vestidos indecentes, y que esta ley sólo permitiera semejantes trajes a las prostitutas, viera ud. como ninguna querría llevar un distintivo tan infame, aunque en realidad lo fuera.<sup>48</sup>

El mismo Seminarista en una nota aclara sobre la inutilidad de las leyes suntuarias, aunque destaca la búsqueda de distintos medios por los moralistas para erradicar la moda de los escotes y los brazos descubiertos. Por cierto, en los retratos de la época, como se mostrará en el siguiente capítulo, aparecen las damas cubiertas por un *fichú* o

<sup>47</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 7, No. 10, 10 de enero de 1816, pp. 1-2.

<sup>48</sup> *Semanario Económico de México*, *op. cit.*, t. II, No. 10, 8 de marzo de 1810.

pañuelo transparente, o bien, por un *chal*, es decir, que en realidad la "desnudez" no se mostraba tan abiertamente como se insinúa en los discursos.

Por su parte, los curas y obispos publican sendos edictos y cartas pastorales que convocan a la moderación en los trajes. En su opinión, como es de esperarse, se refieren a las modas, los vestidos, el lujo y los adornos como elementos relacionados con el pecado. En una conversación imaginaria entre un marqués, una marquesa y un cura, éste último cita textos clásicos del cristianismo para apoyar sus tesis. De Isaías señala:

las profetizó [a las hijas de Sión] que en aquel día les quitaría el Señor el culto de sus cabezas, la gloria de sus vestidos, sus olores, sus zarcillos, sus delicadísimos lienzos, y la ostentación de la desnudez de sus pechos.<sup>49</sup>

Y más adelante cita a San Jerónimo:

que en lo exterior de su cuerpo [las mujeres] resplandecen como el oro; y por dentro en sus almas están llenas de inmundicia, y de corrompidos cadáveres de culpas.<sup>50</sup>

Es significativo que se proclame la relación entre la mujer y la culpa, que se basa en la idea del *pecado original*. Para este imaginario cura, la exhibición de las señoras implicaba seducción, la cual era lasciva de por sí, salvo cuando se trataba del propio esposo, de modo que, se pregunta, qué es lo que las señoras guardan "para los ojos de un casto esposo" cuando se han exhibido públicamente.<sup>51</sup>

Los argumentos religiosos también pretenden fundamentarse en los acontecimientos políticos, especialmente en la invasión napoleónica a España. En una carta pastoral del obispo de Cádiz, publicada en el *Diario de México*, se hace referencia a la ausencia de

<sup>49</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 11, No. 1476, 16 de octubre de 1809, p. 441. El artículo completo abarca del número 1475 al 1480.

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. 11, No. 1476, 16 de octubre de 1809, p. 442.

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. 11, No. 1479, 19 de octubre de 1809, p. 452.

Fernando VII y a un edicto de la Suprema Junta de Gobierno para que se estableciera una reforma general de costumbres, que prescribía el ejercicio de las virtudes cristianas, entre las cuales destacaban: la humildad, el fervor, la caridad, la paz y la modestia en los trajes, por lo que el obispo exhortaba a abstenerse de “desnudeces provocativas”, “desmedido lujo” y “vanidades desenvueltas”. El mensaje es que la crisis en España (y debía entenderse que también en todas sus posesiones) era producto de la ira de Dios, debido a los excesos, y para demostrarlo, se establecía una analogía con el episodio bíblico de la cólera de Dios ante los pecados del pueblo judío.<sup>52</sup>

Un edicto de Don Francisco Javier Lizana, de 1810, recuerda el cautiverio de Fernando VII y relaciona este hecho con la Semana Santa y con los trajes. El obispo de México, al igual que el de Cádiz hacía un llamado a la moderación.<sup>53</sup> Pareciera que las modas eran uno de los factores responsables de los hechos políticos. Y a la larga este criterio predominó, lo cual aparentemente se confirmaba cuando se iniciaron los movimientos independentistas. En un diálogo imaginario entre una paya y una anciana, correspondiente a 1811, la primera afirma totalmente convencida, que la guerra de independencia en México se debía al exceso de pecados y que las mujeres eran las culpables por llevar trajes tan provocativos, refiriéndose específicamente al *túnico*.<sup>54</sup>

Hacia 1812, un artículo señalaba a los *petimetres* como “malos españoles”, por estrenar traje casi todos los días para lucirlos entre gente necia, olvidando que los “defensores de la patria” padecían por su desnudez.<sup>55</sup> Una vez más, se aprecia el fenómeno de la moda como algo inmoral frente a la gravedad de los asuntos tanto en

<sup>52</sup> *Ibid.*, t. 9. No. 1098, 2 de octubre de 1808, pp. 383-386.

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. 12. No. 1656, 13 de abril de 1810, pp. 414-416. Existe otro edicto de Lizana de 1808, en que, a propósito de la invasión napoleónica, vapulea la moda francesa introducida en México. La femenina, por la desnudez de pechos y brazos: la masculina, por un vestido, que excitaba a las mujeres, y que posiblemente sea el pantalón ajustado. *Edicto pastoral sobre la costumbre de llevar las señoras el pecho y brazos desnudos*, México, Of. de Doña Ma. Fernández de Jáuregui, 1808, pp. 35-38.

<sup>54</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 15. No. 2275, 25 de diciembre de 1811, pp. 715-716.

<sup>55</sup> *Ibid.*, t. 16. No. 2374, 3 de abril de 1812, pp. 377-378.

España como en Nueva España. Pero, a pesar de su frivolidad, las fuentes demuestran que revestía una importancia mayúscula en la sociedad.

En síntesis, cuando se trataba de mostrar los daños que causaban las modas, no había fundamento más socorrido que el de la moral cristiana, ni se podía encontrar sujeto más culpable que la mujer. Se considera a la seguidora de las modas como contraria a los valores cristianos y se le asocia con los pecados de corrupción, deshonestidad, y depravación. Los moralistas incluso vinculan el pecado femenino con los problemas políticos, como la invasión napoleónica a España o la guerra de independencia. En consecuencia, se atribuye a la mujer seductora una importancia sustancial, como factor transgresor del orden social y hasta responsable de los sucesos históricos de la época.

#### **3.4. Apreciaciones en México sobre la moda francesa**

Siendo tan marcada la influencia de la moda francesa no podían dejar de emitirse opiniones al respecto en los papeles públicos. En los diversos artículos que dedican su espacio al tema de la moda francesa y su influjo en España y América, se aprecian dos tipos de opinión: el de la moralidad y el patriótico, en parte vinculado con lo que se ha tratado en el inciso anterior.

Como es de esperarse, desde la perspectiva moralista la moda francesa se juzga como corruptora de costumbres. Un artículo publicado en 1807, se refiere a un supuesto texto titulado: "Origen detestable, y horroroso de algunas de las modas actuales, sacado de la historia de la revolución de Francia". En él se establece una relación entre los trastornos generados por la revolución y la deshonestidad de las mujeres. Hablando de la época del Directorio, se refiere al inicio de la influencia de los trajes griegos en Francia, pues las nuevas "Frinés" y "Aspacias" al pretender imitar el efecto de

transparencia de las antiguas esculturas clásicas, habían comenzado a usar el *túnico*, desnudando los brazos. Más adelante se refiere a las modas extravagantes que habían surgido durante la Revolución Francesa, por ejemplo, indica que un rentista llamado Cambón había introducido los vestidos desgarrados, que había aparecido el peinado a *la Tito*, las corbatas subidas hasta la boca -hay que recordar a los *incroyables*-, las botas, los “calzones largos de marinero” -o *pantalones*-, modas todas que desde su parecer son “tan ridículas, como indecentes”, y con un origen “impuro y maligno”. Sin embargo, al final hace ciertas concesiones a la moda francesa:

Gástense en hora buena las modas que invente la voluble fantasía transpirenaica, pero sea en las indiferentes, en las que no ofendan la modestia, en las que no corrompan las costumbres, y en las que no tengan un principio tan detestable, que debía procurarse borrar de la memoria de los hombres.<sup>56</sup>

Después de haber dado a conocer el origen “maligno” de las modas de su época, nuestro autor simplemente se limita a dar consejos para que no se copie lo que atenta contra la moral.

La invasión napoleónica a España generó una postura de rechazo hacia todo lo francés y su moda pareció más despreciable que nunca, en especial a los patriotas españoles y americanos. En 1808, el edicto pastoral del obispo Lizana, a que nos hemos referido en el inciso anterior, dirige su atención no sólo al aspecto moral de las modas, sino que entra en los terrenos de lo económico, pues señala los beneficios comerciales que las modas traían a las manufacturas francesas, mientras los demás pueblos las recibían con aplauso. Y esto no era nuevo, lo que sucedía es que ahora se favorecía a un enemigo:

La fábrica diabólica de modas se halla establecida, autorizada y protegida en la ciudad y corte de París hace ya mucho tiempo; dirige, circula y vende a buen precio sus manufacturas a todas las demás cortes, que recibíendolas con

<sup>56</sup> *Ibid.*, t. 6, No. 634, 25 de junio de 1807, pp. 222-224; No. 635, 26 de junio de 1807, pp. 226-228.

aplauso y con comercio pasivo, las comunican a las demás poblaciones con el activo, tan ejecutivamente que todo el inmenso espacio del Océano no ha podido impedir que después de haber pasado progresiva y prontamente de París a Madrid, y de Madrid a Sevilla y a Cádiz, hayan dejado de llegar también a los países remotos de las Américas.<sup>57</sup>

En una carta al *Diario de México*, la Coleguita se refiere a la “deplorable amistad” que hubo en el pasado con los franceses, juzgando que había sido la causa de todos los males, pues, además de que se habían aprovechado de los tesoros habían introducido la corrupción de costumbres: “se comía a la francesa, se bebía a la francesa, se dormía a la francesa, se vestía a la francesa, se hablaba a la francesa”. Por otro lado, expresa su acuerdo con otro autor al que cita y quien se refería a la presencia de las modistas francesas como “plaga de langostas”, pero que gracias a la guerra ya no las verían más. Su mensaje estaba dirigido a otras señoritas que no abandonaban las manías francesas “a pesar de las justísimas exhortaciones de nuestro ilustrísimo prelado”,<sup>58</sup> que posiblemente se refiera al edicto pastoral del obispo Lizana anteriormente mencionado.

El *Diario de México* cita al *Hablador* de la Habana, en un artículo que se ocupa del asunto francés. Califica a los franceses de “bandoleros”, “asesinos”; los trata como traidores que habían destrozado el “seno de la patria” y los lazos de amistad con España, por lo que se habían hecho merecedores de odio. Después se refiere a los nuevos tiempos, nuevas costumbres y nuevas leyes, una de las cuales debía ser “abolir todo vestido a la francesa”, y de ser posible, hasta sus palabras que aparecían en los diccionarios castellanos. Había que rechazar todo lo francés, el pan, el vino de Burdeos, los encajes de Flandes; por el contrario, lo que debía prevalecer era lo español, no sólo en los trajes, sino en la bebida y en la comida.<sup>59</sup> De hecho, lo que se aprecia es una propuesta de extender la guerra al campo de las costumbres. Nuestro autor iba en

<sup>57</sup> *Instrucción pastoral sobre la costumbre de llevar las señoras el pecho y brazos desnudos, op. cit.*, p. 36.

<sup>58</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 10, No. 1257, 11 de marzo de 1809, pp. 286-288.

<sup>59</sup> *Ibid.*, t. 15, No. 1980, 5 de mayo de 1811, pp. 258-260.

sentido opuesto a la historia, pretendía la abolición de las influencias francesas y la imposición de la española

En 1815, aparece un texto en el *Diario de México*, en el que se condena a los españoles que continuaban siendo seguidores de lo francés. Nuevamente se aprecia una postura patriótica frente a la moda francesa:

Maldito sea el español, perezca el atrevido que intentase coligarse con ningún francés, o recibir algunas de sus modas, fuese en vestidos, literatura o sistemas: guerra eterna contra la Francia y todas las producciones francesas, tanto materiales como espirituales.<sup>60</sup>

No hay tregua para los franceses, aún cuando ya habían sido expulsados de España y Napoleón había sido debilitado por la coalición de países enemigos. Posiblemente todavía se temía que recuperara su anterior poder, pues hacía tan sólo un mes acababa de regresar a París y se había instalado el gobierno de los cien días.

En medio de los conflictos europeos dentro de la todavía dependiente Nueva España se había comenzado a gestar lo que se ha denominado “nacionalismo criollo”, es decir la identificación y valoración de lo americano: la tierra, su gente, su cultura, sus costumbres. Aun cuando el interés por esto último estaba influenciado por las corrientes culturales europeas, obviamente la española, e inevitablemente la francesa, se comenzaba a hablar de lo “nacional” y dentro de esta categoría entraban cierto tipo de trajes. Tanto en el *Diario de México* como en la *Gazeta de México*, se anunciaron, en abril de 1808, unas estampas que se venderían:

Un sujeto que se halla en esta capital tiene una colección de las principales vistas de ella, que contienen sus mejores edificios, paseos, plazuelas, garitas, sus santuarios y pueblos inmediatos, como los Remedios, San Agustín de las Cuevas, etc. Igualmente comprende esta colección los trajes nacionales que caracterizan a los indios, a los vendedores, y a otros individuos, de modo que podrán formarse uno o más tomos con estas estampas, que a más de la diversión, proporcionarían la instrucción y conocimientos de los que distantes

<sup>60</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 99, 9 de abril de 1815, pp. 1-2.

de esta capital o fuera del Reino desean con ansia noticias ciertas e individuales de ella [...]<sup>61</sup>

Seguramente, el artista al que se hace referencia estaba familiarizado con el costumbrismo ilustrado de Europa, pues así se manifiesta cuando se habla de los propósitos educativos de las estampas. Llama la atención que al buscarse lo representativo del Reino, esto se encuentre en los trajes populares y autóctonos y no en lo criollo; pero incluso, después de la independencia, los criollos no se caracterizaban por el uso de algún traje que simbolizara lo nacional, tal como lo establece Carl Christian Sartorius, sino que generalmente usaban el traje europeo dictado por la moda parisina.<sup>62</sup>

En torno a la moda francesa, a pesar de su evidente predominio, los escritos generalmente expresan una postura de rechazo, ya sea desde la óptica moralista (que la califica de maligna, como a la propia revolución francesa y a la tendencia a imitar los antiguos trajes griegos) o desde una postura patriótica (que a partir de 1808 no ve en lo francés más que la enemistad, lo mismo en lo político que en las costumbres, incluyendo los trajes). En contraposición, comienzan a surgir símbolos nacionales, dentro de los cuales destacan los trajes autóctonos y populares de la Nueva España.

### **3.5. Modas, belleza y salud**

Las modas han estado íntimamente vinculadas con determinados conceptos de belleza. Desde finales del siglo XVIII, se agregó otro criterio, según el cual, se debía de considerar, además, la salud y la comodidad.

En una carta, publicada en el *Diario de México*, en la que en forma satírica se hacía una apología de las coquetas, la supuesta autora señala que las damas se vestían para

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 921, 7 de abril de 1808, pp. 291-292. También vid: *Gazetas de México, op. cit.*, v. XV, No. 33, 20 de abril de 1808, p. 268.

<sup>62</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32.

la vida social, y ello era una necesidad, ya que, de quedarse siempre encerradas en casa terminaría por secárseles el corazón y se pondrían histéricas. Además de las razones de salud emocional, la autora considera que un *túnico* sin escote aumentaría el calor del cuerpo y en consecuencia causaría una opresión inaguantable, que incluso podría dificultar la respiración con el riesgo de ahogarse. En cambio, afirma, el escote exponía el cuerpo al fresco, lo cual era un consuelo en verano y al acostumbrarse a él se resistiría mejor el invierno. El hecho que los brazos estuvieran desnudos desde el hombro era de suma comodidad, especialmente en el caso de encontrarse ante la necesidad de bailar una contradanza, unas boleras, un afandangado o un congot. Como se puede apreciar, en este texto destacan tres razones para defender las modas de la época, en especial el *túnico*: la salud emocional, la resistencia física y la comodidad para realizar intensas actividades sociales. En el mismo artículo destaca un concepto de belleza que lleva a equiparar a ciertas prendas de vestir con piezas de arte, se trata de unos pantaloncillos color carne para mujer, que también causaban escándalo, pues cuando se levantaba el *túnico* quedaban a la vista y, dado su color, parecía como si se enseñaran directamente las piernas, pero, dice la coqueta en su defensa, los tales pantaloncillos se pueden considerar una obra de arte, en el sentido de que imitaban la naturaleza, y, "ya que no podemos presentar la perfección de las piernas al vivo vaya un equivalente acaso más atractivo".<sup>63</sup> Así, la prenda se convierte en arte por su relación con la belleza en dos sentidos: como mimesis, desde un punto de vista clásico, y como forma de mejorar la realidad, bajo un criterio kantiano.

Respecto a otras prendas, hay un artículo en que se muestra la utilidad de que se extendiera la moda del paraguas o quitasol, sobre todo en los tiempos de calor, pues al estar expuestos las señoritas y los señoritos se lastimaban el cutis y se buscaban

---

<sup>63</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 42, 11 de noviembre de 1805, pp. 173-175.

enfermedades que podrían evitar mediante el paraguas.<sup>64</sup> Bien podría ser éste un discurso para un comercial de belleza de nuestros días, de los que recomiendan la protección de la piel, justamente para que no se lastime, se seque o se arrugue. Por otra parte, el autor considera los rasgos estéticos que estas piezas adquieren, especialmente en los espacios exteriores, pues señala, de extenderse su uso, tantos paraguas de distintos colores vistos en las calles harían una “bella armonía”.<sup>65</sup>

Hacia 1806 se había puesto de moda entre los varones el uso de tirantes. El artículo al que nos referimos no es explícito respecto a su introducción, pero posiblemente se relacione con la reciente difusión del *pantalón*. La prenda -como suele suceder cuando empieza a difundirse una moda- no fue bien recibida por algunos sectores y se argumentan razones de salud para justificar su rechazo. Se habla de los graves perjuicios que ocasionarían y que varios sujetos ya se habían quejado de dolor en los pulmones y el pecho y que pronto muchos quedarían inutilizados por una enfermedad, de la que no se menciona su nombre.<sup>66</sup> Así como el motivo de salud se utilizaba para justificar la moda lo mismo servía para desaprobársela.

Los guantes que usaban las damas son enaltecidos por la protección que ofrecían a las manos y los brazos de los rigores del frío y del aire, de modo que ayudaban a mantener la suavidad. La protección de las manos, se aclara, correspondía a las mujeres de las clases altas, no a las “manos degradadas” de las trabajadoras. Igualmente se declara la exclusividad del uso de guantes en las damas de la corte, pues no era correspondiente con sus esplendores que los brazos se mostrasen al natural. Esas tosquedades e inculturas sólo eran propias de las campesinas. La alta cultura a la que se refiere el autor se asociaba con el arte, pues, en contraposición con las manos

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 206, 24 de abril de 1806. pp. 457-458.

<sup>65</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 206, 24 de abril de 1806. p. 458.

<sup>66</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 227, 15 de mayo de 1806. p. 63.

de las campesinas que se manifiestan tal cual son naturalmente, las manos de las damas de la corte exhiben hermosura y gala porque las visten los guantes, a los que se les reconoce una gran calidad estética.<sup>67</sup> Una vez más, se expresa la idea de que una pieza bella tiene la cualidad de transmitir belleza al cuerpo humano perfeccionándolo.

En el *Diario*, se cita un artículo publicado en la *Gazeta de Madrid*, que a su vez fue tomado de la *Gazeta de Sanidad*, de París. En él se habla de la *franela* como tela saludable para el invierno. Se cita el caso de una dama joven que había contraído reumatismo debido a que por asistir a los bailes asiduamente, con frecuencia se veía obligada a pasar del calor al frío y además, llevaba vestidos ligeros; sin embargo, la dama en cuestión había visto ceder el mal en dieciocho meses con el uso de la *franela*. Igualmente se recomendaba para el clima húmedo y pantanoso y como preferible al *tafetán* para preservar los pies de la humedad.<sup>68</sup> En este texto predomina el criterio de la salud sobre cualquier otro, mientras la *franela* se ponía de moda.

En cuanto al uso de afeites, que por lo general se asocian con la vanidad, encontramos un anuncio que también ofrecía salud y comodidad:

En la calle del puente de S. Dimas, casa de vecindad que llaman del Corazón, vive Doña María Guadalupe Vázquez, quien tiene una receta muy particular para teñir las canas, y tan especial que en el mismo acto que se hace, queda el cabello en su primitivo color, sin que se destiña aunque se laven la cabeza: quien quisiere usar de este secreto, ocurra a la referida Vázquez, la que lo ministrará según las proporciones de la persona que lo solicite: en el concepto que con esto se liberta uno de las jaquecas, y refresca la cabeza.<sup>69</sup>

Ningún tinte actual se podría comparar con tal maravilla. Resulta notable los beneficios tan variados que se prometen en un solo producto, lo cual indica que se buscaba una

<sup>67</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 237, 25 de mayo de 1806, pp. 101-102.

<sup>68</sup> *Ibid.*, t. 5, No. 538, 22 de marzo de 1807, pp. 321-322.

<sup>69</sup> *Ibid.*, t. 7, No. 786, 25 de noviembre de 1807, p. 370.

clientela amplia, de modo que el discurso debía justificar el producto anulando el aspecto pecaminoso .

En una "Carta a las señoritas", es un payo quien da consejos de belleza y salud. Primeramente advierte sobre el daño que ocasiona el tener siempre las ventanas cerradas, por la falta de ventilación y la acumulación de malos humores en el cuerpo. Para tener un cutis terso, limpio y de buen color, dice el payo, se requiere aire fresco, agua fría y levantarse temprano, lo cual sería más efectivo que cualquier droga.<sup>70</sup> Tales afirmaciones contienen una crítica al sistema de vida de las damas de sectores acomodados de la ciudad de México, y especialmente a sus malos hábitos de higiene y a la falta de cuidados corporales. Llama la atención que un criterio tan ilustrado lo exponga precisamente un payo.

Para las damas y caballeros que pretendían estar a la moda, eran importantes ciertas características del cutis, el cabello, el color de la piel. Sabedores de ello, los editores del *Semanario Económico de México*, dedicaron muchos de sus artículos, publicados entre 1808 y 1810, a dar a sus lectores recetas exclusivas de belleza. Entre ellas, cabe mencionar: "Pasta real para limpiar y hermosear la cutis", "Agua odorífera de rosa", "Esponjas para la cara", "Para limpiar la dentadura", "Jabón para la cutis", "Para teñir el pelo de negro (de acuerdo a las inglesas)", "Agua que quita arrugas de la cara", "Medios de hacer crecer el cabello", "Para quitar paño y manchas de cara", "Arrugas. Modo de extirparlas", "Blanquete y colorete"; e incluso, una receta para alargar la vida.<sup>71</sup> De estos títulos se pueden deducir los rasgos que en la época se consideraban como propios de la belleza: el cutis y los dientes blancos, las mejillas sonrojadas; el cutis terso y sin arrugas; la cabeza con cabello abundante y sin canas. También se aprecia que al rostro

<sup>70</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 365, 30 de septiembre de 1806, p. 123.

<sup>71</sup> *Vid: Semanario Económico de México, op. cit.*, en especial el tomo I, 1808-1809.

se le prestaba mayor atención en el cuidado del cuerpo. A manera de ejemplo, a continuación citamos una receta para quitar las arrugas:

Se toma un buen puñado de cebada, y se pone al fuego con suficiente cantidad de agua; luego que de un hervor se aparta y se le echa agua nueva. Cuando ésta también haya hervido se cuela por un lienzo fino, y se le añaden algunas gotas de bálsamo de la meca. Se agita la botella bien por diez o doce horas sin cesar, hasta que el bálsamo se haya enteramente incorporado con el agua, lo que se conocerá cuando esté un poco turbia y blanquisca. Esta agua es maravillosa para hermohear el rostro y para conservarlo en su juventud y frescura. Con una sola vez al día que se use untándose con ella, quita las arrugas, y da a la tez un lustre admirable. Se debe tener cuidado antes de servirse de esta agua de lavarse bien la cara con la natural muy clara.<sup>72</sup>

Las recetas no sólo incluyen la preparación de ingredientes, sino las instrucciones de uso, las precauciones que deben tenerse y el resultado esperado. En este tipo de textos se advierte el reconocimiento de los editores a la importancia social que tenía la belleza. En las recetas no hay el menor intento de juzgar el propósito de tener un cabello negro y un cutis terso, simplemente se admite como una realidad. Sin embargo, ello no significa que los editores no entraran en el juego de opiniones que tan a menudo aparecían en otras publicaciones y por tal motivo incluyen algunos artículos de opinión, como el de "Belleza humana, rasgo filosófico", en el cual se reconocen dos tipos de hermosura: la física y la moral y al respecto se hace una distinción entre el hombre y la mujer. Al hombre la naturaleza había dado estatura, robustez, seguridad y audacia, aunque también bondad y ternura; a la mujer, belleza física para agrandar al hombre y suavizar su rigor, pero igualmente, fidelidad, dulzura, modestia, candor, ingenuidad e inocencia, si bien, no dejan de recomendar a la esposa buscar novedades para realzar su atractivo.<sup>73</sup> Como se observa, aun los más apegados a la moral cristiana no pueden desconocer del todo la importancia de la seducción en la relación hombre-mujer.

<sup>72</sup> *Ibid.*, t. I, No. 11, 9 de febrero de 1809, p. 86.

<sup>73</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 26, 28 de junio de 1810, pp. 204-207.

No obstante, la mayoría de los artículos consultados emiten juicios negativos sobre la atención que se prestaba a la belleza femenina. Desde que se comenzara a extender en Nueva España la costumbre francesa de maquillarse, en la primera mitad del siglo XVIII se suscitaban voces agrias que la reprobaban sin concesiones. Un fraile, Mathías Diéguez, escribe en 1748: "Que las mujeres cristianas [...] no pinten ni adomen su cara y cuello con arreboles, albayaldes y otras invenciones ridículas y diabólicas."<sup>74</sup> Asimismo, a través de sátiras se ataca el tiempo que las damas empleaban en su arreglo personal y el uso de afeites. En un texto del *Semanario Económico de México*, el autor se refiere a los afeites que muchas veces se desvanecían con el sol, por lo que su consumo se consideraba algo inútil y en lo que se perdía el espíritu, para crear simplemente, "ídolos de yeso".<sup>75</sup>

El concepto de belleza que se maneja en el periodo estudiado, ya estaba completamente subordinado al de juventud. Hay diversos artículos que se ocupan del asunto y, en lo general, muestran contrariedad por el afán de mantener la apariencia juvenil. Un autor pone como ejemplo la actitud en el pasado (no precisa la época) en que supuestamente no sólo las viejas conocían sus arrugas, sino que todos las podían ver, tiempos aquéllos en que tenían escritos sus años en la frente, a diferencia del presente en que intentaban lucir con todos los verdores de la juventud frenando la carrera del tiempo. Y eran los afeites, en especial el uso del blanquete, en opinión de nuestro autor, con lo que se pretendía alterar el curso de la naturaleza. Sólo que, muchas veces el efecto que se lograba era caer en la ridiculez:

¿No es un extremo de locura exponerse a las burlas de los que las ven verdes por la mañana, morenas a medio día, y blancas por la noche? Si este artificio pudiera sostenerse a lo menos en el tiempo que lo llevan, sería menos culpable su ridiculez; pero si acercándonos a examinar lo que nos encantaba

<sup>74</sup> Mathías Diéguez, *Espejo de luz*, vol. 1. México, Imprenta de la viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1748, p. 355.

<sup>75</sup> *Semanario Económico de México*, op. cit., t. 4, No. 364, 29 de septiembre de 1806, p. 118.

de lejos, se desvanece la ilusión, y nos recompensa un desengaño nuestra curiosidad ¿en dónde está la gracia y el mérito de semejantes renovaciones?<sup>76</sup>

La juventud se ve como parte de la cultura de la seducción, encanto que nadie quería perder y que tenía una breve duración, ya que, según señala otro artículo, una mujer a la edad de treinta y cinco años ya había rebazado la etapa de juventud.

Otro tipo de consideraciones y recomendaciones parte de la convicción de que el acto de hermosearse, el afán de la belleza es para atraer al sexo opuesto, pero se advierte que las novedades deben servir para realzar las dotes naturales, o, en todo caso, para ocultar los defectos de la naturaleza, lo cual significa, de acuerdo con un criterio derivado de la Ilustración, que la moda debería ser adoptada según la naturaleza de cada quien. Asimismo, se establece que el adorno tenía que ser adecuado a la persona, opinión que aborda el asunto del individualismo: no a todas les iba bien la misma moda. Y de tal razonamiento surge la convicción de que en la moda debería haber más que imitación, creatividad, lo cual se podría lograr a condición de que las mujeres se guiaran por el gusto y no por el capricho, pues muchas veces con tal de seguir una moda eran capaces hasta de deformarse el cuerpo (hay que recordar el *corsé*). Por el contrario, para el autor era preferible la sencillez en el adorno,<sup>77</sup> de acuerdo con el criterio de la moda neoclásica

En conclusión, las modas y la belleza forman un lazo indisoluble, pero en la época estudiada encontramos distintas perspectivas. Destaca primeramente la diferenciación entre belleza exterior e interior, la primera, asociada a una cultura de la seducción y por tanto, criticable desde el punto de vista de los moralistas; sin embargo, aún los enemigos acérrimos de la moda aceptan que por lo menos es necesaria cierta dosis de seducción

<sup>76</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 45, 14 de febrero de 1815, pp. 3-4.

<sup>77</sup> *Ibid.*, t. 6, No. 129, 6 de noviembre de 1815, pp. 1-3 y No. 130, 7 de noviembre de 1815, pp. 1-4.

para mantener los matrimonios y, en consecuencia, a las familias. Por su parte, los seguidores de las modas buscan lograr un paradigma de belleza, valorado socialmente, y que consistía en una imagen moderna, elegante y juvenil, para lo cual había que estar a la moda en los trajes, adornos y afeites. Una tercera postura refleja influencias de la Ilustración y el neoclasicismo, y propone, contra la artificialidad del barroco, destacar los dones naturales, adornarse con sencillez, lucir de acuerdo con lo más adecuado para cada quien, lo cual significa que el arreglo debía convertirse en una actividad individual y creativa, idea que a su vez apunta hacia el romanticismo. Por otro lado, a la valoración de la belleza se une la de salud, comodidad e higiene. Finalmente, la idea de belleza se extiende a las prendas mismas hasta el grado de llegar a considerar a algunas de ellas como verdaderas obras de arte, por su materiales, colores o diseño, así como por realzar la belleza del cuerpo humano.

### **3.6. Las leyes suntuarias y la censura**

A pesar de la escasez de fuentes primarias, se sabe que las leyes para reglamentar los usos del vestido tienen su origen en la antigüedad. Se dispone ya de más información de la Grecia clásica y la Roma republicana;<sup>78</sup> sin embargo, no fue sino desde finales de la Edad Media (entre los siglos XIII y XIV) y hasta principios de la Época contemporánea (siglo XVIII) cuando las leyes suntuarias en Europa se hicieron continuas, es decir, históricamente corresponden al predominio del traje aristocrático.

Leyes suntuarias y ordenanzas fueron un mecanismo de regulación de ciertos aspectos de la vida económica, política y de las relaciones sociales. Una primera función

---

<sup>78</sup> Heródoto menciona un decreto por el que se prohibía a los atenienses asistir al teatro y a otros lugares públicos con trajes teñidos, que al parecer se refiere a gente de clase baja (citado en James Laver, *op. cit.*, p. 28). De Roma es famosa la censura ejercida por Catón el Censor y la elevación de impuestos que estableció para vestidos, carruajes, vajillas y otros objetos de lujo (Plutarco, "Catón" en *Vidas Paralelas*, v. II, México, SEP/ Universidad Nacional de México, 1923, XVIII). En el *Diario de México* hay diversas referencias sobre leyes suntuarias en Grecia y Roma, por ejemplo, t. 3, No. 271, 28 de junio de 1806, pp. 241-242.

que tuvieron fue la de señalar, mantener o reforzar de manera visible las diferencias de clase o estamento. Se trataba de hacer evidente la distinción entre nobles y plebeyos, de evitar la imitación de los trajes aristócratas y, como señala Nicola Squicciarino, “sobre todo para defenderse de alguna forma de la tensión cada vez más intensa debido al ascenso de la burguesía”.<sup>79</sup> En Francia, en 1543, se prohibía el uso de vestidos de brocado y telas bordadas con oro y plata bajo la advertencia de que debían ser privativas de personas de sangre real.<sup>80</sup> Este intento de diferenciación se extiende también a corporaciones civiles y religiosas, en cuyo seno surgieron los reglamentos respectivos.

Uno de los propósitos esenciales de las leyes fue frenar el lujo, especialmente fuera de los círculos aristocráticos, para de esta forma hacer de los nobles los únicos detentadores de la suntuosidad. En Inglaterra durante la época de Enrique VIII se restringió el uso de ciertas pieles sólo a la familia real.<sup>81</sup> Y en España, en 1495 y 1499, los Reyes Católicos habían publicado las *Pragmáticas contra el lujo*.<sup>82</sup> Asimismo, las restricciones pretendieron proteger la producción y el comercio nacionales, los gobernantes se proponían fomentar la manufactura local e impedir el despilfarro de metales escasos y piedras preciosas. Hay diversas leyes que limitan la importación de sedas y el uso de adornos de oro y plata. En 1532, se publicó un edicto en Francia según el cual se toleraba el uso de cadenas de oro sólo que tuvieran un costo menor de diez escudos.<sup>83</sup> En España, en 1623, se publicaron los *Capítulos de Reforma*, en los cuales se excluía el uso del oro y la plata en telas y *guarniciones*, así como las

---

<sup>79</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>80</sup> Mencionada en Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, p. 212.

<sup>81</sup> Mencionada en *ibid.*, p. 213.

<sup>82</sup> Mencionada en Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 322.

<sup>83</sup> Mencionada en Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 2, p. 212.

pasamanerías de oro, plata y seda.<sup>84</sup> En otras palabras, las leyes suntuarias apoyaban la política proteccionista propia del mercantilismo de las monarquías absolutistas.

Los fracasos en limitar el lujo de los trajes llevó a plantear las reglas de una manera distinta de como se había hecho hasta entonces. En el *Diario de México*, se cita un edicto que Enrique IV de Francia promulgó en 1604, según el cual se prohibía llevar en el vestido oro y plata, "Excepto sin embargo las mujeres públicas y los rateros, con quienes no tenemos interés alguno en que se les haga la honra de cuidar de su conducta." Agrega el autor del artículo que dicho decreto tuvo un efecto pronto, pues, "Ni aún las prostitutas ni rateros se atrevieron a usar de un permiso que no existía más que para ellos".<sup>85</sup> Como veremos más adelante, no fue la única ley que buscó ser efectiva destinando el objeto prohibido a personas rechazadas socialmente.

Por otro lado, las leyes suntuarias también tenían un sentido moral, pretendían la protección de las "buenas" costumbres. De manera que las autoridades paternalistas de las monarquías absolutistas asumían la función de guardianes de los súbditos. El uso del escote en las mujeres, por ejemplo, se intentó frenar en forma continua por medio de leyes desde el siglo XVII. Una ley del 23 de abril de 1639, establecida por Felipe IV en España, ordenaba:

Que ninguna mujer de cualquier calidad o estado que sea, pueda traer ni traiga guardainfante u otro traje semejante, excepto las mujeres que con licencia de las justicias públicamente son malas de sus personas. Así mismo, se prohíbe que ninguna mujer pueda traer jubones que llaman escotados, salvo las mujeres que públicamente ganan con sus cuerpos...<sup>86</sup>

El *guardainfante* era una falda femenina que, debido a su amplitud se consideró inmoral, pues además de la ostentación podía ocultar embarazos inoportunos (y quizás

<sup>84</sup> Mencionada en Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>85</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, 2ª época, t. VI, No. 142, 19 de noviembre de 1815, p. 3.

<sup>86</sup> Citada en Lola Gavarrón, *La mística de la moda*, *op. cit.*, p. 20.

hasta al propio amante). Los escotes, después de los altos cuellos del siglo XVI, eran considerados como ofensivos a la moral y a la ley divina. Pero, por lo visto ni la amenaza de ser confundidas con meretrices impidió que incluso las mujeres de la realeza, siguieran usando *guardainfantes* y trajes escotados, como se ve en los retratos de la familia real española pintados magistralmente por Diego de Velázquez (figura 19).

Un argumento que llegó a usarse como motivo para prohibir ciertas prendas fue el de la seguridad pública, lo cual se puede ilustrar con el caso de los embozados en España. Desde finales del siglo XVII entre los caballeros se había extendido la costumbre de usar una capa larga que se completaba con un chambergo (sombbrero de alas anchas). Felipe V prohibió en 1716 presentarse en lugares públicos y en la corte con dicha capa y el ala del chambergo baja.<sup>87</sup> Pero esta fue otra moda que la gente se resistió a dejar, como se advierte en los diversos bandos publicados a lo largo del siglo XVIII para recordar la real disposición. En 1780, Carlos III decidió terminar definitivamente con los embozados con el criterio de que dicho atuendo resultaba “perjudicial a la seguridad pública y a la decencia” y, como todavía encontrara resistencia, dispuso que sería usada como distintivo de verdugos y pregoneros.<sup>88</sup>

¿Qué es lo que se reglamentaba exactamente del traje y los adornos? Prácticamente todos los elementos que los conformaban. Se prohibían ciertas prendas (como el *guardainfante*), ciertas formas (los escotes), se dictaminaba sobre el uso de telas (las sedas para ciertos casos), adornos (pasamanería), cierto tipo de accesorios (v. gr. en la Francia de Luis XIV se reglamentó minuciosamente el uso de botones de acuerdo con el estado, rango y circunstancias)<sup>89</sup>, prendas (en los *Capítulos de reforma*ción, citados

<sup>87</sup> Mencionada en José R. Benítez, *El traje y el adorno en México*, op. cit., p. 110.

<sup>88</sup> Citada en *ibid.*, p. 110.

<sup>89</sup> Mencionada en Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie*, op. cit., p. 17.

anteriormente, se prohibía el uso de las *lechuguillas*, los cuellos altos del siglo XVI<sup>90</sup>, trajes para ocasiones especiales (de corte, de luto, etc.), e incluso se indicaban las medidas de las prendas (en una pragmática del 2 de junio de 1600, dada para España y sus posesiones, se limitó el ancho de los cuellos a un ochavo o media cuarta)<sup>91</sup>.

Los castigos por el incumplimiento de las leyes variaban según el tipo de delito y el rango de la persona. Las fuentes mencionan desde multas, presidio, azotes, trabajos forzados (en Nueva España, el obraje) hasta el destierro. Sin embargo, todo indica que en lo general, las amenazas no fueron suficientes para impedir el uso de ciertas prendas, telas y adornos. La reiteración de las mismas leyes significa que constantemente eran transgredidas y, de hecho, este fenómeno permitió el desarrollo de la moda, ya que, de ser observadas las leyes tan estrictamente como se estipulaban se hubiera frenado el fenómeno de la novedad continua.

En el siglo XVIII cambiaron algunos rasgos de las leyes suntuarias. Los reyes del despotismo ilustrado no tuvieron tantos reparos como sus antecesores en el uso del lujo o en la introducción de nuevas prendas. Las razones morales que tanto peso habían tenido abrieron paso a otros criterios, como fue no sólo el permitir, sino dar facilidades a la producción y circulación de artículos de lujo para fortalecer la economía. Así, las ideas morales tradicionales entraron en contradicción con los nuevos intereses económicos.<sup>92</sup>

Uno de los grandes virajes respecto a las leyes de la indumentaria se dio durante la Revolución Francesa al ser decretada -como se mencionó en el capítulo anterior-, primero por la Asamblea Nacional y después por la Convención, la libertad de vestir. A pesar de que la ley se vio envuelta en conflictos políticos, en especial contra las mujeres organizadas en clubes, por otra parte, significaba una ruptura con los códigos

---

<sup>90</sup> Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 327.

<sup>91</sup> Citada en José R. Benítez, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>92</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, pp. 32-34.

indumentarios que habían prevalecido durante siglos. Sin embargo, dicho decreto era desde hacía siglos, una realidad en las capas medias y bajas que imitaban lo que les gustaba de la indumentaria noble o burguesa.<sup>93</sup> Por lo tanto, oficialmente a nivel de legalidad hubo un giro en torno al traje y la moda, pero de hecho, simplemente se aceptaba algo que de alguna manera ya existía.

Muchas de las leyes relativas a los trajes, sancionadas para España se extendían a la Nueva España, aunque también surgieron leyes específicas en el virreinato desde el siglo XVI, como parte del naciente orden jurídico. Había leyes de distinto tipo: prohibitivas, indicativas, limitativas, condicionantes, así como autorizaciones.

El lujo fue uno de los primeros factores relacionado con la moda que se intentó reglamentar, pues como se recordará, el obispo Fray Juan de Zumárraga en carta al rey (1529) pedía que se limitara el uso de sedas.<sup>94</sup> A partir de entonces son muchas y variadas las pragmáticas que trataron infructuosamente de abolir el lujo o por lo menos de frenarlo. En 1657, se permitió el uso de ciertas telas lujosas a condición de que fueran de España, de sus dominios o de provincias amigas, a saber: terciopelos, damascos, rasos, tafetanes lisos y labrados, así como géneros de seda.<sup>95</sup> Es decir, el lujo se permitía cuando a criterio de las autoridades beneficiaba al comercio español.

Las leyes, como se ha dicho, tuvieron el propósito de reforzar las diferencias entre castas. La ordenanza del 31 de julio de 1582, indica:

Que ninguna mestiza, mulata o negra ande vestida en hábito de india, sino de española, so pena de ser presa, y que se le den cien azotes públicamente por las calles, y pague de pena cuatro reales al alguacil que la aprehendiere: con esto no se entienda con las mestizas, mulatas y negras casadas con indios.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 20 y Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 44.

<sup>94</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>95</sup> Mencionada en José R. Benítez, *op. cit.*, p. 90.

<sup>96</sup> Eusebio Ventura Beleña, *op. cit.*, v. 1, 2º foliaje, No. CXXVII, p. 111.

Si bien, las mulatas y negras quedaban en la obligación de usar el traje español, ello no significa que pudiesen usar libremente cualquier adorno. La ordenanza del 14 de abril de 1612, especifica:

Que ninguna negra ni mulata, libre o esclava pueda traer ni traiga joya alguna de oro, plata, perlas ni vestidos de Castilla, ni mantos de seda, ni pasamanos de oro ni de plata, so pena de cien azotes y perdimiento de los tales vestidos, joyas, perlas y lo demás, aplicado según dicho es.<sup>97</sup>

Debían vestirse a la española, pero sin lujo alguno, lo cual como es de suponerse no se obedeció. Hay que recordar las observaciones del visitante inglés Thomas Gage, respecto al lujo que caracterizaba los vestidos, precisamente, de las negras y las mulatas: sedas o *indianas* finísimas recamadas de oro y plata, moños de colores con flecos de oro, faldillas con lazos de oro o plata, ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas, cintas de oro, plata o seda que adornaban sus cabellos, zapatos con clavos de plata.<sup>98</sup>

Todavía en el siglo XVIII se llegaron a dictar leyes de este tipo, por ejemplo, la pragmática del 15 de noviembre de 1723, en la cual se prohibía expresamente que los oficiales y “menestrales de manos” usaran vestidos de seda, ni siquiera mezclada con otra tela (salvo en las mangas, puños de las casacas y medias). La pragmática se refería a los trabajadores manuales: sastres, zapateros, carpinteros, ebanistas, cocheros, herreros, tejedores, fontaneros, curtidores, herraderos, así como “todos los obreros, labradores, jornaleros”, es decir, los trabajadores asalariados y campesinos. Poco tiempo después se hizo la aclaración de que la ley no incluía a las esposas de los menestrales.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> *Ibid.*, v. 1, 2º foliaje, No. LXXXVII, p. 74.

<sup>98</sup> Thomas Gage, *op. cit.*, p. 65.

<sup>99</sup> Citada en José R. Benítez, *op. cit.*, pp. 110-112.

En las leyes del siglo XVIII se advierte el propósito de promover el crecimiento económico español, mediante la combinación de distintas políticas económicas, ya sea con lineamientos específicos para el fomento de la producción o con la prohibición de productos extranjeros. Así, mientras que en 1771, se prohibió la introducción y uso de tejidos de algodón o con mezcla de él de producción extranjera,<sup>100</sup> en 1777, se señalaba que los justicias debían promover entre toda la población, la siembra, cultivo y beneficio del lino o cáñamo.<sup>101</sup> Por otra lado, y como es sabido, las reformas borbónicas iniciaron una política de cierta apertura comercial, aunque todavía con restricciones. Por ejemplo, la Real Cédula del 18 de septiembre de 1773, establecía el libre acceso de lienzos de lino, pero en blanco para que fueran estampados en las fábricas españolas y sólo así podían circular por todos los dominios de España.<sup>102</sup>

Las indicaciones para trajes destinados a ocasiones especiales, generalmente solemnes, llegaban al detallismo. Así lo muestra la pragmática del 22 de marzo de 1693, que señala el atuendo que debía llevarse como luto. Se establecían reglas en función de quién era el difunto, no era lo mismo el que debía llevarse si se trataba de un personaje real, que el de cualquier otro noble; y debía ser el dueño de la casa y no todos los miembros de una familia los que portaran el luto por la realeza. También debía de tomarse en cuenta el grado de consanguineidad -en caso de haberlo- con el difunto, y había especificaciones hasta para los criados de la casa. Igualmente, se establecía el tiempo que debía durar. En el luto se incluía, además de los vestidos, los ataúdes, las velas de las iglesias, los cortinajes y los muros de las casas.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Eusebio Ventura Beleña, *op. cit.*, v. 1, 3<sup>er</sup> foliaje, Ley 167, p. 131.

<sup>101</sup> *Ibid.*, v. 1, 3<sup>er</sup> foliaje, Ley 413, p. 219.

<sup>102</sup> *Ibid.*, v. 1, 3<sup>er</sup> foliaje, Ley 183, p. 137.

<sup>103</sup> *Ibid.*, v. 1, 3<sup>er</sup> foliaje, ley 417 pp. 221-222. Al parecer muchos dolientes enlutados olvidaron algunas de estas indicaciones, pues la pragmática se volvió a publicar el 15 de enero de 1754 y se dispuso nuevamente, con motivo del fallecimiento de la reina María Bárbara, el 12 de septiembre de 1758.

Además de las prohibiciones y recomendaciones, se otorgaban permisos frente a determinadas peticiones. Con dos casos distintos, uno particular y otro que involucra a un cuerpo colegiado, se puede ilustrar al respecto. Don Ramón Lasso de la Vega hizo una solicitud en 1789 para que su nieto de siete años de edad portara traje de cadete.<sup>104</sup> Algo que hoy podría parecer tan inocente como un disfraz para un niño, en aquellos tiempos debía tener una autorización especial, debido, seguramente a que se trataba de un uniforme oficial. Y los trajes militares lo mismo que los del clero eran exclusivos de sus miembros. En 1794, por Real Cédula se concedía a los canónigos de la Catedral de México, el uso de *bolillos* (un tipo de encaje trenzado) en las bocamangas de sus vestidos talares, distinción de la cual gozaban las catedrales de Perú.<sup>105</sup> Como una especie de presea, un encaje fino significaba un privilegio visible y especial para un grupo organizado y reconocido oficialmente.

Si las autoridades civiles pretendían ser estrictas con los súbditos, el Santo Oficio de la Inquisición no se quedaba atrás en el cuidado de las "buenas costumbres", ejerciendo una censura sistemática sobre los trajes, las telas y los medios de difusión de las nuevas modas.

En un proceso de 1794, contra don Luis Martín, maestro arquitecto y académico de mérito de la Academia de San Carlos, se le denunciaba porque poseía 42 estampas obscenas (no se describen), mismas que iba a vender y se le recogieron, también por tener libros franceses escondidos y por haber dicho que era adicto a los extranjeros, especialmente a los franceses. Además, él declaró que en Pachuca le habían preguntado si las señoras seguían usando *túnicos* y si los franciscanos predicaban en contra de ellos, a lo cual había respondido que algunos "hipócritas ignorantes"

---

<sup>104</sup> AGN, *Reales Cédulas Originales*, vol. 143, exp. 19, f. 1.

<sup>105</sup> AGN, *Bienes Nacionales*, v. 607, exp. 41.

predicaban contra los *túnicos*.<sup>106</sup> En este caso se advierte que tras la moral había una cuidadosa vigilancia de las ideas políticas, y que cualquier actitud de simpatía hacia los franceses –en aquel momento en que las monarquías se veían amenazadas por la Revolución Francesa– podía resultar sospechosa. Respecto a los trajes se aprecia la censura ejercida tanto por parte del clero regular como del secular.

Las estampas, como se ha señalado en otra parte, eran un vehículo de difusión de las modas parisinas, pero debían circular clandestinamente. Al respecto, las autoridades de la Inquisición estaban muy vigilantes y deben haber sido amenazantes como para que sucediera el caso, mencionado en otras partes, de una madre que denuncia unas estampas francesas, las cuales había visto en casa de su hija y que eran de un peluquero de Turín quien las mostraba a sus clientas.<sup>107</sup> Y, en 1801, Don Francisco Espinosa, vecino de la ciudad de México denunciaba ante la Inquisición la llegada a esta ciudad de unas estampas que mostraban trajes franceses de 1800, “delatables por estar las mujeres desnudas de pechos”,<sup>108</sup> es decir, traían los típicos vestidos estilo imperio. Con estos incidentes se comprueba el gran poder que el Santo Oficio de la Inquisición ejercía sobre la conciencia de las personas. Cabe recordar que también los edictos pastorales ejercían la función de censura, como señalamos en el inciso anterior.

No siempre la censura a los trajes obedecía a criterios estrictamente moralistas. También había reprobación ante el uso de ciertas imágenes religiosas y de autoridades civiles. En 1799 llegó un expediente a la Inquisición, procedente de Veracruz en que se

<sup>106</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1340, exp. 5, fs. 1-3.

<sup>107</sup> *Ibid.*, vol. 1468, exp. 25, fs. 297-298. Ya que hablamos de estampería, y aunque no directamente relacionado con nuestro tema, valga mencionar que Don Manuel Tolsá había sido denunciado ante la Inquisición en 1771, por poseer una estampa “deshonesta” con dos vistas: “que por un lado representa una moza sentada en una silla, y delante de ella un joven arrodillado en acción de besarle la mano: mas por el otro está la moza sentada en una cama, descubiertos los pechos, y las piernas, un brazo extendido en ademán de retirar al hombre, cuyas manos están en ademán de alzar la ropa, e introducirse a lo más secreto: todo con la mayor viveza, dibujo, talla y colorido...” Afortunadamente para el artista, en el Santo Oficio tan sólo se resolvió reprenderlo. *Ibid.*, vol. 730, fs. 204-207.

<sup>108</sup> *Ibid.*, vol. 1406, exp. 8, f. 38.

hacia denuncia de unos abanicos que llamaban “de moda”, ilustrados con una estampa de una junta de los reyes de Prusia, España, Portugal, Saboya y la de Pío VI por Italia. El expediente incluye la descripción de dicho abanico, en el que los gobernantes, al parecer, son representados sin sátiras ni críticas, sino de manera realista con todas sus investiduras; no obstante, se consideró necesario enviarlo al comisario del Santo Oficio.<sup>109</sup> En 1801, don José Luis Rodríguez Alconedo, que según se establece en el expediente, era dueño de una platería en la calle de San Francisco, denunció a un Mr. la Rou, porque en su tienda de modas, ubicada también en San Francisco, tenía unos relojes de mujer, con imágenes de Santos en el reverso.<sup>110</sup> Resulta difícil imaginar a este gran retratista y futuro insurgente presentando una denuncia ante la Inquisición; sin embargo, parece que en realidad se trata de un asunto de competencia comercial, es decir, que Rodríguez Alconedo obrara con el interés de afectar el comercio de Mr. la Rou en beneficio del propio, y no por un deber de conciencia religiosa.

Llama la atención la cantidad de expedientes sobre denuncias y procesos seguidos por el uso indebido de trajes de seda. Hay una mayor abundancia de casos del siglo XVII que del XVIII; sin embargo, no hay que dejar de tomar en cuenta este tipo de casos, por ejemplo, el proceso contra Antonio Méndez, en 1604, por traer vestidos de seda siendo reconciliado;<sup>111</sup> o en 1621, la denuncia contra Francisco de Espinosa, por usar vestidos de seda, siendo hijo de penitenciado.<sup>112</sup>

Como se puede observar, el fenómeno de la moda había adquirido tal fuerza en la sociedad y cubría tan variados aspectos, que dado el autoritarismo y paternalismo imperante en la Nueva España se procuró regular los usos hasta en los detalles

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, vol. 1373, exp. 28, fs. 269-272.

<sup>110</sup> *Ibid.*, vol. 1405, fs. 326-327.

<sup>111</sup> *Ibid.*, vol. 254 A, exp. 9, f. 10. Reconciliado era el que volvía a la Iglesia después de abjurar de su herejía.

<sup>112</sup> *Ibid.*, vol. 339, exp. 42, f. 1. Penitenciado era el que había sido castigado así por el Santo Oficio.

mínimos. Al mismo tiempo las leyes se utilizaban para reforzar las diferencias sociales y restringir el lujo fuera de los círculos aristócratas. Pero, muchas veces para establecer alguna ley se anteponían argumentos de salvaguarda de las buenas costumbres y hasta de seguridad pública. Y no faltan los criterios económicos, especialmente de tipo proteccionista en la época del mercantilismo para prohibir prendas o telas importadas. Además, el Santo Oficio de la Inquisición desempeñaba una función de refuerzo. Sin embargo, se advierte una constante infracción de las mismas dado que se reiteran una y otra vez, lo cual, por otro lado en gran medida posibilitó el desarrollo de la moda tanto en el aspecto de los cambios como en su difusión social.

En este capítulo se aprecia que la moda generó posturas ideológicas de todo tipo tanto de censura como defensivas, con el predominio de las primeras, si bien se observa en el siglo XVIII, una tendencia a valorar los aspectos estéticos, de salud, comodidad, así como los beneficios comerciales, aunque bajo un criterio de moderación. Pero, resulta evidente que ni las prohibiciones ni las recomendaciones influyeron en la marcha ascendente de la moda. De hecho, si se compara la historicidad del *vestido real* y del *vestido descrito* (o en este caso, el *calificado*), se advierten movimientos distintos en uno y otro. Al parecer las leyes del mercado, la búsqueda de la seducción, el placer y la belleza, generaron un consumo irresistible de las modas, por lo que el discurso (sobre todo la censura moralista) se queda rezagado ante el avance y la fuerza que adquiere el fenómeno de la moda, uno de los pocos terrenos en que la mujer ejerció poder -de seducción, pero finalmente poder.

## Capítulo 4 LA MODA FEMENINA

### 4.1. El traje según la ocasión

Para analizar los usos indumentarios femeninos en relación con la moda es preciso realizar algunos cortes que permitan apreciar el fenómeno en toda su complejidad (parte por parte de la indumentaria). No se puede establecer simplemente un traje modelo y pretender que a partir de él se definía un tipo de moda; por el contrario, de acuerdo con lo investigado se aprecia que durante el siglo XVIII, el *vestido real* se diversificó en función de distintas realidades espacio-temporales, es decir, con el incremento de la vida social de las clases altas, tanto en Europa como en América, se comenzaron a usar distintos trajes para distintos eventos. En la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del XIX, los miembros de la aristocracia o de la alta burguesía cambiaban de ropa varias veces al día: el traje de casa lo sustituían por otro más formal para salir a dar un paseo por la calle o ir a la iglesia; en la tarde lo cambiaban por otro para salir a montar o a los toros y, en la noche se ataviaban nuevamente para asistir a una tertulia, a un baile o al teatro. El traje no sólo se diferenciaba en función del rango social, sino de acuerdo con la temporada, la hora del día, el evento social, el espacio interior o exterior.<sup>1</sup>

De esta manera, se integraba un guardarropa al que se intentaba dar equilibrio para cumplir con todas las reglas que marcaba la etiqueta. En Europa, dichas formalidades se desarrollaron en la medida que se fueron imponiendo los criterios de la burguesía en el siglo XIX, para lo cual se comenzaron a publicar sendos manuales de etiqueta.<sup>2</sup> En cambio, en México, el fenómeno tal como se conocía en Europa, fue más tardío y, de acuerdo con las apreciaciones de madame Calderón (1839-1841), se deduce que la

---

<sup>1</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, pp. 91-97.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

observancia de formalidades estaba más cercana a lo barroco-virreinal que a la sencillez burguesa. En distintas partes de su obra apunta que la etiqueta mexicana pretendía la elegancia, entendida como la ostentación de ricas joyas y telas, lo cual llegaba a un grado de recargamiento que a la escritora le parecía excesivo.<sup>3</sup> Por otra parte, dicha etiqueta ordenaba mantener un status visible, de manera que sólo para una fiesta de disfraces se podía pensar que una dama usara un traje de campesina o de otro sector popular. Pero la propia marquesa Calderón tuvo que aprender de la etiqueta mexicana cuando algunos amigos e incluso miembros del cuerpo diplomático la visitaron para hacerla desistir de usar en un baile un traje de poblana.<sup>4</sup>

Inevitablemente nos topamos con información fraccionada que dificulta la reconstrucción de todos los espacios y tiempos del vestido. En la literatura y las crónicas se encuentran algunos datos sobre el atuendo que se usaba en los paseos, en las tertulias y en otros eventos sociales, pero para algunos casos, sólo hay referencias de años posteriores al periodo que nos ocupa. Sin embargo, no resulta un problema insalvable, ya que no llegó a darse una ruptura o a producirse cambios profundos en las tendencias de la moda, entre fines de los veinte y los treinta, época a la que corresponden los textos consultados. En lo que respecta a las fuentes hemerográficas, un solo artículo presenta comentarios -por cierto en tono sarcástico- sobre los vestidos que las damas de la corte inglesa usaban a distintas horas del día y en diferentes ocasiones (en la mañana, en los paseos, en los bailes).<sup>5</sup> Pero la gran cantidad de información que aparece en la hemerografía sobre prendas, telas, colores, etc., salvo excepciones, no contiene especificaciones sobre los eventos en que se utilizaban. A pesar de las dificultades y aunque no se logre una continuidad en todos los casos, se

---

<sup>3</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 60 y 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>5</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 15, No. 2184, 25 de septiembre de 1811, pp. 351-152.

mostrará un panorama sobre los trajes femeninos en distintos planos espacio-temporales.

#### 4.1.1. Espacios privados

El traje femenino que se usaba en casa era informal y al parecer no se le otorgaba mucha importancia a la apariencia en este espacio íntimo, así fuera para recibir visitas. Francisco Ajofrín, cuyas referencias corresponden a la segunda mitad del siglo XVIII, menciona que las señoras principales usaban en casa una prenda popular, el *pañó de rebozo*.<sup>6</sup> Y la señora Calderón lo confirma para finales de los treinta del XIX, al señalar que el atavío de las señoras en casa adolecía de un descuido general, ya que se les veía “a medio vestir”, “despeinada y con rebozo”. Sin embargo, la autora reconoce que las costumbres comenzaban a cambiar, especialmente entre las jóvenes o en las familias cuya madre había viajado a Europa, de modo que se empezaba a extender una mayor formalidad en el traje de casa debido a la influencia europea.<sup>7</sup>

No deja de sorprender a la marquesa Calderón el contraste entre la informalidad de las damas cuando estaban en sus casas y la elegancia que lucían cuando realizaban visitas.<sup>8</sup> Para la escritora era difícil comprender la ostentación de joyas y telas lujosas de las damas de alta sociedad cuando iban a visitarla, incluso por la mañana. Por lo general usaban vestidos de *raso* o de terciopelo, las damas de edad mayor preferían el terciopelo color negro, y las más jóvenes las mismas telas pero de diversos colores, ya sea violeta, blanco, morado o yesca. Todas llevaban la cabeza tapada con *mantillas* o *chales* de *blonda* negra o blanca y zapatos de *raso*. Elementos indispensables eran las

---

<sup>6</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 77.

<sup>7</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 73.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.

joyas, en especial las perlas y los brillantes.<sup>9</sup> Por su parte, Carl Christian Sartorius coincide con la referencia de las cabezas cubiertas para hacer visitas, lo común de los zapatos de seda y la riqueza de las joyas.<sup>10</sup>

Como se vio en el capítulo anterior, desde el siglo XVIII se extendió la costumbre de las tertulias, que se convirtieron en ocasión propicia para lucir las modas. A la segunda década del siglo XIX, corresponde una referencia de Joaquín Fernández de Lizardi, sobre una joven, Anita, que iba vestida sencillamente a una tertulia con un *túnico* de *tafetán* color azul "nevado" con una *guarnición* o adorno de color blanco, un *chal* de punto blanco, zapatos del mismo color y media calada. La sencillez radicaba en la sobriedad del adorno del vestido y en la ausencia de joyas. Anita no vestía con lujo, pues no pertenecía a la alta sociedad, pero lucía muy a la moda.<sup>11</sup> Quien aprecia los cambios que se produjeron entre finales de los veinte y principios de los treinta es Guillermo Prieto, al distinguir que las jóvenes o "pollitas" asistían a las tertulias con su *túnico* de talle alto y manga corta, la *mantilla* y el zapato de seda, pero con el tiempo "un soplo vivificador" trajo la crinolina, la *enagua* ancha (que como se vio, era un retorno a la silueta de la época aristocrática) así como la manga de farol (bombacha) y el uso de peinetas de diverso tipo (de olla, de gajos, de picos y de teja).<sup>12</sup>

Uno de los momentos más propicios para exhibir las modas y lograr un gran poder de seducción eran los bailes y otros eventos de gala. Desafortunadamente, en las fuentes consultadas no aparece información de primera mano sobre los vestidos que se usaban en dichas ocasiones, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, ya que no había una crónica de lo que hoy llamamos *sociales*. En la hemerografía aparecen algunas

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 40 y 62-63.

<sup>10</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 33.

<sup>11</sup> *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>12</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 230.

referencias sobre los vestidos de gala de la corte para ciertos eventos, mas no se describen. Cuando se inició la vida diplomática de México tras la consumación de la independencia, comenzaron los bailes solemnes con los representantes de los países que entablaban relaciones con la nueva nación. En *Águila Mexicana*, se iniciaron las reseñas de los bailes ofrecidos por gente como Mr. Ward y Mr. Poinsett; incluso, se llega a hablar de las señoras “bellamente adornadas” y del “buen tono” prevaleciente, pero incluso entonces no se aportan datos precisos sobre los trajes.<sup>13</sup>

Algo nos informa Guillermo Prieto sobre los atavíos en los bailes que se llevaban a cabo entre la década de los veinte y la de los treinta (cuando se pusieron de moda las *cuadrillas*, junto con los *walses*, y como intermedio la *petenera*): *túnicos* y guantes, mientras que, en los bailes populares prevalecía la tradicional *enagua*.<sup>14</sup> Respecto a la mención de los *túnicos* para esta época, caben dos posibilidades: que se tratara de los últimos trajes estilo “imperio” o neoclásico; o bien, que ya fueran vestidos amplios, de acuerdo con las últimas tendencias, sólo que se les seguía llamando *túnico*.

Frances E. Calderón observaba con atención los trajes que las señoras lucían en los bailes. Sus comentarios se refieren especialmente a los que se organizaban con los ministros extranjeros, los del teatro y los de fantasía. Los vestidos, además de terciopelo y *raso*, eran de gasa y de *blonda*, ésta última, aquí causaba furor hacia 1840-1841.<sup>15</sup> Por otra parte, en los colores había variedad, la autora menciona desde el blanco, pasando por el azul pálido hasta el negro sobre rosa. La decoración era básicamente vegetal, uno que ella misma usó en un baile era blanco con flores y de otra ocasión menciona el de

<sup>13</sup> Vid. *Gazetas de México*, v. II, No. 24, 19 de diciembre de 1786; y, *Águila Mexicana*, año III, Nos. 280 (19 de enero de 1826), 286 (25 de enero de 1826) y 353 (2 de abril de 1826).

<sup>14</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>15</sup> *La vida en México*, p. 133. En la década de los cuarentas la *blonda* era de uso común en los trajes elegantes. Vid. M. Payno, *El fístol del diablo*, *op. cit.*, p. 8.

una dama con guirnaldas rosas.<sup>16</sup> En cuanto a las joyas, las mexicanas preferían las perlas, los diamantes y los brillantes. Y en el cabello algunas damas gustaban del uso de plumas en el cabello (v. gr. de avestruz, cada una guarnecida con un diamante),<sup>17</sup> así como de turbantes, este último, vinculado con el romanticismo y su gusto por lo oriental (al que se refiere la marquesa Calderón era de terciopelo negro recamado de grandes diamantes y perlas).<sup>18</sup> La escritora nombra a las damas que vestían con mayor lujo y destaca a las que en su opinión eran las más elegantes en la ciudad de México. En joyas, la marquesa de Vivanco y la Sra. Barrera (esta última esposa de un general, perteneciente al sector de nuevos ricos) y, por su distinción en el conjunto de su arreglo, las mujeres de la familia Escandón y la Sra. Adalid.<sup>19</sup> Sin embargo, no deja de hacer ciertas críticas a la pretendida elegancia femenina en los bailes:

Había demasiado terciopelo y raso, y los vestidos recargados en demasía. Los brillantes, aunque soberbios, estaban mal montados. Los vestidos, comparados con la moda actual, eran de un corto absurdo, y los pies, pequeños por naturaleza, apretados dentro de zapatos aún más pequeños, echaban a perder su gracia al andar y cuando bailaban.<sup>20</sup>

Además de la monotonía de las telas, el exceso de adornos, la señora Calderón juzga cierto retraso en las modas.<sup>21</sup> Por el contrario, otros viajeros como Mathieu de Fossey y Carl Christian Sartorius, indican que el rezago era mínimo, tan sólo del tiempo que demoraban en llegar las modas de París.<sup>22</sup> En cuanto al largo, en efecto, se mantenía a la altura del tobillo, aún no se adoptaba el que desde mediados de los treinta se había puesto de boga en Europa, cubriendo el pie casi por completo. Y lo que aquí parecía un

<sup>16</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 133 y 201.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 133 y 277.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>21</sup> Dicha opinión la expresa la señora Calderón con ocasión de un baile del ministro inglés en el Palacio de Minería. *Ibid.*, p. 133.

<sup>22</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 142 y Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32.

deleite, la visión del pie pequeño, madame Calderón no sólo considera incómodo sino antiestético.<sup>23</sup>

#### 4.1.2. Espacios públicos

Las damas que pertenecían a las clases sociales acomodadas en contadas ocasiones caminaban por las calles, pero había circunstancias precisas en que se les veía en diversos espacios públicos de la ciudad de México. El más frecuentado por señoras de todas las clases sociales era la iglesia, a la que acudían en “traje a la española”,<sup>24</sup> es decir, *túnicos* o *sayas* de negro y con *mantilla*. En los tiempos del *túnico* clásico, se diseñaron trajes para ir a misa, negros, algunos incluso de manga larga, que no por ello dejaban de escandalizar a los moralistas de la época, como se vio en el capítulo anterior. En el segundo lustro de la década de los veinte del siglo XIX, las damas se taparon más para ir a misa, pero no como respuesta a los sermones recibidos sino porque el *túnico* comenzó a pasar de moda. No obstante, la señora Calderón aún llegó a observar en el templo de San Francisco a muchas mujeres con mangas cortas.<sup>25</sup> Mathieu de Fossey, la misma madame Calderón y Carl Christian Sartorius concuerdan en que el vestido de mañana para salir era negro y se acompañaba siempre con *mantilla*.<sup>26</sup> Pero a partir del mediodía, para los eventos públicos el “traje a la española” se sustituía por el “traje a la francesa”.<sup>27</sup>

De las pocas ocasiones en que se podía observar a las damas de alta sociedad caminando por las calles de la ciudad era en Semana Santa. Ahora bien, hay que

<sup>23</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 61. Cfr. la descripción de Aurora, personaje de Manuel Payno, quien lucía seductora al mostrar su pie pequeño y la parte baja de la pierna ( *op. cit.*, p. 13).

<sup>24</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 143.

<sup>25</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 198.

<sup>26</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p.143; Frances Erskine Calderón, *ibid.*, p. 78 y Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32 (Sartorius advierte la diferencia con los pueblos del interior, en donde la *mantilla* es invariable y el vestido es de colores).

<sup>27</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 143. También *vid* Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 48.

distinguir entre el Jueves y el Viernes Santo. Mathieu de Fossey se impresiona al observar el esmero y lucimiento de las damas durante el Jueves Santo y refiere que el atavío era una mezcla de la moda española y la francesa con lo más elegante de cada cual: *túnicos* de terciopelo azul o morado guarnecidos de *blonda*, otros de distintas sedas, todos combinados con *mantillas* de *blonda* blanca e hilos de perlas y diamantes.<sup>28</sup> Y la marquesa Calderón refiere que el Jueves Santo, “México cobra una animación por demás pintoresca” y coincide con lo dicho por Fossey sobre el atuendo, sólo que agrega datos sobre los zapatos, que eran de *raso* blanco o de color. Ella se “aventuró” a salir un Jueves Santo con un traje de seda lila de Palmira y mantilla negra.<sup>29</sup> Y el Viernes, definitivamente, las damas de los grupos acomodados portaban vestido negro y *mantilla* negra, mientras que en los sectores populares el colorido y la ornamentación predominaban en sus trajes aun en los días santos.<sup>30</sup>

Un evento que llamaba la atención era el que conducía a una joven a la toma del velo. Antes de enclaustrarse llegaban vestida lujosamente como si fuera a un baile, con trajes de terciopelo o de *raso*, de distintos colores, con diamantes y perlas, y portaba una corona de flores; el *corpiño* iba prendido con ramitos de flores hechos de listón que sus amigos le habían colocado a manera de despedida. En lo que respecta a las invitadas asistían a la ceremonia con el traje español tradicional compuesto de *saya* y *mantilla* con guantes y abanico.<sup>31</sup>

Como se ha dicho en otra parte, la costumbre de los paseos se intensificó desde el siglo XVIII. Los extranjeros se sorprenden de que no obstante lo agradable que eran pocas señoras lo hacían a pie, pues preferían el uso de carruajes.<sup>32</sup> Era curioso verlas

<sup>28</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 144.

<sup>29</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 97.

<sup>30</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 104 y Frances Erskine Calderón, *op. cit.* p. 101.

<sup>31</sup> *Vid:* Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 179-180 y Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 144-147.

<sup>32</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 48 y Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 124.

encerradas dentro de los carruajes, pero vestidas lujosamente y la cabeza cubierta con flores y joyas, saludando amablemente y de lejos a sus amistades con su abanico. La siempre perspicaz marquesa Calderón no puede evitar un fino sarcasmo al referirse a la señora Barrera, la ostentosa dama a quien se refiere en reiteradas ocasiones, como la esposa de un militar recientemente enriquecido:

Tomad, por ejemplo, el hermoso carruaje del rico Barrera, que posee una de las casas más bellas de México; su mujer ostenta un turbante de terciopelo entretejido de grandes perlas, y en este momento tiene un cigarrillo en la boca. No es guapa mas sus joyas son soberbias.<sup>33</sup>

En los toros, la fiesta española tan gustada desde el virreinato, los trajes, según se ha señalado, destacaban de acuerdo con la posición social y el lugar en la plaza: en la parte donde daba el sol abundaba la gente de escasos recursos económicos, vestida con rebozos y prendas de manta; en cambio, en el lado sombreado, las damas lucían elegantes, con *mantillas* de *blonda* blanca o *chaes* de seda y el cabello cubierto con flores.<sup>34</sup> Por otra parte, en la época en que el *túnico* estaba de moda, su uso se llegó a censurar hasta para las corridas de toros. Así lo muestra una carta enviada al *Diario de México* (1815), en vísperas de las fiestas de toros pero publicada poco después de llevarse a cabo, en la cual se destaca la “desenvoltura, deshonestidad y sinvergüencería” con que por lo general se presentaban las damas a dicha fiesta, con los pechos, brazos y pies descubiertos y reconoce que han sido inútiles los esfuerzos que desde los púlpitos se habían hecho para desterrar esa moda. Por su parte, el diarista agrega en una nota aclaratoria que con satisfacción había notado que ni las señoras de alto rango ni las de clase media, “que se conocen por bien educadas”, se habían presentado así vestidas y

<sup>33</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 84; también *vid pp.* 78-79 y 83.

<sup>34</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 39 y Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 131.

que sólo se habían notado “deshonestas” las que fundaban su mérito en el “descaro y la lubricidad”.<sup>35</sup>

De hecho los *túnicos* como moda se extendieron a todas las ocasiones, hasta para montar. Las damas escasamente montaban en la ciudad, pero, al decir de William Bullock, cuando lo hacían iban sentadas sobre una silla del lado derecho, por lo general delante de un caballero o sirviente, quien la tomaba por la cintura.<sup>36</sup> Pudenciana, la *currutaca* que aparece en *La Quijotita y su prima*, se puso para un paseo un atuendo compuesto por “*túnico* de montar”, zapatos de botín, espuelas de plata y gorro (este último no se describe).<sup>37</sup> Las fuentes indican que cuando el *túnico* clásico pasó de moda, en los paseos se adoptó otro tipo de trajes. Según menciona la marquesa Calderón, las más elegantes, como la señora Adalid en un paseo por sus haciendas llevaba traje de *muselina* blanca con encajes y zapatos de *raso*, en tanto que la moda del país dictaba falda y zapatos de *raso*, o bien, vestido de *calicó*, grandes sombreros de Panamá, rebozos “a modo de bufandas” y espesos velos grises de Barege.<sup>38</sup> En el segundo caso se trata de un traje más popular, que se aprecia en la lámina de Linati, “Joven mujer a caballo con su pareja” (figura 55)<sup>39</sup>

Uno de los eventos más populares en la ciudad de México eran las funciones de teatro. En el siglo XVIII, afirma Juan Pedro Viqueira:

Una vez acostumbrado al humo y a la mala iluminación, uno percibía la abigarrada muchedumbre de hombres y mujeres, compuesta por todos los grupos sociales, desde altos funcionarios -no era extraño ver ahí al virrey acompañado de su esposa-, ricos criollos vestidos de sus mejores galas, petimetres y currutacos, hasta artesanos mestizos y algunos jornaleros que, vestidos con su ropa de domingo, iban a divertirse ruidosamente a la comedia.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> *Diario de México*, op. cit., 2a época, t. 5, No. 28, 28 de enero de 1815, pp. 1-2.

<sup>36</sup> William Bullock, op. cit., p. 149.

<sup>37</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 120.

<sup>38</sup> Frances Erskine Calderón, op. cit., pp. 127 y 223.

<sup>39</sup> Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, op. cit., lám. 18.

<sup>40</sup> Juan Pedro Viqueira, op. cit., p. 72.

Es decir, cada grupo social asistía al teatro con sus mejores galas. Sin embargo, no siempre lo “más elegante” era apreciado de esa forma por los extranjeros. Desde la perspectiva de William Bullock, las mujeres que vio en el teatro de la ciudad de México, no iban “vestidas apropiadamente para la ocasión como en Europa”, ya que carecían de adornos, con excepción de un tocado de plumas negras en la cabeza y dos o tres *chales* de *burato* cantonés que observó y que, dice, eran las únicas prendas femeninas de color.<sup>41</sup> Al parecer, las observaciones del escritor inglés caen en la exageración, no tanto en lo que respecta a lo inapropiado -que finalmente es subjetivo-, sino en tomo a la carencia de adornos y colores. Lo que podría suponerse es que tales elementos fueran distintos a lo que estaba de moda en Europa, por ejemplo, como adorno de la cabeza era usual en México la diadema, en cambio, las plumas no eran tan comunes aquí como en Europa. Y según la descripción de Mathieu de Fossey, el atuendo de las damas no variaba del que se ha señalado para los bailes y que era la más elegante y formal: vestidos de terciopelo, *raso*, *blonda*, gasa y los más ricos aderezos.<sup>42</sup>

#### 4.1.3. Eventos especiales: bodas y lutos

El hoy traje clásico de novia blanco es históricamente reciente, data apenas del siglo pasado. Es posible que su uso esté vinculado con la idea de pureza extendida durante ese siglo como producto del ideal de mujer inmaculada (encerrada y prácticamente inmobilizada) que se relaciona con el *revival* medievalista del romanticismo. Antes de esa época sólo se usaba escasamente.<sup>43</sup> En México su difusión comenzó aproximadamente

---

<sup>41</sup> William Bullock, *op. cit.*, p. 122.

<sup>42</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 142.

<sup>43</sup> Max Von Boehn señala que en el siglo XVIII el traje blanco llegó a usarse más comunmente en Alemania, pero que en la corte francesa las novias vestían brocado de oro sobre fondo negro o trajes azules (*La moda... op. cit.*, p. 199). En cuanto al velo, aunque no siempre se ha usado es una costumbre muy antigua. Hay testimonios de que las mujeres de Mesopotamia y de Arabia se cubrían para la ceremonia nupcial con un *teristro*, manto delgado y ligero (Antonio

entre los tiempos del Segundo Imperio y la República Restaurada. El atavío que llevaba doña Carmelita Romero Rubio el día de su casamiento con don Porfirio Díaz (figura 37), demuestra que hacia 1881 las élites mexicanas, seguramente a imitación de las europeas, ya portaban lo que se convertiría en el tradicional traje de novia: blanco completamente, con velo transparente, azahares y ramo. De modo que los vestidos de novia exhibidos en la exposición "Intimidad, moda y diseño. México entrañable", que se anunciaban como pertenecientes al siglo XIX,<sup>44</sup> sólo corresponden a su periodo final y a los primeros años del XX.

En la época que nos ocupa los trajes de novia no seguían un patrón único ni poseían los rasgos que los harían clásicos, lo que predominaba era la diversidad de telas, colores y diseños, por lo general siguiendo las líneas de los trajes formales de última moda.<sup>45</sup> Posiblemente por no contener ninguna característica peculiar en tanto traje de novia, no encontramos en las fuentes consultadas información abundante sobre el tema. Ni madame Calderón, tan observadora, registró datos al respecto, salvo al referirse a una anécdota peculiar relatada por la Güera Rodríguez sobre una condesa que fue enterrada con su traje más suntuoso que era, precisamente, el que había llevado puesto el día de su boda, sólo que, tiempo después una bailarina había aparecido en el teatro portando dicho traje, el cual había sido robado nada menos que por el sacristán. El traje se describe como de la última moda de aquel entonces (se entiende que años antes de la visita de la marquesa), del más fino encaje, con volantes de una especie de punto y adornado con listones bordados de oro.<sup>46</sup> A una etapa intermedia del periodo estudiado

---

Rodríguez de León Pinelo. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres con sus conveniencias y daños. Ilustración de la real Premática [sic.] de las tapadas*. Madrid, Juan Sánchez, 1641, f. 21.

<sup>44</sup> Museo de la Ciudad de México, 1998.

<sup>45</sup> Debe interpretarse como un anacronismo la referencia de Manuel Payno relativo a que para seguir la costumbre, una novia se había vestido con un traje de novia de *moiré* blanco y ramos de azahares, ubicado a mediados del siglo del XIX, que aparece en *El fistol del diablo*, ya que esta parte fue insertada posteriormente (*op. cit.*, p. 489).

<sup>46</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 65-66.

corresponden las referencias que al respecto proporciona Joaquín Fernández de Lizardi. En la escena de la boda campestre de una paya, presenta a una dama de la ciudad que había traído una vestimenta adecuada para que la novia la usara en la iglesia, compuesta de *túnico* negro, *mantilla* y abanico, pero la campesina se negó a vestirse de tal forma, ya que temía ser blanco de burla de sus conocidos al verla tan elegante, es decir, como señora de la ciudad. En cambio decidió ponerse un traje de *indiana* fina de fondo lacre (rojo), mascada de arco iris, aretes de piedra *inga*, cintillo del mismo material, tres o cuatro hilos de perlas finas, listones en la cabeza con peineta de carey, medias de seda nuevas de primera, zapatos de *raso* color de rosa bordados de plata y rebozo de seda.<sup>47</sup> Como se puede apreciar, el atavío de la payita era un conjunto alegre y nada despreciable en cuanto a lujo y colorido. Por otro lado, el primero de los trajes mencionados debe haber sido el que formalmente se usaba en las bodas urbanas y debe haber variado en la calidad de los materiales. Un dato aislado de Mathieu de Fossey permite suponer que hacia los treinta del XIX las novias usaban preferentemente mantilla de blonda blanca, pues al señalar el uso de esa prenda para el jueves de Semana Santa, hace un comentario comparativo con la apariencia que las jóvenes novias tenían al salir del altar.<sup>48</sup> De lo anterior se concluye que los trajes de novia no tenían alguna peculiaridad, se caracterizaban por su elegancia y por seguir los cánones de las últimas modas, aunque con detalles tradicionales como la *mantilla*.

Otra cuestión que ilustra el Pensador respecto a los atuendos de bodas es que se usaban distintos trajes durante el evento, uno en la iglesia y otro en el festejo. Cuando Periquillo se casó en San Agustín, llegó a la iglesia con su novia vestida de *túnico* y *mantilla* negra, pero una vez concluida la ceremonia, regresaron a su casa, en donde,

---

<sup>47</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>48</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 144.

dice Periquillo, “se desnudó mi esposa de aquel traje [...] mientras que la madrina la vestía de boda”, esto es, *túnico* de *muselina* fina bordada de oro, zapatos de *lama* de oro, una banda de seda azul celeste con franjas de oro que le atravesaba, una parte del pelo suelto sobre la espalda y otra recogido sobre la cabeza con un lazo bordado, encima del cual se había colocado un sombrerillo de *raso* azul con garzotas blancas.<sup>49</sup> La diferencia entre uno y otro radica en la sobriedad del primero y la rica ornamentación del segundo, si bien, el propio Periquillo se refiere a este último como “sencillo traje”.

Fernández de Lizardi se refiere en distintas ocasiones a las *donas* o arras que los novios acostumbraban dar como regalo a las novias y que se componían de ropa y joyas. En *La Quijotita y su prima*, aparece una referencia de una novia a quien le darían sus *donas* al momento de dar el tradicional *sí*. La afortunada recibiría un ropero con camisas, *túnicos*, medias y zapatos, todo de última moda, además de sus alhajas.<sup>50</sup> Al parecer las *donas* se consideraban indispensables, ya que, al decir de Periquillo: “hasta el más infeliz procura darte alguna cosita a su novia el día que se casa”.<sup>51</sup>

En lo referente al luto, todo indica que el ahora tradicional traje negro se convirtió en una formalidad durante el siglo XVII. Posiblemente, cuando el traje negro español fue cediendo el paso a modas de colores más alegres, el negro se mantuvo sólo para ciertos trajes de etiqueta. Esto en España, pues en otras partes de Europa, v. gr. en Francia, durante algún tiempo las reinas vestían de blanco para indicar luto.<sup>52</sup> Pero el negro terminó por predominar en Occidente.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 447-448.

<sup>50</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>51</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>52</sup> Lola Gavarrón, *La mística de la moda*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>53</sup> En cambio, como señala Fernández de Lizardi, en algunas provincias de Asia se usaba el color blanco como luto. *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 104.

En la Nueva España se utilizaba el traje negro como luto por la muerte de gobernantes y familiares, durante el Viernes Santo -que también es de luto- y el día de muertos.<sup>54</sup> Pero, al parecer el luto envolvía una contradicción: indicaba pena pero al mismo tiempo servía como pretexto para exhibir la capacidad de lujo. Desde la época de los Reyes Católicos se había decretado por Cédula Real del 14 de octubre de 1493, la prohibición de gastos cuantiosos en las pompas funerarias.<sup>55</sup> Más tarde, ya en la Nueva España en el siglo XVII, el virrey conde de Galve recibió una Pragmática del 22 de marzo de 1693, en la cual se establecían con todo detalle las reglas para los lutos. Considerando la relación con el difunto o la jerarquía de éste, así como el tiempo de duelo se indicaba el tipo de prenda, la tela, el féretro, el mobiliario de la casa y hasta el atuendo de los criados. Lo que se intentaba era frenar -como se ha señalado- los abusos en el lujo, tales como el uso de terciopelos y galones de oro y plata. Pero, como también es sabido, las órdenes siempre resultaban insuficientes, pues en 1758, con motivo del fallecimiento de la reina María Bárbara, se ordenó que se observara la misma pragmática.<sup>56</sup> En ella, ante la muerte de un personaje real para las mujeres se indicaba el uso de *monjiles* de bayeta (en invierno) y de lanilla (en verano), con tocas y mantos delgados. Joaquín Fernández de Lizardi muestra la tendencia al lujo en los trajes de luto a principios del siglo XIX, y advierte que:

El luto no es más que una costumbre de vestirse de negro para manifestar nuestro sentimiento en la muerte de los deudos o amigos; pero este color, a merced de la dicha costumbre, es sólo señal, mas no prueba del sentimiento.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *ibid.*, p. 104.

<sup>55</sup> Mencionada en José R. Benítez, *op. cit.*, p. 104.

<sup>56</sup> Eusebio Ventura Beleña, *Recopilación sumaria...*, *op. cit.*, v. 1, 3er foliaje, ley 417, pp. 221.

<sup>57</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 104. No sólo en España y sus posesiones el luto era complicado, en Francia, en el siglo XVIII, se llegó a publicar un periódico especial, *Annonces des deuils*, en el cual se establecían todos los detalles para la etiqueta del luto (Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, *op. cit.*, T. 7, p. 266).

Además, el escritor critica el abuso del traje negro, ya que pretendía exhibirse una pena supuestamente mayor por el tiempo tan largo que se usaba.

#### **4.2. Corpiños. Basquiñas, sayas y enaguas. El túnico.**

Durante el periodo estudiado hubo tres momentos básicos en la historia de la moda femenina en México que en lo general seguía las tendencias europeas: el traje barroco, amplio y con amazonas interiores; el vestido neoclásico, representado por el *túnico*; el regreso al vestido amplio bajo una perspectiva romántica. Estructuralmente se pasa del traje de dos piezas que divide el cuerpo en dos partes por la cintura, al vestido de una sola pieza y, posteriormente se vuelve al de dos piezas. El primero configura una silueta con el talle estrecho y la parte inferior amplia destacándose las caderas; el *túnico* diseña una figura vertical tipo columna; y al final se retorna a la primera silueta, con lo cual se comprueba que a semejanza de Europa hubo tendencias cíclicas.

Desde el siglo XIV hasta el XVIII la indumentaria femenina en Europa estaba conformada por dos piezas básicas: el llamado *cuerpo*, *cotilla*, *corsé* o *corpiño* que cubría y a la vez ceñía la parte superior, mientras que en la parte inferior se llevaba la *basquiña*, *saya*, *guardapiés*, *enagua*, que en la actualidad identificamos con la falda.

Respecto a la primera hay cierta confusión en los términos, si bien la mayoría de los autores emplean en lo general *cuerpo* para denominar la prenda superior, *corsé* o *cotilla*, específicamente para la prenda interior y *corpiño* para la exterior, hay quienes utilizan *corsé* y *corpiño* indistintamente. La parte interior la abordaremos en otra parte y en cuanto a la exterior la llamaremos *corpiño*, el cual junto con la falda dan una forma determinada a la silueta femenina. En su forma, el *corpiño* obedece a la propia del *corsé*, ya que es una especie de forro de aquél. En las fuentes hemerográficas mexicanas no

abundan las referencias sobre *corpiños*, pero en la sección de objetos perdidos o robados se enuncian algunos materiales y decorados de esta prenda. Se nombran los de lana, *raso*, *coco* y *capichola*; se mencionan entre otros los de color morado, blanco aperlado, azul, que debían corresponder en material y color con la *saya* o *basquiña*. Los *corpiños* podían tener mangas de distintos largos ornamentadas con holanes y con estampados de flores.<sup>58</sup>

Los retratos del siglo XVIII muestran una variedad de diseños en el *corpiño*, como se puede apreciar en el de Magdalena de Villaurrutia y López Osorio, de estilo barroco, abierto por el centro, cruzado al frente con cintas horizontales y adornado con encajes y moños al igual que las mangas (figura 38), o el de Ramona Antonia Musitu, con manga larga y pegada, terminado al frente en forma de pico y alrededor de la cintura pequeños rectángulos bordados y cubierto a la altura de los hombros y el pecho con una fina pieza transparente y con un moño rojo al centro (figura 39).

En lo que respecta a la prenda inferior fue variando a través de los siglos en su largo y amplitud, en función de los *amazones* o *ahuecadores* interiores, a los cuales nos referiremos en la parte correspondiente a la ropa interior femenina. Según lo expuesto en el capítulo 2, su nombre varió según el estilo del *ahuecador*: en los siglos XV y XVI se denominó *verdugado*, una prenda muy española; en el siglo XVII, *guardainfante* y en el siglo XVIII, de acuerdo con el diseño fue *panier*, *polonesa* o *caracó*, mientras en España, al *panier* se le llamó *tontillo*. Hay autores que denominan *miriñaque* al *panier*, aunque, al parecer el nombre con ese sentido apareció posteriormente, como se mostrará en la parte dedicada a la ropa interior femenina.

---

<sup>58</sup> Vid: *Diario de México*, op. cit., t. 4, No. 365, 30 de septiembre de 1806, p. 124; t. 7, No. 819, 27 de diciembre de 1807, p. 502; t. 16, No. 2414, 13 de mayo de 1812, p. 538.

En la Nueva España, como se ha visto, en los siglos XVI y XVII predominó la moda española y desde comienzos del XVIII se empezó a difundir la francesa. Las sayas, *basquiñas* o *guardapiés* cubrían *ahuecadores* que daban volumen ya sea hacia los lados o alrededor de la cadera. Las sayas también se denominaban *naguas*, voz que se refiere a la prenda indígena de origen prehispánico llamada *enredo*, y que después se convirtió en *enaguas*. Cuando en las fuentes aparece la referencia *enaguas blancas*, significa específicamente las faldas que se utilizaban debajo de la principal -por lo general varias-, y se consideraban como parte de la ropa interior.

Desafortunadamente las fuentes hemerográficas consultadas no contienen datos respecto a las características en México del *panier*, la *polonesa* y demás prendas propias del siglo XVIII. La *Gazeta de México*, de hecho, no se ocupa propiamente del tema de las modas y el *Diario de México* se inicia en una época en que las amplias *basquiñas* del barroco habían pasado de moda. En cambio los retratos de cuerpo entero de la época proporcionan información abundante, presentando distintos modelos de *basquiñas* barrocas. El de Antonia Musitu, con sobrefalda que cae sobre los costados y deja a la vista una fina labor de bordados y deshilados (figura 39); el de Juana Leandra Gómez de Parada muestra una *basquiña* amplia de los lados, estilo *panier* (figura 40); y el de Josefa de Llera Bayas, condesa de Sierra Gorda, tiene sobrefalda abierta al frente con orillas bordadas (figura 41). Por cierto, aunque la moda francesa constituía el paradigma, en Nueva España aun los trajes más elegantes nunca fueron una copia, sino adaptaciones con detalles originales, como los ornamentos de estilo oriental; además, las versiones novohispanas tampoco llegaron a las exageraciones que se lucían en la corte de María Antonieta.

Un diseño transitorio entre lo barroco y el inicio de cierta sobriedad se observa en el retrato de la familia Vicario (1793), en donde aparece María Leona (de cinco años) con su padre, Don Gaspar Vicario, su madre y segunda esposa de Don Gaspar, Doña Camila Fernández (de 30 años), sus hermanas (del primer matrimonio del padre), Doña María Luisa (de 10 años) y Doña María Brigida (de 8 años). El atuendo de las damas ya no es tan rebuscado como los de años anteriores o incluso contemporáneos, como el mencionado de Antonia Musitu, pero tampoco está exento de detalles barrocos. Visto en su conjunto el traje de Doña Camila es de color azul vivo, con *corpiño* en pico, *basquiña* estilo *polonesa* que se abre al frente y deja a la vista una falda interior, adornada con holanes a los lados y en la parte inferior. Las mangas del *corpiño* cubren hasta los codos y de ahí se continúan en un encaje. El escote del vestido está cubierto con un *soplillo* o *fichú*. En cuanto al vestido de Doña María Luisa, de color durazno, de diseño similar al de su madrastra, está bordado con discretas espigas; las faldillas laterales son transparentes y el vestido termina en dos holanes. Los trajes de las más pequeñas son de color parecido al de la hermana mayor, sólo que el adorno lo componen franjas de listones en línea horizontal que cubren la mitad inferior de la *basquiña*; además, los trajes de las tres mayores se decoran con flores, mientras que el de María Leona con moños, todos de color rojo, lo cual hace un interesante contraste con los respectivos vestidos. El largo de los trajes cubre hasta los tobillos, de modo que se aprecia la punta de las zapatillas (figura 31).

En la misma década apareció el *túnico*, versión española de *la chemise* francesa, que según se ha visto en los capítulos anteriores, tuvo una historia breve (finales del siglo XVIII y principios del XIX), pero ocupa la mayor parte del periodo estudiado y fue de gran importancia porque marcó un cambio significativo no sólo en lo exterior del vestido, sino

en la manera de apreciar el cuerpo femenino. Se trataba de un traje más cómodo y sencillo que el que se había usado durante siglos y que representaba los nuevos valores en torno a la salud y a la libertad del cuerpo (por lo menos en la parte del tronco), por lo cual se constituyó en símbolo de la modernidad. Vapuleado y censurado desde la perspectiva conservadora, no obstante, el *túnico* se impuso en el mundo femenino novohispano, en distintos sectores sociales y en las diversas actividades (bailes, paseos, la iglesia, funerales, etc.)

Durante su efímera existencia el *túnico* adquirió distintos estilos. Las fuentes mencionan el “embarrado”, seguramente el más ajustado al cuerpo; el de “medio paso”, sólo un poco más amplio que el anterior, pero estrecho en la parte inferior, de modo que sólo permitía caminar la mitad de un paso; y el *túnico* “de farol”, que posiblemente hacía alusión al tipo de mangas abultadas. El *túnico* clásico se usaba sin mangas o con mangas cortas, hecho que, como se ha visto, causaba profundo malestar y hasta vergüenza a los moralistas, pues se presentaban a la vista brazos rollizos y apetitosos que provocaban deseos carnales. Al paso del tiempo, sin embargo, al *túnico* se le pusieron mangas largas, incluso con puños, y surgieron distintos estilos cuyos rasgos no quedan del todo claros en las fuentes, tales como las mangas “bobas” y las mangas “boleras”.<sup>59</sup>

Las telas que se empleaban para la confección del *túnico* eran más bien ligeras, aunque con el tiempo se diversificaron, tanto en el tipo como en la calidad. Las que aparecen más frecuentemente en las fuentes consultadas son, en primer lugar, la *indiana* (la local, la inglesa y la de Barcelona) y la indianilla, seguidas de la *muselina*, el paño de seda, la *cotonía*, el *tafetán*, la *sarasa* inglesa y el *coco*. Aunque no mencionadas tan asiduamente, se llegan a nombrar *túnicos* de *capichola* y *capirola*, *angarípola*,

<sup>59</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 10, No. 1304, 27 de abril de 1808, p. 484.

*crepón, chita, seda, gasa, raso, sasaya, linón, lino, quinete, batfeta [sic], alepia y alepín, sarga, carranclán, anascote* y, desde 1812, casimir, franela, de punto, de punto de tul, y de *blonda*. Respecto a los colores, aparecen mayoritariamente el negro y el blanco, pero se mencionan con regularidad los verdes, morados, azules, amarillos, rosas, encarnados, violetas, o que tenían a la vez varios colores. De algunos se especifica la tonalidad, como azul celeste, verde oscuro, así como “nevado”, “aplomado” o “sangre de toro”. Por otro lado, los *túnicos* podían tener un color distinto como fondo o bien, ser jaspeados. En su diseño podían ser lisos, listados o de cuadros. Las *guamiciones* eran variadas, comenzando porque podían ser de un tejido distinto al de la base, ya sea bordado o en forma de holanes, de picos, flecos, listones, o cordones que cruzaban *jaretas*. Para las *guamiciones* se usaban *blondas*, gasas, terciopelos, *muselinas*, sedas, estambres. Los *túnicos*, asimismo, se bordaban con hilos de oro, plata, acero, con lentejuelas y diversas piedras. Los diseños decorativos que se mencionan más frecuentemente son motivos vegetales (“floreaje azul”, “ramaje verde”, “yerbilla”).<sup>60</sup>

Para proporcionar un panorama de conjunto, cabe citar algunas descripciones de los *túnicos* reportados al *Diario de México* como robados o perdidos. El 19 de enero de 1806, de la calle del Esclavo, el robo de un *túnico* negro de paño de seda con tres *blondas* y manga larga, otro de *capirola* negra liso, otro de indianilla inglesa, azul, con *guamición* de cordón nácar y su listón abajo, y otros dos, blancos de *muselina*.<sup>61</sup> Del 1º de abril de 1806, de un cuarto de la casa 3 de la calle de la Merced, un *túnico* de *angarípola*, fondo morado con jaspes amarillos y blancos.<sup>62</sup> De la calle de la Cerbatana, No. 18, el 6 de febrero de 1808, uno de lino bordado con holanes y listones negros en

<sup>60</sup> Se menciona que se puso muy de moda el llamado *túnico* de “bosque”, pero no queda claro si se refiere a la decoración -como cabe esperar- o a algún color. *Ibid.*, t. 5, No. 562, 14 de abril de 1807, p. 414.

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 111, p. 76.

<sup>62</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 183, p. 364.

las *jaretas*.<sup>63</sup> Del cajón contiguo a la nevería de la Profesa, se reportó el 10 de mayo de 1812, el robo de varios *túnicos* entre los que destacan, uno de *crepón* azul, bordado de plata y terciopelo negro y otro de color de "sangre de toro" bordado de piedras, canutillo de acero y lentejuelas.<sup>64</sup> Por otra parte, aparecen anuncios, como el del suplemento del 22 de abril de 1815, en que se ofrecen cortes de *túnicos* de *sarga* de Francia, de colores con *guamición* y mangas de punto de tul bordados, o de *tafetán* de Francia negros y de colores con *guamición* de *blonda* inglesa.<sup>65</sup> En 1827, cuando empezaba a pasar de moda el *túnico* se anunciaban en *Águila Mexicana*, unos blancos de *blonda* legítimos "trapeados" [sic] "al último gusto" y otros de *linón* bordados.<sup>66</sup>

Retratos de damas con el *túnico* clásico son, entre otros, el de la esposa e hija del virrey Iturrigaray (anónimo, 1805. Figura 32); el de la esposa e hija del capitán Pedro Marcos Gutiérrez (anónimo, 1814. Figura 42); y el de Dolores Gómez de Cervantes (anónimo, siglo XIX. Figura 43).

A partir de 1815, al lado del *túnico* comienzan las referencias sobre "vestidos" y "trajes" de señoras, por ejemplo, el 16 de enero de 1815, se anuncia en el *Diario* la venta de *túnicos* negros de paño de seda y *sarga* de Francia, "según el estilo del día, de unos bordados exquisitos" y, además, vestidos de corte para señoras, bordados particulares, propios para funciones públicas.<sup>67</sup> De esta referencia cabe preguntar ¿hay alguna diferencia entre *túnico* y vestido? Finalmente, el *túnico* fue un tipo de vestido, pero primeramente, el concepto se limitaba al *túnico* clásico y sólo paulatinamente se fue ampliando, de modo que, entre fines de los veinte y los treinta en que se volvió al traje de dos piezas y la falda se ensanchó, aún se empleaba el término *túnico*. Recordemos la

<sup>63</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 860, p.148.

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. 16, No. 2411, p. 526.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 5, Suplemento al No. 112.

<sup>66</sup> *Águila Mexicana*, año V, No. 344, p. 4.

<sup>67</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 16, p. 4.

referencia de Guillermo Prieto, referente al “triumfal” *túnico* “ampón”, citada párrafos atrás.<sup>68</sup> De hecho, en los *figurines* de *El Iris* se pueden apreciar los primeros *túnicos* “ampones”, aunque todavía no muy amplios (figuras 33, 34 y 35).

Durante el periodo estudiado aparecen referencias sobre el uso de un traje tradicional en las mujeres de clases acomodadas, para las salidas a la iglesia por la mañana, compuesto por la *saya* y la *mantilla*.<sup>69</sup> Guillermo Prieto, al referirse al periodo de fines de los veinte y los treinta, señala que de los cambios habidos, sólo se mantuvo “en pie, dominando las ruinas, como diría Horacio, la *saya* y la *mantilla*”.<sup>70</sup> Por otra parte, de las apreciaciones de Mathieu de Fossey se concluye que la *mantilla* también se combinaba con el *túnico* (cuando estaba de moda).<sup>71</sup> Carl Nebel y madame Calderón confirman la permanencia de la *mantilla* para la mañana (figura 44).<sup>72</sup> Pero, en *El fistol del diablo*, Manuel Payno refería que el “elegante” traje de la *saya* y la *mantilla* iba dejándose de usar, lo cual hay que ubicar ya en la segunda mitad del XIX.<sup>73</sup>

Joaquín Fernández de Lizardi muestra que durante la segunda década del siglo XIX, se suscitó una confrontación entre la tradicional *saya* y la moda del *túnico*, e incluso la formación de partidarios de una u otra prenda, lo cual refleja el conflicto ideológico entre la tradición y la modernidad:

Un *túnico* (sea de lo que fuere) cerrado de descote, de manga larga y que llegue hasta el tobillo del pie parece bien, no digo en un convento de monjas, sino en un altar de santos [...]

Fuera de esto, ¿quién ha canonizado a las enaguas por excentas de profanidad? Seguramente que pueden ser tan pecadoras como todos los demás adornos de una mujer, en no siendo ésta moderada. Compárese un *túnico*, como el que dije, con unas enaguas lentejueladas, altas hasta media pierna, llenas de listones y perifollos como hay tanta, y sin duda que la modestia dará su voto por el *túnico*.<sup>74</sup>

<sup>68</sup> Guillermo Prieto. *op. cit.*, p. 203.

<sup>69</sup> Gabriel Ferry. *op. cit.*, p. 35.

<sup>70</sup> Guillermo Prieto. *op. cit.*, p. 203.

<sup>71</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 143.

<sup>72</sup> Carlos Nebel, *op. cit.*, lám. 6 y Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 78.

<sup>73</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 335.

<sup>74</sup> *El Pensador Mexicano*, Suplemento al T. II, 25 de octubre de 1813.

La lucha entre ambas prendas se llevó hasta los terrenos de la política. En plena guerra de independencia, circuló un papel (1814) con un corrido insurgente, ilustrado con el enfrentamiento entre dos damas, una realista y una insurgente que, con espada en mano, se distinguían por su atuendo, la primera luce un *túnico* exageradamente escotado y un sombrero estilo napoleónico y la segunda un traje de dos piezas compuesto por una camisa, saya y un sombrero adornado con una pluma (figura 45).<sup>75</sup>

### 4.3. Accesorios

Se entiende por accesorios todos aquellos elementos complementarios del atavío, ya sea prendas integrantes del traje u objetos independientes, que lejos de ser secundarios, desempeñaban un papel esencial en el conjunto del atuendo. Nos referimos a piezas tales como guantes, abanicos, paraguas, pañuelos, bolsas y joyas (aunque estas últimas las trataremos en un inciso aparte). La información en las fuentes es muy variable, profusa en algunos casos y escasa en otros, pero suficiente para construir una idea aproximada del fenómeno que nos interesa.

#### 4.3.1. Mantillas y velos, chales, tápalos y rebozos <sup>(\*)</sup>

Desde tiempos remotos, que se pierden en la lejanía y en los más diversos lugares, las mujeres han usado prendas para cubrir la cabeza, el rostro, los hombros y cuya función consiste en proteger, ocultar y a la vez realzar el atractivo femenino, pero con

<sup>75</sup> Reproducido en Guadalupe Jiménez Codinach, *op. cit.*, p. 167.

(\*) Este inciso se fundamenta en fuentes escritas, ya que en los retratos de las damas de clases acomodadas, que eran quienes lucían las últimas modas, no abunda información sobre el tema, pues generalmente están en interiores en donde no se usaban este tipo de prendas. Sin embargo, los cuadros de castas, que muestran damas de todos los niveles sociales contienen imágenes al respecto, pero su análisis se deja para el capítulo 6, debido a que requiere de una serie de aclaraciones. Por tanto aquí se presenta un primer acercamiento al tema.

nombres particulares de acuerdo con finalidades y formas específicas.<sup>76</sup> Entre ellas, la *mantilla* ocupa un sitio preferente en la cultura hispanoamericana. Sobre su origen no hay nada cierto, pero existen indicios que permiten elaborar explicaciones hipotéticas. En primer lugar, es posible que la prenda haya surgido como moda en la España del siglo XVII, y que al principio estuviera confundida entre diversos velos, tocas o embozos, que por tradición usaban las españolas. No es factible en tanto moda de las élites del XVI, cuando prevalecían los enormes cuellos o *lechuguillas*, sino desde que se comenzaron a usar las *valonas* o cuellos caídos. Por otra parte, llama la atención que en una obra de la primera mitad del XVII, *Velos antiguos y modernos*, haya referencias a los típicos mantos españoles, negros y largos que cubrían todo el cuerpo (y que incluso se comenzaban a usar en Italia), pero no a la *mantilla*. Lo más cercano a esta prenda en el mismo texto es la “mantellina”, que cubría la cabeza y los hombros y se echaba del lado derecho al izquierdo.<sup>77</sup> La obra de Diego Velázquez, que se ha intitulado *Mujer con mantilla*, y que está fechada en 1646, presenta a una dama de traje elegante con *valona*, cuyo velo negro cubre la cabeza y los hombros, tiene encaje en las orillas y termina en dos puntas de cada lado (figura 46), por lo que podría tratarse de una “mantellina” y dadas sus características podría considerarse como el antecedente inmediato de la *mantilla*. Asimismo, la *mantilla* tendría influencias de los velos árabes y de los mantos orientales, pero es necesario un estudio más profundo que confirme o modifique las hipótesis.

En la época que nos ocupa, la *mantilla* junto con la *saya* -como señalábamos arriba- formaba parte de un atuendo ya tradicional, utilizado en ocasiones informales, para ir a

<sup>76</sup> Tan sólo por citar algunos ejemplos: “Estola”, vestidura que comenzaba en la parte superior, cubría casi todo el cuerpo y que usaban las nobles romanas; “Reticulo”, red para recoger el cabello de las latinas, pero que se podía extender al rostro y servía de velo; “Flameo”, el velo que se ponían las latinas en su casamiento. Vid, Antonio Rodríguez de León, *Velos antiguos y modernos...*, *op. cit.*, fs. 5-9.

<sup>77</sup> *Ibid.*, fs. 8 y 102. También *vid.*, Enriqueta Albizua, *op. cit.*, pp. 329-330.

misa o de compras por la mañana. No obstante, todo indica que durante un breve lapso el conjunto de *saya* y *mantilla* fue en cierto grado desplazado por la moda del *túnico* (incluso éste se llegó a combinar con aquélla), si bien a la larga aun cuando el *túnico* clásico desapareció, según los recuerdos de Guillermo Prieto, la *saya* y la *mantilla* se mantuvieron vigentes hasta mediados del siglo XIX (figura 44).<sup>78</sup> Por otra parte, hay indicaciones de que desde finales del XVIII los franceses habían intervenido en los diseños de la muy española *mantilla*, y con el uso de *blondas* y *crepones* habían creado una prenda transparente puesta de moda, lo cual parecía profano a los moralistas cristianos, con el criterio de que desobedecía la indicación de San Pablo de que la mujer debía cubrir la cabeza en el templo y la transparencia de la prenda lo impedía. Empero, al lado de la moralidad cristiana se aprecia una postura antifrancesa, en un momento de graves conflictos entre Francia y España.<sup>79</sup>

En la investigación realizada se mencionan con mayor frecuencia las *mantillas* de sarguilla, y en especial la de Málaga. Le siguen las de *sarga*, *tafetán* y, en menor medida, el *crepón*, la *indiana*, el *burato*, el *melindre*. Asimismo, se usó la de gasa, y, a partir de 1814 se nombra el punto inglés, punto de tul, y en 1815, la *blonda*, ya sea de Barcelona, de Francia o la "trapeada" (drapeada).<sup>80</sup> Indiscutiblemente los colores clásicos de la *mantilla* eran en primer lugar el negro y en segundo, el blanco; si bien se llegan a mencionar otros colores como amarillo o negro con lista blanca y rosada.<sup>81</sup>

El detalle que define la calidad estética de la *mantilla* es su ornamentación. La *blonda* era un encaje fino e importante, que procedía de diversos lugares: de Francia, de

<sup>78</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 203.

<sup>79</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 12, No. 1615, 4 de marzo de 1810, pp. 249-252.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 3, No. 143, 23 de mayo de 1814, p. 4; 2ª época, t. 5, No. 26, 26 de enero de 1815, p. 4, 2ª época, t. 5, Suplemento al No. 57, 26 de febrero de 1815; *Águila Mexicana*, año IV, No. 113, 21 de agosto de 1826, p. 3.

<sup>81</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 5, No. 546, 30 de marzo de 1807, p. 356 y t. 14, No. 1953, 6 de febrero de 1811, p. 148.

Inglaterra, de España e incluso, había una producción local en Tlalpujahua (cuyas *mantillas* se mencionan constantemente entre las prendas perdidas o robadas). La *blonda* se colocaba alrededor de la *mantilla*, en ocasiones se usaba más gruesa por el frente y delgada por atrás, o bien, sólo por el frente, o simplemente no se usaba, y en ese caso se hace la indicación. Mathieu de Fossey señala al respecto:

También hay mantillas enteramente de blonda, y son las más elegantes, pues amoldan fácilmente los contornos de la cabeza y del pescuezo bajo sutiles pliegues; y las espaldas, que un fondo de seda encubre del todo, están apenas disimuladas por lo transparente del tejido.<sup>82</sup>

En su crónica, Carl Christian Sartorius se refiere en especial a las *mantillas* de encaje ancho que las damas lucían cuando iban a la iglesia.<sup>83</sup> Ahora bien, la *blonda* podía ser el único adorno o, además de ella, un listón de terciopelo o de *raso*, liso, y en la punta pequeños cuadros o picos, y aun este listón podía estar guarnecido de *canutillo*. Independientemente del listón podía adornarse con picos delanteros redondeados, holán con punto francés o con diversos encajes franceses. Hay dos señalamientos de guarniciones que no quedan claros: “cola de gato” y “esqueleto”.<sup>84</sup> Los diseños variaban, podían ser *mantillas* lisas, floreadas o de cuadritos.

Una descripción típica es “*mantilla* de sarguilla con *blonda* de Tlalpujahua ancha y los picos de terciopelo”,<sup>85</sup> y una muy particular, “*mantilla* de *melindre* guarnecida la orilla encima de un listón azul de lentejuela de plata”.<sup>86</sup>

Un elemento complementario de la *mantilla*, y que en la hemerografía se nombra a partir de 1812, era el velo, confeccionado con materiales finos como el punto inglés y la gasa. Se mencionan velos blancos y negros, algunos con punto de tul o incluso

<sup>82</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 143.

<sup>83</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32.

<sup>84</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 16, No. 2411, 10 de mayo de 1812 y t. 17 No. 2491, 29 de julio de 1812, p. 116.

<sup>85</sup> *Ibid.*, t. 11, No. 1414, 15 de agosto de 1808, p. 194.

<sup>86</sup> *Ibid.*, t. 13, No. 1905, 20 de diciembre, p. 692.

bordados. Una mujer que pretendía acudir ante un juez vestida decentemente refiere que se había puesto su *túnico* y su *mantilla* de velo,<sup>87</sup> lo cual, por otra parte confirma que dicha prenda acompañó al *túnico*.

La *mantilla*, con cualquier material, diseño o tipo de decoración de los señalados fue una pieza indispensable que daba un atractivo especial a las usuarias, por lo que Mathieu de Fossey llega a destacar que era un “omato verdaderamente seductor” y que prestaba “nuevos encantos a la cara que abriga”.<sup>88</sup>

Después de la *mantilla* la prenda femenina de cubrir la cabeza que aparece con mayor frecuencia en las fuentes escritas, es el *chale* o *chal*, posiblemente de origen persa, pero de moda en Europa en la última década del XVIII, al lado de la *chemise*<sup>89</sup> y en la Nueva España con el *túnico*.

A diferencia de la *mantilla*, el *chal* destacaba por la variedad del colorido y los materiales. Los había blancos, azules, encarnados, nácar, verdes, amarillos, morados, rosas, carmesí o grana. Además, por lo general los colores se combinaban: amarillo, nácar y negro, o rosa y celeste; asimismo, se utilizaba mucho el jaspeado, con combinaciones tales como el encarnado con jaspes azules, o el fondo amarillo con jaspes azules y verdes. El listado también favorecía el colorido, por ejemplo, sobre un forro amarillo, *listas* negras, y sobre un fondo fuego *listas* coyotas (seguramente color comparable al del animal). Los materiales empleados para los *chales* que más se nombran son la seda y la media seda (también en este caso se hacían combinaciones como seda e hilo o seda con algodón); en menor grado la *muselina* y el casimir, y poco comunes, el *linón* acresponado, el algodón, el *coco*, el *carranclán*, la *rejilla* y el punto de Bruselas. En cuanto a los adomos eran tan ricos y llamativos como los colores.

<sup>87</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., T. II, No. 10, 4 de noviembre de 1813.

<sup>88</sup> Mathieu de Fossey, op. cit., p. 143.

<sup>89</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, op. cit., T. 5, pp. 126 y ss.

Encontramos flecos de oro, ribetes de listón, bordados, listones, puntas de *bolillo*, (un tipo de encaje); los bordados podían ser con hilo inglés, *coco*, o filigranas de oro. Se llegan a mencionar, aunque no con frecuencia, los calados. Se nombran dentro de la decoración, no sólo las *listas* sino las *vetas* o los diseños vegetales (de flores o pinos).

Las descripciones de los *chales* son por demás sugerentes: "*chal* de fondo amarillo con *listas* negras, orilla nácar, jaspes de colores con metal";<sup>90</sup> "*chal* de fondo amarillo con jaspes azules y verdes, con orillas de hilo de oro y el fondo de la *guarnición* blanco";<sup>91</sup> "*chales* de *musolina* (sic) inglesa bordados y calados de moda".<sup>92</sup>

Al lado del *chal* y como prenda novedosa aparece el *tápalo* en la misma época, para cubrir y usarse con el *túnico*. Se mencionan los *tápalos* de seda, de paño, de *coco*, de *muselina*, de *burato*, de terciopelo, de algodón, o asargados, de colores combinados y adornados con orillas y cenefas.

En una época de confrontación, el escritor Joaquín Fernández de Lizardi presenta un antagonismo entre el *tápalo* y el rebozo. Señala que:

Siendo cierto que los *tápalos* no son sino unos pañuelos grandes, meros adornos, de invención francesa e invención ridícula, pero estorbosa, y que no prestan la utilidad que los paños rebozos al común de las mujeres.<sup>93</sup>

Y en otro texto afirma:

No se escandalice nadie; así es; muchas modas del día no son sino inventos de la impiedad francesa para burlarse de las pías costumbres de los creyentes romanos. El *tápalo* es para ridiculizar la cogulla de los obispos católicos.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 2, No. 174, 23 de marzo de 1806, p. 328.

<sup>91</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 872, 18 de febrero de 1808, p. 196.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 5, Suplemento al No. 1112.

<sup>93</sup> *Cajoncitos de la Alacena*, No. 3, 7 de septiembre de 1815.

<sup>94</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., T. III, No. 5, 17 de febrero de 1814.

En los juicios del Pensador se indica, en primer término, la inutilidad del *tápalo*, el cual, a diferencia del rebozo, tiene como única función el ornato; en segundo lugar, el *tápalo* se considera ridículo, aunque no se aclara el motivo de esta consideración; en tercer lugar, y ésta parece ser la razón más poderosa, se detesta por ser invención francesa. Al defender el uso del rebozo frente a la moda del *tápalo* francés, Fernández de Lizardi muestra una postura política defensiva, lo mismo como habitante del imperio español frente a los enemigos franceses, que como ferviente católico. Una vez más vemos expresada la furia antifrancesa en la moda.

El rebozo o *pañó de rebozo*, como se le menciona con mayor frecuencia en las fuentes de finales del XVIII y principios del XIX, si bien la primera expresión fue la que terminó por prevalecer en el siglo XIX, es una prenda que desde los tiempos del virreinato constituía un símbolo de identidad americana. Sin embargo, su historia hasta antes del siglo XIX es poco conocida. Etimológicamente, según el *Diccionario de autoridades*, se asocia con *embozo*, es decir, cubrir el bozo, pero en dicha obra aún no se identifica específicamente con la prenda que nos ocupa. Lo anterior demuestra que hasta 1726, año de su publicación, el término todavía no era registrado entre los especialistas de la lengua, lo cual sugiere por lo menos dos hipótesis: 1) que a principios del siglo XVIII, aún no concluía su proceso de formación; 2) que su uso todavía tenía una difusión social muy restringida. En cualquiera de los dos casos, la palabra designaba a toda pieza que servía para embozar.<sup>95</sup>

Entre los estudiosos de la indumentaria se ha pensado que posiblemente sea una derivación de prendas orientales, como el *sari* hindú, el mantón de Manila o el *chal*

---

<sup>95</sup> Mediante la revisión de fuentes del siglo XVI y ante la ausencia de referencias en los cronistas, el escritor José de Jesús Núñez y Domínguez, llega a la conclusión de que posiblemente el rebozo fue desconocido hasta un siglo después de la conquista. *El rebozo; apuntamiento de un aprendiz de cronista*, México, Revista de Revistas, 1914, p. 7.

persa.<sup>96</sup> Pero, asimismo cabe suponer una influencia indígena, ya sea a través del paño que se usaba sobre la cabeza o del *ayate*. Sin embargo, no teniendo datos más precisos es difícil rebasar el nivel de especulación en lo relativo a los elementos formativos del rebozo.<sup>97</sup> Pero, dada su forma y tipo de decorado, es posible que su creación haya sido resultado de una evolución que integró distintas influencias y en ese sentido podría considerarse como prenda mestiza.

Datos reveladores sobre la historia del rebozo y su expansión social en el siglo XVIII, se encuentran en una obra intitulada *Espejo de luz*, escrita por el padre Mathias Diéguez y publicada en 1748. El propósito del autor es hacer llegar un mensaje a las mujeres en contra de “trages y vanidades profanas”, como lo eran el escote de los vestidos en los pechos, las faldas “cortas”, el abuso de afeites y de vuelos en las mangas; asimismo, entre las “profanidades” incluye un discurso en contra de una “banda” que traían las mujeres americanas y que les cruza el pecho:

Una (digo) de estas profanidades de las mujeres desatentas y desahogadas, sin temor ni pudor en esta América, es [...] un género de bandas que traen terciadas al cuello o pecho y pendientes los dos extremos a un lado de la cintura, fuera del manto a manera de las estolas cruzadas de los ministros de dios en el altar, y más propiamente de los estolones grandes que se ponen en las misas de feria de Cuaresma; a manera también del tahalí o talabarte de los soldados y no bandas como quiera, sino muchas veces de preciosas, estrelladas y floreadas telas, llenas en los remates de fluecos, galoncillos e hilos tirados y muy largos, densos y artificiosamente entretejidos de oro y plata.<sup>98</sup>

En los pasajes subsecuentes cobra más sentido el pasaje citado. El autor aclara que no critica la honestidad del rebozo -y así lo llama-, es decir, su función de cubrir, pues eso es lo que se esperaba de los trajes, sino los pecados en que caía: el lujo de su material y

<sup>96</sup> Virginia Armella de Aspe, *op. cit.*, p.52, Ramón Valdiosera, *op. cit.*, pp. 157-158 y José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 9.

<sup>97</sup> Sobre el tema, vid, además de la obra citada de José de Jesús Núñez y Domínguez, la de Vicente Munguía, *Origen, uso y belleza del rebozo*, Guadalajara, Jalisco, Jesús Camarena, 1851; así como, de varios autores, *Rebozos de la colección Robert Everts*, México, Museo Franz Mayer/ Artes de México, 1994.

<sup>98</sup> Mathias Diéguez, *Espejo de luz*, *op. cit.*, vol. 1, p. 424.

ornamentos, así como la tendencia a imitar prendas propias del clero por mera vanidad.<sup>99</sup> En conclusión, el texto demuestra: 1) que a mediados del siglo XVIII el rebozo ya poseía sus características típicas (la banda y el rapacejo), así como su nombre definitivo (en ese siglo era más común llamarlo *pañó de rebozo*); 2) que era reconocido como prenda específicamente americana; 3) que se usaba entre distintos sectores sociales y, dado el lujo mencionado se había difundido hasta las capas altas; 4) que algunos sectores del clero aún no se acostumbraban a verlo y menos aún lo aceptaban. Pero según se ha visto una cosa era la opinión del clero (*vestido calificado*) y otra los usos (*vestido real*), ya que, como confirma Francisco Ajofrín (1763), el rebozo era una prenda que hasta las señoras “principales” utilizaban en el interior de la casa.<sup>100</sup>

Los rebozos que aparecen mencionados en las fuentes hemerográficas son en su mayoría de fina seda y de algodón. La gama de colores es amplia: azul, verde, negro, nácar, encamado, blanco, con dos colores combinados (como azul y blanco) o de varios colores. También hay especificaciones respecto a los tonos, como el negro “monjero” o el azul “oscuro celeste”. Los elementos decorativos están constituidos por *listas*, jaspes, bordados, hilos de plata y oro. Por otra parte, el hecho de que, en el periodo estudiado, se hubiera convertido ya en prenda tradicional, no excluye que para principios del siglo XIX lo que se ponía de moda eran los diseños. Así lo muestra el siguiente anuncio:

En la Calle de los Ciegos número 5, frente de la panadería de Mayoa y botica, se fabrican paños de rebozo de otate de superior calidad y última moda y a precios equitativos, y se pueden hacer remesas a tierra adentro.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 425-428.

<sup>100</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 77.

<sup>101</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, 2ª época, t. 7, No. 131, 10 de mayo de 1816.

#### 4.3.2. Mascadas, pañuelos, paliacates

En estrecha relación con las prendas señaladas en el inciso anterior, las mascadas, pañuelos y paliacates eran de uso cotidiano. Para cubrir el cuello, el pecho y parte de los brazos, para secar el inoportuno sudor de la frente, o aun las lágrimas, como auxiliares de la higiene, como elementos decorativos, o simplemente como compañeros, estas prendas aparecen mencionadas con frecuencia en las fuentes hemerográficas, que por cierto proporcionan información detallada.

Las mascadas más frecuentemente nombradas son las toledanas, siguiéndoles las mascadas a la chinesca. En ninguno de los dos casos aparecen explicaciones, por lo que las características de las primeras no quedan definidas, salvo su procedencia, y respecto a las segundas se entiende que se trata de un tipo de decoración oriental. También se llegan a señalar las de *tafetán*. Una muy peculiar se anunciaba en 1814, la “mascada de la constitución”, cuyo diseño no se especifica, pero seguramente era de origen español y se había confeccionado en honor de la Constitución de Cádiz.<sup>102</sup>

Las mascadas podían ser de un solo color, como el negro o el carmesí, o de colores combinados, por ejemplo negro con orilla blanca, si no es que jaspeada o de “arco iris”. además, podían tener distintos diseños, ya sea de cuadritos o de listas.<sup>103</sup>

Pañolones, pañoletas y pañuelos se distinguen por el uso y el tamaño. El pañolón era grande y, según recordaba Guillermo Prieto, la tía de un amigo se lo ponía como capa para recibir visitas,<sup>104</sup> lo cual indica que era usual que las mujeres estuvieran cubiertas

<sup>102</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 3, No. 10, 11 de enero de 1814, p. 4.

<sup>103</sup> Para referencias de mascadas *vid, ibid.*: t. 1, No. 60., 29 de noviembre de 1805, p. 252; t. 12, No. 1650, 8 de abril de 1810, p. 392; t. 17, No. 2499, 6 de agosto de 1812, p. 148; 2ª época, t. 2, No. 132, 9 de noviembre de 1813, p. 4; 2ª época, t. 5, Suplemento al 112, 22 de abril de 1815, pp. 1-6; 2ª época, t. 6, No. 15, 15 de julio de 1815, pp. 1-3.

<sup>104</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 58.

con pañolón o rebozo en tales ocasiones. Tanto los pañolones como las pañoletas aparecen escasamente mencionados en las fuentes consultadas.

El pañuelo estaba manufacturado en distintos tamaños, a los grandes, usados para cubrir el cuello, se les denominaba *soplillo* o *fichú* y eran de gasa, lo cual les daba transparencia. El *fichú*, como se ha dicho en otra parte, ocultaba relativamente el escote del *túnico*. En la hemerografía se mencionan, además, los de *muselina*, de *cambray*, de China, de Madrás, de la India, de *coco*, de coquillo, asargados, de seda y de *bayaná*. Cuando se especifica el color, por lo general se señalan los blancos, aunque también aparecen los de fondo café, azul o amarillo, así como de colores combinados. Se aprecia una gran riqueza en la ornamentación, había lisos, con cenefas, cuadros, bordados de filigranas o de colores, jaspeados, estampados. A manera de ejemplo podemos citar un “pañuelo de *muselina* blanca bordado con sus cuatro jazmines de chaquira”,<sup>105</sup> u otro “de China blanco con cenefas y esquineros de colores estampados y todo salpicado de estrellitas”,<sup>106</sup> así como un “medio pañuelo de gasa de cuadritos bordado de lentejuela y seda de colores”.<sup>107</sup>

A pesar de que es difícil apreciar en detalle los pañuelos que portan las damas en los retratos de la época, cabe mencionar que su presencia es frecuente, por lo general los lucen con coquetería envolviéndolos en una mano y dejando caer con aparente descuido dos puntas anudadas. Comúnmente el pañuelo se combina con el abanico, ya sea uno en cada mano o las dos piezas en la misma, lo cual en su conjunto imprimía a las retratadas una absoluta femineidad. A manera de ejemplo, cabe mencionar los retratos de las damas de la familia Vicario (figura 31), el de la esposa del virrey Iturrigaray (figura 32), el de María Magdalena de Villaurrutia y López Osorio (figura 38), el de Juana

<sup>105</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 349, 14 de septiembre de 1806, p. 140.

<sup>106</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 385, 20 de octubre de 1806, p. 204.

<sup>107</sup> *Ibid.*, t. 7, No. 819, 27 de diciembre de 1807, p. 502.

Leandra Gómez de Parada (figura 40), el de Dolores Gómez de Cervantes (figura 43), el de María Isabel Esquivel Serruto (figura 47).

Finalmente, el paliacate -que no es sino otro tipo de pañuelo- de origen oriental,<sup>108</sup> procedía principalmente de China y de Madrás, aunque no faltaban los fabricados en Inglaterra.<sup>109</sup> Como ejemplo de las descripciones en nuestras fuentes, destaca, uno “encarnado con listas blancas”<sup>110</sup> y otro de “cuadritos encarnados muy menudos guarnecido con una puntita angosta en las esquinas y sus borlitos”.<sup>111</sup>

#### 4.3.3. Abanicos, guantes, bolsas, cigarrerías, anteojos, paraguas

La historia del abanico se inicia desde la antigüedad, hay referencias sobre su uso en Egipto, Persia, la India, así como en Grecia y Roma. Las figurillas griegas de Tanagra muestran unas hojas de palmera y en algunos relieves romanos se aprecia la misma forma de hoja, pero se cree que se hacían de maderas policromadas y doradas o de plumas.<sup>112</sup> Según Max Von Boehn, durante la Edad Media desaparecieron y lo más cercano a ellos fueron unos accesorios usados por la Iglesia con un sentido litúrgico, para ahuyentar moscas y mosquitos de la hostia.<sup>113</sup> El mismo Boehn señala que se desconoce el momento preciso en que el abanico pasó a ser de uso femenino, pero supone que pudo ser en tiempos de las Cruzadas. Lo cierto es que hay referencias escritas que datan de los siglos XIII y XIV, aunque no se sabe si entre las damas se usaba como ahuyentador de mosquitos (en los inventarios franceses se les llama *mouchoi*) o accesorio litúrgico, pues como tal aparece en algunos inventarios. Como sea, las damas no lo manejaban por sí mismas, sino lo portaba un criado. Hasta antes del

<sup>108</sup> Virginia Armella de Aspe afirma que su nombre se debe al puerto de Palicot de la India, *op. cit.*, p. 83.

<sup>109</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 446. 21 de diciembre de 1806, p. 454.

<sup>110</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 246. 3 de mayo de 1806, p. 140.

<sup>111</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 376. 11 de octubre de 1806, p. 168.

<sup>112</sup> Max Von Boehn, *Accesorios de la moda, op. cit.*, pp. 35-37.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 39.

siglo XVI se conocían tres tipos de abanicos: el *aventador* (de mango largo y lámina rígida), la *bandera* (mango por un lado de la lámina) y *de rueda* (único plegable). Justamente, este siglo, dice Boehn, “es el momento histórico en que el arte y la técnica se juntan para dar forma definitiva y decoración adecuada al abanico”,<sup>114</sup> esto es, el abanico plegable, sin mango, en forma de semicírculo o de un cuarto de círculo. También el abanico de plumas corresponde a esta época. Ahora bien, el “verdadero abanico” no es una evolución del medieval -difícilmente los ahuyentadores de moscos pueden ser considerados como tales-, de hecho no fue una invención europea, sino oriental, posiblemente de Japón, de modo que en el siglo XVI se importaba a Europa a través de España.<sup>115</sup>

Desde entonces estuvo indisolublemente vinculado con el fenómeno de la seducción, y en el siglo XVIII con el cortejo. Su uso se extendió por Europa y América. En torno a él se desarrollaron una serie de reglas para entablar comunicación, de modo que la forma de abrirlo, cerrarlo, recargarlo sobre las piernas, etc. emitía ciertos mensajes. Y había que aprender el arte de manejarlo, aunque, como afirma Carmen Martín Gaité, “se tratase de convenciones y significaciones pueriles”.<sup>116</sup>

En la hemerografía consultada no aparecen entre los objetos perdidos o robados referencias abundantes sobre el abanico, pero hay artículos que contienen algunas opiniones sobre el sentido de esta pieza femenina. En un artículo, por ejemplo, la Coquetilla, comenta que le causaban risa las mujeres que creían aumentar su atractivo con las diversas posiciones y la variedad de actitudes que se asumían con el abanico. Sin embargo, no deja de reconocer la gracia que el acto implicaba:

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>116</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 48.

Al tomarlo de encima de una cómoda, al dejarlo en el canapé, al ponerlo sobre las faldas, al abrirlo, al moverlo, al voltearlo para abajo para componerse el listón del pecho, al aderezarse el chal, a todo esto y aun al acto mismo de guardarlo en el buró, corresponde cierto movimiento o ademán lleno de finura, expresión y garbo.<sup>117</sup>

Más adelante señala que se requería de ilustración para saber usar el abanico y que ello estaba relacionado con el “buen gusto”. Después se refiere a las mujeres que hacían los soplos y movimientos de su abanico sin orden y menciona algunas reglas como “la de las vueltas”, “la cerrada a la esperanza” y “la del silencio”. El artículo concluye con el mismo tono burlesco que comenzó, la Coquetilla refiere que abriría una escuela para entrenar gente que supiera mover el abanico para el día de muertos, que ya estaba muy cercano.<sup>118</sup> En conclusión, el abanico se convirtió en un medio de seducción y de comunicación. Extranjeros como Gabriel Ferry destacan su “misterioso lenguaje”.<sup>119</sup>

En las pocas descripciones que encontramos de abanicos hay referencias sobre distintos tamaños y materiales. Los hay de plata, seda, *crepón*, papel, varillas de hueso, de distintos colores y para distintas ocasiones, formales e informales. En el *Diario de México* aparece una solicitud de un abanico “de camino”, que de ser posible tuviera *guarniciones*.<sup>120</sup> Por otro lado, no podemos dejar de nombrar -aunque ya los mencionamos en el segundo capítulo- los abanicos “a la moda” que el comisario de Veracruz reportó a la Inquisición en 1799, decorados con las imágenes de los gobernantes de Prusia, España, Portugal, Saboya y el Papa.<sup>121</sup> Es decir, los creadores de la moda incorporaban en sus diseños imágenes de sucesos y personajes de la política.

<sup>117</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 27, 27 de octubre de 1805, pp. 106-107.

<sup>118</sup> En otro artículo se anuncia igualmente la apertura de una academia para enseñar el ejercicio del abanico, dirigida por un tal Angelo Macarroni. *Ibid.*, t. 17, No. 2531, 7 de septiembre de 1812, pp. 273-275.

<sup>119</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>120</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 294, 21 de julio de 1806.

<sup>121</sup> AGN., *Inquisición*, vol. 1373, exp. 28, fs. 269-272.

En los retratos las damas pudientes lucen casi invariablemente sus abanicos cerrados, apuntando hacia abajo, hacia arriba o en dirección horizontal (figuras 31, 32, 38, 40, 43 y 47)

Otro accesorio básico en el ajuar femenino y que se relaciona con la sensualidad, la estética, la elegancia y el sentido de protección son los guantes. Dichas prendas cubren los órganos que tocan, a la vez que ejercen presión sobre ellos, de modo que, como los zapatos, hacen énfasis en las insinuaciones sexuales, haciendo deseables a las mujeres precisamente por aquello que ocultan.<sup>122</sup>

Se pierde en el tiempo el origen de los guantes. Hay testimonios de su difusión en el mundo grecorromano y entre los persas.<sup>123</sup> Asimismo, se usó de forma restringida durante la Edad Media entre el clero (para conservar las manos puras y limpias en las ceremonias religiosas) y las piezas eran de seda, bordadas con hilo de oro representando la cruz o algún otro símbolo religioso. No se sabe exactamente cuándo se volvieron a usar entre la población civil, pero Max Von Boehn supone que hacia el siglo XI y, según indica, la poesía provenzal los atribuye al caballero Iwen. Siguiendo esta evolución, en el siglo XIII se usaban lo mismo por hombres que por mujeres de clases privilegiadas y sus funciones se diversificaron (como especie de firma o sello, como regalo, como ofensa al golpear el rostro, etc.) Hasta antes del siglo XVI sólo se conocía el guante de piel o de tejido con costuras, pero a partir de entonces apareció el de punto y el de seda, sólo que el de piel siguió siendo el favorito. Por otra parte, en el sector masculino su uso tendió a disminuir en el XVIII para regresar con fuerza en el XIX.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Philippe Perrot. *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>123</sup> Homero registra su uso por Laertes, el padre de Odiseo para proteger las manos en labores de jardinería (*Odisea*, Barcelona. Ed. Bruguera, 1972, p. 436). *Vid* también, Max Von Boehn, *Accesorios de la moda*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>124</sup> Max Von Boehn, *ibid.*, pp. 74-98.

En la época que nos hemos propuesto estudiar los guantes se usaron entre las más elegantes, pero la información es insuficiente. En la hemerografía consultada hay un sólo artículo que trata específicamente sobre el tema, y que se ha citado en el capítulo anterior, pero conviene ahora recordar en lo que se refiere a la significación de dichas piezas. El autor supuestamente es un cortesano que destaca tres usos importantes que encuentra en ellas: protección contra las inclemencias del clima; muestra indispensable de cultura (reflejo de una corte esplendorosa); y vehículo de creación de un juego estético de colores (“azul de Prusia”, “lodo de París”) que entraban en movimiento por la acción de los brazos. El autor agrega que debido a su importancia se entiende la fatiga que se daba a las criadas para su cuidado: envolverlos en papel, guardarlos, perfumarlos, etc.<sup>125</sup> es decir, se trata de prendas delicadas que requieren cuidados especiales.

Los guantes, entonces, acompañaban a los trajes más elegantes en las ocasiones más solemnes. Sin embargo, al decir de madame Calderón, en la iglesia las damas se despojaban de tan linda prenda y, dado que algunas llevaban vestidos de mangas cortas, “recreábase la vista con libertad”.<sup>126</sup>

En la hemerografía los guantes -como los abanicos- no se mencionan entre los objetos perdidos o robados; en cambio, aparecen referencias en los anuncios. Ahí se establecen sus características básicas: podían ser largos (de brazo) o cortos (de mano); de color negro, blanco o de distintos colores que no se especifican; los materiales que se indican son *cambray*, *batista*, punto, seda, punto de seda, *castor* y se mencionan los de piel, concretamente, de cabretilla.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 237, 25 de mayo de 1806, pp. 101-102.

<sup>126</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 198.

<sup>127</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2a época, t. 5, No. 16, 16 de enero de 1815, p. 4; 2a. época, t. 5, Suplemento al No. 112, 22 abril de 1815; también vid. *Águila Mexicana, op. cit.*, año III, No. 341, 21 de marzo de 1826, p. 4; año IV, No. 120, 28 de agosto de 1826, p. 4; año IV, No. 134, 11 septiembre 1826, pp. 3-4.

Otra pieza indispensable del atuendo femenino era la bolsa de mano, objeto que se luce en las calles, en la iglesia, en las tertulias y bailes, y que, en su espacio interior contiene objetos personales de la propietaria. En los reportes de prendas extraviadas que se publican en los diarios se describen: “bolsa de *damasco* encarnado con cordones de carmesí”,<sup>128</sup> “bolsa color pardo de gamuza”,<sup>129</sup> “bolsa de *badana* blanca con cordones de seda azul”.<sup>130</sup> Dichos reportes incluyen la relación de objetos que iban en el interior de las bolsas, lo cual permite penetrar en este pequeño espacio íntimo del mundo femenino. Si seleccionamos los interiores de tres bolsas reportadas, encontramos que la primera contenía dos duros y un real, un dedal de oro con tapa de acero, canuteros con alfileres y agujas, y “otras menudencias de cigarros”;<sup>131</sup> la segunda, una cigarrera de palma, un peso en pesetas, una cédula de comunión, una llavecita de caja y un dedal de plata;<sup>132</sup> la tercera, una cigarrera de oro labrada de colores, un antejo encasquillado de carey y dos llaves.<sup>133</sup> Como se puede apreciar se trata de cigarrillos y sus accesorios, objetos de costura, monedas, llaves, antejos, y un papelito de carácter personal, como es el de comunión. Se trata de efectos diminutos, fácilmente transportables, que seguramente las damas llevaban consigo para el entretenimiento o para usarse durante el trayecto en caso de necesidad.

De 1814 datan las primeras referencias hemerográficas sobre el *ridículo*,<sup>134</sup> un tipo de bolso usado en México en la primera mitad del siglo XIX, procedente de Francia, de la época de la revolución. De acuerdo con diversos autores el *reticule* o *ridículo* apareció junto con la *chemise* (vestido-camisa o *túnico*), ya que esta última prenda carecía de

<sup>128</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 241, 29 de mayo de 1806, p. 120.

<sup>129</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 263, 20 de junio de 1806, p. 212.

<sup>130</sup> *Ibid.*, t. 15, No. 2248, 28 de noviembre de 1810, p. 608.

<sup>131</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 263, 20 de junio de 1806, p. 208.

<sup>132</sup> *Ibid.*, t. 6, No. 581, 3 de mayo de 1807, p. 12.

<sup>133</sup> *Ibid.*, t. 15, No. 2248, 28 de noviembre de 1810, p. 608.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 2a época, t. 3, No. 78, 19 marzo de 1814, p. 4.

bolsillos cosidos. Según Max Von Boehn, tenían forma de urnas antiguas y estaban hechos de pasta, de metal barnizado u otros materiales, y se adornaban como jarros etruscos, lo cual, según Boehn hacía parecer a sus portadoras como una suerte de sacerdotisas.<sup>135</sup>

En México se mencionan *ridículos* “de bayetón inglés, con botondura de metal”, “de acero”, con distintas denominaciones, tales como “de mariposas” o “de redes de Vulcano”.<sup>136</sup> El escritor Joaquín Fernández de Lizardi emite opiniones sobre el *ridículo* y, al contrario del *túnico* que bajo ciertas características le parecía hasta recomendable, en este caso lo juzgaba en forma similar al *tápalo*, o sea, como una moda inventada por los franceses para ridiculizar -haciendo honor a su nombre- las costumbres católicas y veía en ellas: “bolsitas que suelen traer algunas señoras en la mano, engañadas que son para guardar el polvo, el abanico y el rosario” pero que, dice, “son para ridiculizar las bolsas guarda mitras de los obispos”.<sup>137</sup> No deja de asombrar que a diferencia de los criterios ilustrados que expresa para otros aspectos de la moda, muestra un fuerte rechazo a ciertos elementos de la moda por el hecho de ser de procedencia francesa y pretende que se habían inventado para burlarse de los símbolos católicos. Sin embargo, el Pensador no hace más que exponer algunos puntos de vista, compartidos por distintos sectores sociales, que tenían en común ver a los franceses como enemigos absolutos, lo cual incluía desde la política hasta la comida y la indumentaria.

El uso del *ridículo* se prolongó durante la mayor parte del siglo XIX, ya que Manuel Payno lo menciona como bolso de Florinda, uno de sus personajes en *El fistol del diablo*,<sup>138</sup> y todavía aparece en los diccionarios de finales del siglo.<sup>139</sup>

<sup>135</sup> Max Von Boehn, *La moda... op. cit.*, T. 5, p. 150.

<sup>136</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2a época, t. 5, Suplemento al No. 169, 18 de junio de 1815.

<sup>137</sup> *El Pensador Mexicano, op. cit.*, t. III, No. 5, 17 de febrero de 1814.

<sup>138</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 158.

<sup>139</sup> *Novísimo diccionario de la lengua castellana*. París, Ch. Bouret, 1896.

Entre los objetos que se llevaban en las bolsas llaman la atención las cigarreras, compañeras indispensables de las damas debido al hábito tan extendido de fumar en América,<sup>140</sup> que atestiguan desde Francisco Ajofrín (1763) hasta la marquesa Calderón (1839-1841). Ajofrín proporciona una información completa sobre el uso de fumar, especialmente entre las mujeres, y de las cigarreras como accesorio de la indumentaria:

El tabaco de hoja es otro abuso de la América. Lo fuman todos, hombres y mujeres; hasta las señoritas más delicadas y melindrosas; y éstas se encuentran en la calle, a pie y en coche, con manto de puntas, y tomando su cigarro; y como en España traen colgando el reloj de la basquiña, aquí traen su cigarrera de plata o de oro y aun guarnecida con diamantes. La figura de la cigarrera es como un botecito pequeño de cuatro o cinco dedos de alto, y cuelga de una cadenita. En las visitas de las señoras pasan varias veces una bandeja de plata con cigarros y un bracerito (y los he visto muy pulidos) de plata o de oro con lumbre.<sup>141</sup>

Y cabe recordar que madame Calderón observaba casi como espectáculo a las damas que al salir del teatro del brazo de sus acompañantes encendían sus cigarrillos hábilmente bajo la luz de alguna lámpara, aunque durante su estancia en México señala que las más jóvenes comenzaron a abandonar la costumbre, a imitación de las europeas.<sup>142</sup> Pero en la época que nos corresponde estudiar su uso se hallaba extendido entre las damas. En algunos retratos se aprecia la manera como se sujetaban los cigarrillos con unas tenazas diseñadas ex profeso (figura 48).

Las cigarreras son adecuadamente definidas por Manuel González Galván como “minúsculos brillos del arte”, que reflejaban las modas y los estilos de la época. El mismo autor define tres etapas estilísticas que abarcan los últimos años del XVIII y la primera

<sup>140</sup> No hay que olvidar que el tabaco es de origen americano, pero que desde el siglo XVI se había difundido en Europa, convirtiéndose en una moda en la corte de Catalina de Medicis y que, a pesar de los intentos de prohibirlo en algunos lugares, su consumo aumentó, sobre todo en el siglo XVIII, si bien, según las fuentes, la costumbre no fue tan extendida como en América. *Vid.* Manuel González Galván. *El tabaco y las cigarreras mexicanas de oro y plata*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 21-22.

<sup>141</sup> Francisco Ajofrín. *op. cit.*, p. 78.

<sup>142</sup> Frances Erskine Calderón. *op. cit.*, pp. 61 y 79. William Bullock por su parte opinaba en su crónica lo poco atractivo que las damas le parecían en el teatro cuando salía el humo de sus labios y ventanillas de la nariz (*op. cit.*, p. 122).

mitad del XIX: *barroca* (con decoración de rocallas y foliaciones), *Imperio* (más sencillas, con predominio de la línea geométrica y estriadas) y *Luis XVI* (que reúne elementos rústicos como cestos de mimbre o instrumentos de labranza, sentimentales como corazones atravesados por una flecha y arcaicos como perlas y grecas). Dentro de este último se agregan símbolos militares y patrióticos acordes con el naciente sentimiento nacional a partir de la década de los veintes.<sup>143</sup> Cabe aclarar que tanto en el estilo *Imperio* como en el *Luis XVI* se advierte un eclecticismo, el primero aunque con predominio de lo clásico no carece de cierto barroquismo (como las guimaldas), y en el segundo se combina cierto arcaísmo rococó con lo romántico y aun con un toque clásico.

Las cigarreras son en su mayoría cajitas ovales de oro y plata, con un espacio o *reserva* que se enmarca por medio de trazos geométricos (óvalos, rombos, círculos, cuadrados, mixtilíneos, etc.), se decora con relieves dentro y fuera de la *reserva* y las más lujosas se incrustan con piedras preciosas (figura 49). Algunas tienen cadenitas para colgarse de la *basquiña*. Técnicamente se les da forma mediante el repujado y el acabado se logra con cincelado, aunque se llegan a aplicar el punzón para trazar los esgrafiados y punteos o el calado para horadar la lámina metálica.<sup>144</sup>

La hemerografía confirma y amplía las referencias señaladas. Se nombran cigarreras principalmente de oro y plata, y se hacen especificaciones sobre el oro de popotillo (cuyo significado no queda claro), el oro labrado de colores (combinación de distintas calidades de oro que dan variados tonos), la plata de filigrana (hilos delgados que se soldan y que también se hacían en oro), así como la plata mestiza (oro adherido con mercurio). Aunque en menor grado, se mencionan las de materiales no tan finos como la *calamina*, el metal de *tumbaga* y la palma. En su forma, no sólo se señalan las de hechura elíptica

<sup>143</sup> Manuel González Galván, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 46-48.

(ovales), sino las redondas y las “de baulito”. Diversa era también la decoración, por ejemplo, con sobrepuestos de oro de colores y un diamante rosa,<sup>145</sup> con chaquira sobre fondo amarillo,<sup>146</sup> o con un brillante grande.<sup>147</sup> Se menciona un tipo de cigarrera especial que estaba de moda en 1811, de oro de colores con un “Viva Fernando VII” y con una palma y oliva enlazadas, en la cara un león destrozando un águila y en el muelle un diamante en forma de corazón<sup>148</sup>, es decir, era de estilo *Luis XVI*. Una vez más, se observa que los productos de moda hacían referencia a los sucesos políticos.

Los anteojos es otro de los objetos que llaman la atención, usados por las damas específicamente en el teatro. De acuerdo con un artículo de *Alacena de Frioleras*, se habían extendido como moda hacia 1815.<sup>149</sup> Se mencionan anteojos para teatro de *calamina*<sup>150</sup> y otros con cabos de plata y fondo de maque color negro.<sup>151</sup>

Otra pieza difundida en esta época fue el paraguas. En la obra de Max Von Boehn referente a los accesorios se destaca la diferencia entre sombrilla y paraguas, siendo más antigua la primera y usada entre personalidades de jerarquía superior (reyes o dioses) en Asiria, Egipto, Persia, Grecia y Roma.<sup>152</sup> Boehn sospecha que en esta última surgió el paraguas propiamente y se basa en textos de escritores latinos como Virgilio, quien se refiere a una pieza de cuero, pero desafortunadamente no proporciona más datos.<sup>153</sup> El quitasol o sombrilla fue usado por el clero medieval (al igual que el abanico y el guante) como un símbolo de poder. Refiriéndose a la Edad Moderna, Boehn señala que en el siglo XVI se usaba junto con el abanico de bandera un gran quitasol para tres

<sup>145</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 2, No. 165, 14 de marzo de 1806, p. 292.

<sup>146</sup> *Ibid.*, t. 5, No. 474, 17 de enero de 1807, p. 68.

<sup>147</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1669, 29 de abril de 1810, p. 476.

<sup>148</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 1987, 12 de marzo de 1811, p. 288.

<sup>149</sup> *Alacena de Frioleras*, No. II, 4 de mayo de 1815, p. 31.

<sup>150</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 9, No. 1170, 13 de diciembre de 1808, p. 684.

<sup>151</sup> *Ibid.*, t. 13, No. 1817, 23 de septiembre de 1809, p. 340.

<sup>152</sup> Max Von Boehn, *Accesorios de la moda...*, *op. cit.*, pp. 130-135.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 135.

o cuatro personas, sostenido por los criados. De hecho, en el siglo XVII aún no era de uso común aunque hubo cambios importantes: se pasó del amazón de madera al de *ballenas*, se hizo más pequeño y, por lo tanto manejable para las damas. Como otros accesorios, en el siglo XVIII se convirtió en prenda indispensable para ambos sexos y artículo de moda.<sup>154</sup>

Ahora bien, Max Von Boehn señala que desde la primera mitad del siglo XVIII se establece la diferencia entre sombrilla y paraguas,<sup>155</sup> pero llama la atención que de acuerdo con Francisco Ajofrín, esta última era una palabra específicamente de uso mexicano, aunque admitida por los españoles, y la define como “una estera o petate puesto en un palo a modo de quitasol para hacer sombra y para defenderse del agua.”<sup>156</sup> Es decir, tenía la doble función de proteger del agua y del sol, de modo que, por lo menos en Nueva España no existía la diferencia establecida por Boehn.

Debido a que en las fuentes es difícil distinguir los paraguas de damas y de caballeros, en esta parte daremos una descripción de conjunto. Se habla de paraguas chicos y grandes, éstos últimos, de 32 pulgadas. Había principalmente de manto de china y de *tafetán*, aunque se llega a nombrar alguno de *anafalla*. Cuando se especifica el material de las varillas se nombran las de *ballena* y de madera. De los colores se mencionan el azul, el azul turquí, el colorado, el verde, el morado, el rosado, el encarnado, el carmesí. En lo que respecta a la decoración, se nombra, por ejemplo, uno pintado de floreo de China,<sup>157</sup> otro con dos varas cosidas de seda negra,<sup>158</sup> un tercero con una cenefa<sup>159</sup> y uno más con dobleces de tul y orilla de diversos colores.<sup>160</sup>

<sup>154</sup> Max Von Boehn, *Accesorios de la moda, op. cit.*, pp. 135-150.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>156</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 122.

<sup>157</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 8, 8 de octubre de 1805, p. 32.

<sup>158</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 243, 31 de mayo de 1806, p. 128.

<sup>159</sup> *Ibid.*, t. 6, No. 659, 20 de julio de 1807, p. 324.

<sup>160</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2084, 17 de junio de 1811, p. 686.

Asimismo, había paraguas que a la vez servían de bastones.<sup>161</sup> Otro elemento importante del paraguas era el remate, hecho de latón, de plata u otro metal. Sin embargo, en el *Diario de México* aparece una advertencia sobre el peligro de este material, debido a la atracción que ejerce sobre los rayos, por lo cual el diarista recomendaba cubrirlos con seda.<sup>162</sup> por otra parte, no hay que olvidar el sentido estético que se le da al paraguas: de acuerdo con un articulista del *Diario de México*, si se extendiera la moda del paraguas, en las calles se vería una “bella armonía” compuesta por paraguas de distintos colores.<sup>163</sup>

#### 4.4. Joyas y relojes

En Europa, las joyas eran una manifestación de riqueza, pero en el proceso que va del siglo XVIII al XIX se generaron modificaciones en cuanto a su significación: de ser meros objetos ostentosos, recargados de motivos decorativos se convirtieron en indicador de una cultura del “buen gusto”, bajo los cánones impuestos por los criterios de la burguesía. Tal como afirma Philippe Perrot, saber cómo usar las joyas era complicado, ya que dependía de la ocasión, la estación, la hora o el estado civil. Por ejemplo, los diamantes no se lucían al mediodía y, de hecho únicamente las mujeres casadas debían usarlos. Además, el “buen gusto” era contrario a la suntuosidad y al exceso de adornos, de modo que, ya entrado el siglo XIX, las damas no debían usar más de uno o dos anillos y sólo en el tercer dedo.<sup>164</sup>

Por lo anterior se comprenden las opiniones de madame Calderón cuando estuvo en México entre 1839-1840, pues desde su perspectiva era excesivo el uso de joyas en las

<sup>161</sup> *Ibid.*, t. 13, No. 1738, 6 de julio de 1810, p. 24.

<sup>162</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 231, 19 de mayo de 1806, pp. 77-78 y No. 238, 26 de mayo de 1806, p. 107.

<sup>163</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 206, 24 de abril de 1806, p. 458.

<sup>164</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 99.

damas y le sorprendía la profusión de perlas, diamantes y brillantes que las “elegantes” de México mostraban incluso al mediodía para realizar una visita o para acudir a misa en Semana Santa.<sup>165</sup> Por otra parte, la autora subraya la amplia difusión social que en México tenían las joyas:

En cuanto a diamantes, nadie que se considere por encima de un *lépero* se casa en este país sin ofrecer a su novia por lo menos un par de aretes de diamantes, o un collar de perlas con un broche de brillantes. No son siempre una señal de riqueza, aun cuando en sí misma lo sea. Sus dueños pueden ser muy pobres en otro aspecto; mas los diamantes se consideran aquí como algo necesario para vivir, digamos, por caso, como los zapatos o las medias.<sup>166</sup>

De acuerdo con el pasaje el consumo de joyas estaba extendido entre la mayor parte de los grupos sociales y, siendo objetos de lujo, en el caso de México y a diferencia de Europa, no se constituían por sí mismas en representación de riqueza. De la misma forma, el texto muestra que las joyas no se limitaban a ser un adorno complementario del atuendo, sino que formaban una parte fundamental de él. En este sentido la autora confirma lo que años antes planteaba Joaquín Fernández de Lizardi, cuando Periquillo, el protagonista de su famosa novela, estaba a punto de casarse y ante la falta de recursos económicos se lamentaba diciendo que “hasta el más infeliz” procuraba darle “alguna cosita” a su novia, esto es, las *donas*, sólo que, tal “cosita”, obtenida finalmente por medio de engaños consistía en un aderezo y un cintillo con valor de más de quinientos pesos.<sup>167</sup> De hecho, de acuerdo con las apreciaciones de Mathieu de Fossey, en la jerarquización del lujo entre las señoras mexicanas se encontraban, en primer lugar las joyas (hilo de perlas y aretes de brillantes) y en segundo, los carruajes.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> Frances Erskine Calderón. *op. cit.*, pp. 40, 62, 63, 97, 100, 101.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>167</sup> *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, pp. 286-287.

<sup>168</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 125.

La difusión de joyas finas entre distintos sectores de la sociedad data de la época virreinal. Si se analiza en retrospectiva, del siglo XVII quedan entre otros, los testimonios del visitante inglés Thomas Gage, quien se refería al uso extendido de las piedras preciosas y joyas entre distintas castas, incluso, afirma que las negras y las esclavas, no salían “sin su collar y brazaletes o pulseras de perlas, y sus pendientes con alguna joya preciosa”.<sup>169</sup> Y, como fuentes de épocas anteriores tenemos las leyes que limitaban o prohibían el uso de oro, plata, perlas y otras piedras preciosas a las negras y mulatas, lo cual demuestra que su consumo se había propagado desde el siglo XVI a estos grupos sociales.<sup>170</sup>

#### **4.4.1. Las joyas y la moda**

Aunque hipotéticamente se puede postular que en el periodo que nos ocupa la joyería pasó de un estilo barroco al neoclasicismo y de éste al romanticismo, siguiendo las tendencias de la indumentaria, y del arte en general, de hecho no hay estudios profundos que permitan demostrarlo con precisión. En las obras que se han escrito sobre el tema abundan las generalidades y los lugares comunes, muchas veces con sentido acrítico y sin un análisis riguroso de fuentes de primera mano. Frente a dicha situación se requiere partir de lo hecho hasta la fecha, recoger las aportaciones y profundizar las investigaciones. La hemerografía consultada para este trabajo proporciona abundante información, pero debe considerarse parcial e insuficiente para hacer aseveraciones concluyentes, en tanto no se analicen exhaustivamente distintos tipos de fuentes. Por nuestra parte, con base en la hemerografía, la literatura y con el apoyo de los retratos de la época, destacaremos lo más sobresaliente en cuanto a

---

<sup>169</sup> Thomas Gage, *op. cit.*, p. 65.

<sup>170</sup> *Vid.*: ley del 11 de febrero de 1571 (citada en Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 73) y Ordenanza del 14 de abril de 1612 (citada en Eusebio Ventura Beleña, *op. cit.*, vol. 1, 2º foliaje, No. LXXXVII, p. 74)

estilos, materiales, formas y adornos, en lo que debe considerarse sólo una exploración del tema.

Los metales y las joyas preciosas se emplearon como ornamento del vestido, del cuerpo y del cabello. Lo que afirma la marquesa Calderón para 1839-1841, es en lo general válido para todo el periodo que nos ocupa, es decir, además del oro y la plata, se empleaban principalmente las perlas, los diamantes y los brillantes. La escritora afirma que en México no gustaban las piedras de colores, sin embargo, es posible que exagere, pues aunque las que se han señalado ocupaban un lugar preferente, tampoco fueron exclusivas, ya que en las hemerografía se nombran las esmeraldas, los rubíes, los topacios y los corales. Por otra parte, en las fuentes se anuncian perlas y piedras falsas,<sup>171</sup> lo cual demuestra que la joyería fina no era la única que se consumía; seguramente entre los grupos de escasos recursos había alguna joyita fina y las demás estaban hechas con materiales menos costosos.

Indiscutiblemente, las perlas eran las joyas predilectas de ricos y pobres. Se utilizaban distintas denominaciones para distinguirlas según su forma y tamaño, tales como "calabacillas", "pimientas", "garbanzos", etc., lo cual hizo exclamar sarcásticamente a Don Manuel Romero de Terreros: "¡Tal parece que se trata de hortalizas y no de perlas!".<sup>172</sup> Para calificar su brillo se empleaba el término *Oriente*; por ejemplo, en el *Diario de México*, al describirse un hilo de perlas gordas, casi netas, se especifica que era de "razonable oriente", mientras que, tres hilos de perlas poco más grandes que un alberjón poseían "buen oriente".<sup>173</sup> Los principales ostrales para la pesca de perlas se

<sup>171</sup> Aretes y sortijas de piedras falsas se nombran entre los efectos que entraron por Veracruz en 1788, (*Gazetas de México. op. cit.*, v. 3, Suplemento del 14 de abril de 1789) y se anuncian para su venta perlas falsas en la calle de Cadena 2 (*Águila Mexicana, op. cit.*, año IV, No. 175, 21 de octubre de 1826, p. 4).

<sup>172</sup> Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, p. 34.

<sup>173</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 8, No. 1005, 30 de junio de 1808, p. 730 y 2ª época, t. 3, No. 142, 22 de mayo de 1814, p. 4.

encontraban en las costas del Mar de Cortés, frente al actual estado de Baja California, y en las costas del Pacífico, frente al actual Oaxaca. Sin embargo, tras la consumación de la independencia, comenzaron a importarse aderezos y otras joyas tanto de oro como de plata.<sup>174</sup>

En los estudios sobre historia de la joyería en México, se ha extendido una interpretación que merece ser analizada. Se trata de la supuesta escasez de perlas en el México independiente. Para explicar dicho fenómeno, lo mismo Manuel Romero de Terreros que Marita Martínez del Río y Mary L. Davis,<sup>175</sup> han señalado que el virrey Branciforte (1794-1798), se había sorprendido al ver la profusión de perlas en las damas novohispanas y ello había motivado su codicia, por lo que se había puesto de acuerdo con la virreina Ma. Antonia Godoy (hermana del famoso ministro de Carlos IV), para que en el siguiente baile de palacio ésta luciera un aderezo de corales y comentara entre los asistentes que dichas piedras eran la última moda en Europa. Así lo hizo y las damas, que lucían sus acostumbradas perlas, se habían quedado perplejas admirando lo bien que los corales lucían en la persona de la virreina. Supuestamente, después de este incidente, las damas mexicanas se habían apresurado a vender sus perlas y adquirir corales, a la vez que el ambicioso virrey compraba a un costo bajo una gran cantidad de perlas, mismas que se había llevado consigo a Europa.<sup>176</sup>

Quizá no hay que dudar de la anécdota en sí, pues Joaquín Fernández de Lizardi se refiere a ella casi en los mismos términos. Sólo que, por más que satiriza el hecho, el escritor la valora como una muestra de cómo las damas eran capaces de seguir

<sup>174</sup> En *Águila Mexicana* aparece un anuncio de diversos artículos traídos desde París y entre ellos, aderezos “muy exquisitos” de oro y perlas (año IV, No., 113, 21 de agosto de 1826, p. 4)

<sup>175</sup> *Vid:* Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España, op. cit.*, pp. 34-35; Marita Martínez del Río, “Joyas coloniales y románticas” en *Artes de México*, No. 165, año XX, p. 70; Mary L. Davis, *Mexican Jewelry*. Austin, Texas. University of Texas Press, 1963, pp. 56-57.

<sup>176</sup> Suplemento a los *Tres siglos de México* de Bustamante, T. III, pp. 166 y ss. La anécdota es referida por Luis González Obregón. *México viejo, época colonial*, México, Alianza Editorial, 1991, pp. 565-566.

cualquier uso con tal que fuera moda.<sup>177</sup> En cambio, la explicación de los autores mencionados que pretende que dicho suceso fue la causa de la disminución de perlas en el país en los siguientes años, resulta inaceptable por su ingenuidad. Que las damas de la corte hubiesen vendido parte o aun la totalidad de sus perlas no significa una baja considerable en el monto total, pues, como se ha visto, también circulaban entre otros sectores sociales y, faltaría incluir las perlas de las provincias. De modo que no sólo es cuestionable el motivo atribuido, sino el supuesto mismo de una disminución drástica de perlas. Las fuentes hemerográficas, por el contrario, muestran una continuidad en el consumo de perlas, por lo menos entre 1805 y 1826, y nunca se menciona la escasez de tan preciada piedra. Además, las crónicas de madame Calderón indican -como se ha mencionado- que todavía hacia 1840, predominaba el gusto por las perlas entre las damas mexicanas.

Respecto a la calidad de las joyas, seguramente hubo desde los trabajos más finos hasta los deficientes, pero los viajeros extranjeros que se ocupan del tema, en especial, William Bullock y la señora Calderón, coinciden en sus apreciaciones demoledoras. Desde su perspectiva destacaba la escasa calidad de las piedras preciosas y las perlas, mientras que las montaduras les parecían defectuosas, en comparación con las europeas. Bullock afirma en forma determinante que las únicas piedras que valían la pena de exportarse de México eran los rubíes.<sup>178</sup>

En cuanto a las características formales, cabe señalar que hasta antes del siglo XVIII, en las piedras transparentes prevalecían dos tipos de corte, el de *tabla* y el de *rosa*, de poca profundidad. Ya en el XVIII apareció el corte de *facetas* o de *prisma*, que le dan a la piedra más profundidad y brillo, entonces recibe la denominación de brillante. Por otra

---

<sup>177</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., T. II No. 18, 30 diciembre 1813, pp. 269-270.

<sup>178</sup> *Vid.*: William Bullock, op. cit., p. 136 y Frances Erskine Calderón, op. cit., p. 60.

parte, es menester aclarar que no siempre lo que se anunciaba como “brillantes” realmente lo eran, muchas veces se trataba de distintos tipos de cristal de roca.<sup>179</sup>

Dada la estimación que se tenía hacia las joyas, el *Semanario Económico de México*, publicó una serie de artículos sobre el tema. De los diamantes se destacan sus variedades, tales como los cristalinos, rosados, amarillos, verdes, azules y violetas, entre otros. El brillante se define como la piedra más preciosa y dura conocida, y se destaca que su brillo puede formar todos los colores del arco iris.<sup>180</sup> Por su parte, en el artículo dedicado a las perlas, se indican sus características como piedra blanca, reluciente y que también da todos los colores del arco iris, aunque asimismo, se subrayan los rasgos de las perlas defectuosas. Por otro lado, se menciona que los lugares de cultivo son las orillas del mar y los ríos de agua dulce. Finalmente, trata sobre los criterios para hacer su avalúo.<sup>181</sup> El último de los artículos mencionados considera las características y valor de diversas piedras como el rubí, el topacio, la esmeralda, el crisolito, el jacinto, el jergón de Ceilán, el girasol, el granate, la agua marina y el zafiro.<sup>182</sup>

De los metales que se utilizaban para montar las piedras, destacan el oro y la plata, lo mismo para los aretes que para los broches, alfileres, pulseras y demás. En las fuentes se hacen algunas especificaciones, v. gr. del oro se señala si es liso o en filigrana, si se trata de hilos, si es colorado, etc. Asimismo, se nombran otro tipo de metales, entre ellos, el metal de *tumbaga*, la *calamina*, la *venturina*, el acero, y otros cuyo significado no queda claro, entre ellos el símil de oro, el metal de China, y el calabrote de platina.

Los retratos constituyen verdaderos documentos que proporcionan información valiosa al respecto, pues las damas se hacían retratar con sus mejores joyas que incluían

<sup>179</sup> Vid: Marita Martínez del Río, “Joyas coloniales y románticas” en *op. cit.*, p. 60 y Mary L. Davis, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>180</sup> *Semanario Económico de México*, *op. cit.*, t. I, No. 42, 14 de septiembre de 1809, p. 335. Además se nombran diamantes famosos que pertenecieron a Luis XIV, al gran Duque de Toscana y al Gran Mogol, con sus respectivos y exorbitantes precios o pesos

<sup>181</sup> *Ibid.*, t. I, No. 44, 28 de septiembre de 1809, pp. 349-351.

<sup>182</sup> *Ibid.*, t. I, No. 49, 2 de noviembre de 1809, pp. 391-392.

aretes, collares, pulseras, anillos, broches, relojes y adornos del cabello. Como muestra de la joyería barroca tenemos el retrato de la familia Fagoaga (1736), cuyas seis mujeres (la madre, una pequeña y cuatro jovencitas) lucen regias joyas que adornan sus cabellos (empolvados y recogidos sobre la cabeza), en especial diamantes en forma de rectángulo, cortados en facetas y montados en oro, así como joyas con figuras florales y de mariposas; también se aprecian enredados en los cabellos algunos rubíes. Todas las damas portan aretes, algunos igualmente de diamantes montados en oro, combinando formas de círculos y gotas, las famosas pimentas y calabacillas, ya sea de diseños sencillos o complejos y de distintos tamaños. Estando la familia arrodillada a los pies de la Virgen de Aranzazú, lucen las damas piadosas cruces sobre el pecho, de oro y diamantes; algunas agregan un hilo de perlas que rodea el cuello. La cruz de la madre se sostiene en una cinta negra, seguramente de seda, y un hilo de perlas gruesas de la que pende una calabacilla. Se aprecian asimismo, hilos de perlas en las manos y anillos en los dedos meñique y anular (figura 30).

Ya para finales del siglo XVIII, llama la atención la sencillez de la ornamentación en el atuendo de la familia Vicario (1793). Simplemente las damas carecen de joyas, con excepción de las diademas de oro que lucen en el cabello las más pequeños, María Brigida y María Leona. El *fichú*, las flores de colores adheridas a sus vestidos y los abanicos constituyen los principales adornos del atavío (figura 31).

También de finales del XVIII destaca el retrato de doña Ramona Antonia Musitu con sus dos hijas (1795), que lucen joyas semejantes entre sí, calabacillas en los aretes y collares, sólo que el de doña Ramona es una hilera de perlas gordas, mientras las niñas lucen dos hileras de perlas pequeñas. Además, portan un anillo al parecer de oro. En cuanto a joyas no hay ningún otro adorno, ni en el cabello (figura 39).

De principios del siglo XIX, de plena época neoclásica, el retrato de Doña María de los Dolores Ignacia Gómez de Cervantes, muestra riqueza y a la vez sencillez en su joyería. Porta una diadema de perlas montadas en oro y un pequeño broche de perlas en el cabello, así como un hilo de perlas en el cuello; y sus aretes están hechos a base de dos círculos principales con granulitos de oro, uno sobre el otro, chico el de arriba, grande el de abajo y en el centro relucientes diamantes. María de los Dolores luce en la mano izquierda un anillo en cada dedo. Haciendo juego con su *túnico* las alhajas de la dama lucen realmente soberbias y sin ninguna ampulosidad (figura 43).

Las joyas usadas por Ana Huarte de Iturbide el día de la coronación, constaban de un collar de diamantes blancos, del cual colgaba la imagen del escudo nacional, el águila y la serpiente en oro, y como adorno diamantes en forma de gota, al igual que los aretes (figura 50).<sup>183</sup> Por cierto, Lucas Alamán señala con fina ironía que ante la escasez del erario después de la guerra de independencia no hubiera sido posible hacer coronas y demás insignias del imperio, ni siquiera con el producto del préstamo forzoso que Iturbide acababa de imponer, por lo que los emperadores se vieron en la necesidad de pedir joyas prestadas, que hubieron de devolver después de la ceremonia de coronación, de modo que, agrega Alamán, “las coronas se desbarataron antes que el imperio”.<sup>184</sup>

#### 4.4.2. Las joyas en las fuentes hemerográficas

Entre los objetos que más frecuentemente se reportan en los periódicos como robados o perdidos figuran los hilos que adornaban el cuello (collares o gargantillas) y los brazos (pulseras). Los hilos estaban constituidos por hileras de piedras (de una a cinco), generalmente de perlas, aunque también se llegan a mencionar los de coral, de piedra

<sup>183</sup> María Josefa Martínez del Río, “Artes menores, artes suntuarias” en *Historia del arte mexicano*, arte colonial, T. 8, México, SEP/ Salvat, 1986, p. 1162.

<sup>184</sup> *Ibid*: Lucas Alamán, *Historia de México*, op. cit., T. 5, p. 396.

*inga* y la combinación de perlas con alguna otra piedra, por lo regular, diamante, topacio o esmeralda. Las piedras se ensartaban en listones o cordones de seda. Las perlas se describen según su tamaño y grosor (finas, menudas, delgadas, del tamaño de un alberjón, o bien, gruesas o gordas). La forma más comúnmente mencionada es la calabacilla. En las descripciones no se distinguen los hilos que son para el brazo o para el cuello, salvo cuando se mencionan las gargantillas de perlas. Aunque no siempre, se llega a señalar, como se ha mencionado, la calidad del *oriente* o brillo. Veamos dos descripciones que proporcionen una idea de conjunto: “hilos de perlas gordas pendiente de tres esmeraldas, de oro y una calabacilla”,<sup>185</sup> o “un hilo de perlas gordas finas con pendiente de calabacilla en un cerco de diamantes tablas”.<sup>186</sup>

En lo que respecta a los aretes, además de las consabidas perlas, diamantes y brillantes, se señalan una gran variedad de piedras, esmeraldas, rubíes, *venturina*, piedras de Francia, piedras inglesas, piedras azules, todas ellas engastadas en oro, plata, *tumbaga* e *inga*. Había aretes redondos, ovalados y hasta con figura de cometa, las piedras tenían forma de calabacilla o almendra, y podían ser caladas o de lazo, estos últimos de moda durante el período estudiado. Para apreciar su riqueza se pueden mencionar los siguientes: “un par de aretes de botón y almendra de *venturina* azul engastada en oro con estrellitas”;<sup>187</sup> “un arete de oro con un cerquito y unos lazitos guarnecidos de perlas con un diamante en medio”;<sup>188</sup> o “un par de aretes de diamantes rosas, montados en plata, hechura moderna de lazo y sus dos calabacillas finas”.<sup>189</sup>

Los cintillos, sortijas guarnecidas de piedras preciosas, en especial diamantes blancos y rosas, o esmeraldas y rubíes, engastados en oro, plata y metal de China, eran

<sup>185</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 1303, 26 de abril de 1809, p. 480.

<sup>186</sup> *Ibid.*, t. 17, No. 2591, 4 de noviembre de 1812, p. 534.

<sup>187</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 267, 24 de junio de 1806, p. 227.

<sup>188</sup> *Ibid.*, t. 5, No. 370, 2 de abril de 1807, p. 370.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 2ª época, T. 2, No. 2, 2 de julio de 1813, p. 4.

sumamente apreciados. Por las descripciones podemos imaginar la variedad de diseños, por ejemplo, “un cintillo con cuatro diamantes rosas engastado en metal de China y enredada seda negra en el anillo para que ajustara al dedo”,<sup>190</sup> o, “un cintillo de diamantes rosas con nueve chicos, formando una rosa y en medio uno grande montado en plata”,<sup>191</sup> o bien, “un cintillo de brillantes y rubíes de figura de corazón”.<sup>192</sup>

Damas y caballeros usaban alfileres y fistles. Como cabe esperar en estas joyas predominaban los diamantes y el oro. Se menciona, por ejemplo, “un alfiler con media luna de diamantes, engastados al aire”,<sup>193</sup> “dos alfileres de diamantes rosas unidos a una cadenita de oro para ponerse en el pecho”,<sup>194</sup> “un fistol o prendedor de oro ovalado, con círculo de perlas finas y el centro azul y oro”,<sup>195</sup> “un fistol de oro con ocho brillantes, formando una rosa”.<sup>196</sup>

Aunque no con la misma regularidad se llegan a nombrar otras joyas, como mancuernas (“mancuerna de oro montada en esmeralda”)<sup>197</sup>; anillos (“anillo de diamantes montado en plata”)<sup>198</sup>; coronas (“corona de perlas, engarzada en oro y en el remate una rosita de seis hojas con una perla en cada una”)<sup>199</sup>. Por otra parte, encontramos amplias referencias sobre objetos de lujo adornados con piedras y metales finos, tales como las peinetas y las hebillas. Las primeras, de origen español, realzaban el peinado femenino; eran lisas o caladas, de carey, con varillas de oro, o de acero, guarnecidas de perlas o brillantes: “peineta de carey, oro y piedras de Francia con cinco [perlas] del grueso de un

<sup>190</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 43, 12 de noviembre de 1805, p. 180.

<sup>191</sup> *Ibid.*, t. 7, No. 811, 19 de diciembre de 1807, p. 470.

<sup>192</sup> *Ibid.*, t. 16, No. 2400, 29 de abril de 1812, p. 482.

<sup>193</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 18, 18 de octubre de 1805, p. 72.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 5, No. 46, 15 de febrero de 1815, p. 4.

<sup>195</sup> *Ibid.*, t. 10, No. 1198, 10 de enero de 1809, p. 40.

<sup>196</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2004, 29 de marzo de 1811, p. 356.

<sup>197</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 90, 29 de diciembre de 1805, p. 390.

<sup>198</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 360, 25 de septiembre de 1806, p. 104.

<sup>199</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1553, 1º de enero de 1810, p. 4.

garbanzo”,<sup>200</sup> o, “peinetita de carey con cinco brillantes grandes en el extremo superior”.<sup>201</sup> Las hebillas, que realzaban la elegancia de los zapatos, tanto femeninos como masculinos eran de oro (y oro colorado) o plata; redondas, ovaladas, cuadradas, ochavadas; podían tener o no patillas, y los muelles podían ser de otro material (como el acero); se mencionan las hebillas elásticas, con labor de laureles, con medias cañas, caladas y las que terminaban en punta de diamante. Una descripción detallada dice: “un par de hebillas de oro colorado, ovaladas de tres medias cañas, la de en medio ancha, y las de la orilla angostas, con patillas dobles y sobre ellas una hoja de lata”.<sup>202</sup>

Además de toda la variedad de joyas que acabamos de mencionar falta señalar la abundancia y riqueza de la joyería religiosa, lo cual, por otra parte demuestra hasta qué grado el lujo penetró en el gusto de los fieles y, a la vez, se comprende la inutilidad de los esfuerzos de las autoridades civiles y religiosas para erradicarlo. Las fuentes nombran rosarios, relicarios, medallas y cruces. Se mencionan los rosarios de seis y siete misterios, de *venturina*, de corales, de perlas, de cristal cuajado, que se engarzaban en hilos de oro y que ostentaban medallas, cruces o escudos. Las imágenes de las medallas que se llegan a nombrar son de la Virgen María y de la Virgen de Guadalupe y las cruces eran de oro, guamecidas ya sea con perlas, diamantes, esmeraldas o rubíes. Hay referencias sobre relicarios de oro (muchas veces de filigrana) o de plata, aunque también se llega a mencionar el *calabrote de platina* y la chaquirá. Entre las descripciones de joyas religiosas destaca la siguiente: “rosario de perlas finas de siete misterios, engarzado en oro, con cruz de *venturina*, guamecido de oro, consta

<sup>200</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 267, 24 de junio de 1806, p. 227.

<sup>201</sup> *Ibid.*, t. 17, No. 2477, 15 de julio de 1811, p. 60.

<sup>202</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 83, 22 de diciembre de 1805, p. 362.

de 73 perlas y los *gloria patris*, que son unos cubitos de oro, están guamecidos de perlititas muy pequeñas.”<sup>203</sup>

Para concluir este apartado nos referiremos a los relojes, piezas sumamente apreciadas, que se sumaron a las joyas desde el siglo XVI. Se atribuye su invención a un cerrajero de Nüremberg, Peter Henlein, aunque antes ya se usaban unos portátiles. En los primeros tiempos se desconocía el minuterero, pieza que apareció más de un siglo después y en el XVIII, se elaboraron cajas con los más diversos diseños.<sup>204</sup>

En la Nueva España del siglo XVIII las damas usaban dos relojes que colgaban de la cintura por el frente de la *basquiña*, a la izquierda y a la derecha,<sup>205</sup> según algunos autores, con la hora distinta en cada uno lo cual marcaba respectivamente la hora de España y Nueva España.<sup>206</sup> Sin embargo, la revisión de la hora en los retratos de algunas damas demuestra que había quienes lucían la misma hora en ambos relojes; así se aprecia en los retratos de María Isabel Esquivel Serruto (figura 41) y Josefa de Llera Bayas (figura 47). Esta costumbre ya no se observa en los retratos de las damas de la familia Vicario (figura 31) y el de Ramona Antonia Musitu (figura 39), que corresponden a la última década del XVIII y, definitivamente desapareció con el uso del *túnico*, ya que al subir el talle no quedaba espacio adecuado en el traje para el reloj, como se muestra en el retrato de Dolores Ignacia Gómez de Cervantes (figura 43).

En la hemerografía abundan las descripciones sobre las características de los relojes, ya que se recibían constantes reportes sobre robos. Como en otros casos, es difícil distinguir los relojes femeninos de los masculinos, de modo que, en este apartado quedarán incluidos todos los tipos que se registran en la hemerografía. Se mencionan

<sup>203</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 6, No. 54, 23 de agosto de 1815, p. 4.

<sup>204</sup> Max Von Boehn. *Accesorios de la moda...*, *op. cit.*, pp. 244-252.

<sup>205</sup> Francisco Ajofrín se refiere al uso en España de colgar el reloj de la *basquiña* (*op. cit.*, p. 78), pero no menciona los dos que se usaban en la Nueva España.

<sup>206</sup> Georgina Luna Parra. “Remedios para el olvido. personas y personajes, trajes criollo y mestizo” en *México en el Tiempo. La moda en la indumentaria*, año 5, Núm. 35, marzo/abril del 2000, p. 39.

especialmente los de factura francesa e inglesa, de hecho se aprecia que los relojes ingleses eran importados en esta época tanto como los franceses; aunque, esporádicamente se señalan los de origen angloamericano y los ginebrinos. A pesar de que en los mismos periódicos no hay información sobre la forma de entrada de relojes extranjeros a México, cabe suponer que debieron traerse, como otros productos europeos, a través de barcos españoles, ya que, de tratarse de artículos de contrabando sería imprudente lucirlos y hasta reportar su extravío públicamente. La situación es más comprensible después de la independencia, pues al decir de William Bullock (1823):

Nunca se han hecho relojes en el país y quizá no se harán en muchos años. El número de personas que los usan es pequeño y los utilizados hasta ahora son, en su mayor parte, de manufactura francesa o suiza y de bajo precio. Los señores Roskell, de Liverpool, son los primeros ingleses que han establecido aquí una casa en esta línea de negocios. Sus relojes merecen la alta estima en que son tenidos; pero la gente tiene que recuperarse de los efectos de las luchas por la independencia antes de que puedan comprar lujos costosos.<sup>207</sup>

Esta última apreciación es relativa, considerando que el lujo tuvo manifestaciones continuamente y en distintos sectores sociales. Por otra parte confirma el origen extranjero de los relojes que se consumían en el país hasta entonces. El que no hubiese más que un establecimiento inglés, no significa que fueran escasos los relojes ingleses.

Los reportes de robos que abarcan los años de 1805 a 1816 incluyen las marcas de los relojes que circulaban en México, entre los cuales se nombran con mayor frecuencia, *Higgs & Evans*, firma seguida por *Cabrier & Spencer*, ocasionalmente, se citan, *Spencer & Perkins*, *Geo Graham* (sic), *Williamson*, *L'Epine*, *Colladon*, *L'Roy*, *Jean Fary*, *Charmes*,

---

<sup>207</sup> William Bullock, *op. cit.*, pp. 142-143.

*Loveland, Caron, Pemberton, Strigel, Dominice et Blondet, Duvois & Filis, Charmes y Tomás Lozano.*<sup>208</sup>

Los diseños de relojes eran tan variados como las marcas. Se mencionan de distintos tamaños: chicos la mayoría, aunque no deja de haber medianos. En su forma se señalan preferentemente los chatos, seguidos de los planos, así como los de forma de medallón, de nuez o los acanalados. En cuanto a los materiales son de oro y de plata, muchas veces con cercos de piedras (blancas, verdes) y montados o adornados con piedras preciosas (diamantes, perlas y rubíes). También se menciona, aunque escasamente, el metal amarillo y el símil oro.

De los relojes reportados como robados se aprecian elementos como el diario, el semanero o semanario, el instantero, el minuterero y el segundero, señalados con una *mano*. No todos poseían lo mismo, algunos tenían segundos y diario,<sup>209</sup> otros, diario, semanero y minuterero, que por cierto tenía los días puestos conforme al calendario republicano<sup>210</sup> (se entiende que de la Revolución Francesa), o muy completos con instantero, minuterero, horario, diario y meses (este último "hurto" resultó ser una broma, de unos compañeros en el Colegio de San Ildefonso al licenciado Antonio López Matoso, pero dos días después se hacía la aclaración).<sup>211</sup>

Los reportes, asimismo, especifican diversos aditamentos de los relojes, en especial las cajas y las sobrecajas (se mencionan muchas de carey, de oro labrado o esmaltado, de plata o de vidrio. Las cajas y sobrecajas también se distinguen por su color (amarillo, verde) o por sus adomos (dibujos tales como jarritas y muñequitos). Otro aditamento en el reloj -aunque no indispensable- era el guardapolvo, había dorados o de plata. Se

<sup>208</sup> *Vid: Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 2, 2 de octubre de 1805, p. 8; t. 1, No. 121, 21 de octubre de 1805, p. 84; t. 1, No. 27, 27 de octubre de 1805, p. 108; t. 1, No. 37, 6 de noviembre de 1805, p. 148; t. 15, No. 2144, 16 de agosto 1811, p. 188; t. 17, No. 2558, 2 octubre 1811, p. 388; 2a época, t. 2, 2 de julio 1813, p. 4.

<sup>209</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 7, No. 149, 28 de mayo de 1816, p. 4.

<sup>210</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 267, 24 de junio de 1806, p. 224.

<sup>211</sup> *Ibid.*, t. 5, No. 557, 9 de abril de 1807, p. 394 y la aclaración en el No. 559.

nombran las cadenas, especialmente las de acero, seguidas por las de simil oro o metal de China y las de metal amarillo. De las llaves se nombran desde las de cobre, acero, tumbaga, hasta las de oro, de esmeraldas y rubíes o de conchas y perlas.

Además de lo señalado había relojes que lucían ornamentaciones especiales, como miniaturas (por ejemplo, un Adán y Eva rodeados de una culebrita)<sup>212</sup> o figuras pintadas (por ejemplo, una pastora y un pastor tocando flauta)<sup>213</sup>.

De las descripciones representativas de relojes, destacan: “reloj de plata inglés, montado en diamantes, sobrecaja de carey, guardapolvo sobre dorado con una muñequita Venus. *Hings & Evans*”;<sup>214</sup> un sencillo “reloj de plata con caja de carey sin cadena” había desaparecido de la Profesa, nada menos que de la celda del Padre Matías Monteagudo;<sup>215</sup> o “un reloj de oro chato, guarnecido de perlas por arriba y por abajo, esmaltado de azul y salpicado de piedras”, perdido en la Catedral.<sup>216</sup> Un “reloj mestizo de oro y plata montado en rubí con cadena de acero y su sobrecaja de carey” se le había perdido a Don Rafael Ximeno;<sup>217</sup> un interesante “reloj chato de moda y rueda horizontal con segundos y diario, caja de oro esmaltada, dibujada una pastora y un pastor tocando flauta: el reloj tenía una cadena de eslabones de oro, dos llaves esmaltadas y dos sellos, uno con un topacio grande, y otro en su anverso con los nombres y apellidos del dueño y el reverso azul”.<sup>218</sup> Como se puede ver la decoración naturalista del neoclasicismo también llegaba a los relojes.

<sup>212</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 15, No. 2144, 16 de agosto de 1811, p. 188.

<sup>213</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 7, No. 149, 28 de mayo de 1816, p. 4.

<sup>214</sup> *Ibid.*, t. I, No. 21, 21 de octubre de 1805, p. 32.

<sup>215</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 361, 26 de septiembre de 1806, p. 108.

<sup>216</sup> *Ibid.*, t. 9, No. 1051, 16 de agosto de 1808, p. 192. Según refiere Manuel Romero de Terreros -basándose en un autor del siglo XIX, Juan F. Riaño- el esmaltado se había usado en la joyería española, heredada de las técnicas italianas del Renacimiento, y para la época que nos ocupa se había abandonado y sólo se mantenía en algunos objetos, como los relojes (*Las artes industriales en la Nueva España, op. cit.*, p. 33).

<sup>217</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 13, No. 1771, 8 de agosto de 1810, p. 152.

<sup>218</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 7, No. 149, 28 de mayo de 1816, p. 4.

#### 4.5. El arreglo del cabello

Como parte integral del atuendo, el arreglo del cabello y los peinados reflejan una determinada imagen del cuerpo, tanto la que cada quien tiene de sí mismo como la que se proyecta hacia los demás. Se da entonces una doble interacción, hacia el interior y hacia el exterior. Para conformar esa imagen se modifican ciertas características del cuerpo que, como afirma Nicola Squicciarino, llegan hasta la deformación y mutilación (corte del cabello, depilación, etc.), aunque, dice, ya no se percibe así, porque desde hace mucho tiempo se conciben como formas de embellecimiento o de higiene.<sup>219</sup>

Desde el siglo XVIII, como hemos visto, muchas costumbres se modificaron en ciertos grupos sociales, especialmente en los pudientes, lo mismo en Europa que en América. Se ha mencionado que en la España borbónica cobró importancia la figura del peluquero en relación con la costumbre del cortejo y de hecho este personaje se convirtió en el vértice de diversas actividades y actitudes. El peluquero era un artículo de lujo, un signo de fortuna, por lo que de preferencia debía ser francés. Con él las damas compartían su intimidad, pues en sus aposentos trabajaba durante varias horas hasta lograr el peinado deseado. El peluquero era testigo de las visitas matutinas, incluido el cortejo y muchas veces debía seguir las sugerencias de este último. Según la expresión de Carmen Martín Gaité, de hecho se estableció una "ceremonia del peinado".<sup>220</sup> Los de esta época, a semejanza de los franceses, se hicieron muy complicados y de ahí que requirieran tanto tiempo en su creación. Basta ver algunos de los retratos de los tiempos de María Antonieta (figuras 7, 8, 9, 10, 11). Además de crear verdaderos paisajes, había que colocar una amplia variedad de adornos (lazos, joyas, etc.), empolverar, en ocasiones agregar postizos; más aún, los peinados llegaron a reflejar estados de ánimo e

---

<sup>219</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, pp. 66 y 69.

<sup>220</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 45.

intenciones. Los nombres que nos proporciona Carmen Martín Gaité, hablan por sí mismos: “a la adorable”, “a la celosa”, “a la impaciente”, etc.<sup>221</sup> Algunos de estos usos se transmitieron a la Nueva España, como la importancia del peluquero y cierto rebuscamiento en los peinados y adornos. Muchas veces las imágenes de los nuevos peinados franceses se difundían secreta e ilegalmente. Hay que recordar el asunto multicitado de Carlos Franco, peluquero originario de Turín, radicado en Nueva España y que mostraba a sus clientas estampas francesas con modelos de los peinados a la última moda y por tal motivo en 1800 fue denunciado ante la Inquisición por la madre de una de sus jóvenes clientas.<sup>222</sup>

Las fuentes hemerográficas para el caso de México proporcionan un acercamiento al tema, incluso algunos aspectos están documentados en forma abundante, pero se presenta el problema de que la información es fragmentada e incompleta. Otras fuentes importantes son, una vez más, los retratos de la época, que permiten apreciar, tanto los cambios a través del periodo estudiado como las variables en un mismo lapso.

Los retratos del siglo XVIII muestran que el barroquismo del atuendo se extendió al cabello y a los peinados; algunos lucen con peluca, otros con el cabello rizado o trenzado, con peinados altos, con las cabezas empolvadas, y con diversos adornos, tales como sombreritos, cintas, lazos, encajes, flores, alhajas. Aunque por el momento no hay elementos suficientes para establecer con precisión la fecha terminal de los peinados barrocos, los retratos muestran que cuando se produjeron los cambios hacia un traje más sencillo en la última década del XVIII, los cortes y peinados también se modificaron. Ello no significa que la totalidad de los elementos que conformaban la indumentaria necesariamente tuvieran variaciones al mismo tiempo, pero lo que se

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>222</sup> *AGN, Inquisición*, vol. 1468, exp. 25, fs. 297-298.

aprecia es que las modificaciones afectaban al conjunto en un lapso corto. Las cabezas de las damas del siglo XVIII, lucen espléndidamente dentro de una orientación aún barroca, si bien hubo innovaciones a finales de la segunda mitad.

Para comparar con una etapa anterior al periodo estudiado podemos citar nuevamente el retrato de la familia Fagoaga (1736), en el que los cabellos de las damas lucen vistosos, no tanto por los peinados, que aunque empolvados y enrollados en las mayores, están recogidos y pegados a la cabeza, sino debido al exceso de joyas que cubrían todo el casco de la cabeza (figura 30).

El peinado de María Magdalena de Villaurrutia y López Osorio, marquesa del Apartado, también corresponde a una orientación barroca: cabellera empolvada, recogida en una especie de chongo enrollado hacia el lado derecho y la frente despejada, lo cual da volumen al peinado; por debajo de la nuca sale una trenza a manera de cordón que cuelga. El cabello se adorna con pedrería, posiblemente diamantes, y remata con tres plumas de distintos colores (azul, blanco y rojo). La pintura no tiene fecha, pero el hecho de que su esposo recibiera el título de marqués del Apartado en 1771, permite ubicar el cuadro posteriormente; por otro lado, los moños que adornan su traje corresponden a la moda del último tercio del XVIII (figura 38).

Retratos por demás interesantes con respecto al atuendo lo constituyen los de las hermanas Esquivel Serruto. El más antiguo, el de María Francisca Esquivel Serruto, de autor anónimo, hecho en 1786 o poco antes (ya que en esa fecha ingresó al convento de Santa Brígida), muestra a una dama con el cabello arreglado todavía bajo los cánones del barroco: empolvado, de un largo mediano, abultado hacia arriba y a los lados, dando a la cabeza forma de medio círculo y los adornos se componen de un hilo de perlas colocado arriba en forma de corona y por la parte de atrás sale un ramo de flores rosas con sus hojas. El peinado concuerda con el traje: moños, encajes en las mangas y en el

pecho, escotado por cierto (figura 51). Los retratos de sus hermanas son posteriores, de 1794, salidos del pincel del pintor Ignacio María Barreda, quien presenta a dos jovencitas muy parecidas entre sí, con trajes tipo *panier* también semejantes y adornos propios del barroco; no obstante, los peinados son de gran sencillez. Tomemos como ejemplo el de María Isabel, que luce el cabello al natural sin peluca, ni postizos, ni polvos, sino solamente recogido hacia atrás en lo que hoy llamamos *cola de caballo*. El único adorno son los moños que atan el cabello (figura 47). Por lo tanto, se puede apreciar que no siempre el traje y el peinado correspondían entre sí en cuanto al estilo. En este caso contrasta la riqueza ornamental del traje con la sobriedad del peinado.

Se ha afirmado que los peinados sencillos eran utilizados más bien por las jóvenes,<sup>223</sup> pero el retrato de Josefa Lleras Bayas, condesa de Sierra Gorda, cuyo rostro muestra a una dama madura (en la cartela se habla de su fallecimiento a los 44 años, que posiblemente corresponde a la imagen del retrato), luce un peinado sobrio: el cabello de tono rojizo, sin empolverar, partido por una raya en medio y recogido hacia atrás completamente pegado a la cabeza, sin ningún abultamiento. Al igual que en el retrato anterior todo lo vistoso se centra en el traje, contrastando notablemente con la sencillez del peinado (figura 41).

De finales del siglo XVIII, cabe mencionar el tantas veces citado retrato de la familia Vicario, en el que las damas aparecen con cabelleras empolvadas, abultadas por todas partes y con rizos horizontales, todavía bajo un criterio barroco, pero menos suntuoso de lo que se lucía en años anteriores. La esposa y la hija mayor de Don Gaspar, llevan peinados más vistosos, aunque carecen de ornamentación; por otra parte, los peinados de la pequeña Leona y su hermana María Brigida en bucles horizontales, tienen como

---

<sup>223</sup> Marita Martínez del Río, "El retrato novohispano"..., en *op. cit.*, p. 36.

único adorno una diadema de oro. Por tanto, dentro de la costumbre barroca se insertaba una nueva dirección en los gustos, opuesta al abigarramiento (figura 31).

El retrato de Ramona Antonia Musitu (1795) presenta un peinado con el cabello largo, suelto y rizado, sin empolvar, pero lo más interesante es el vistoso sombrero acorde con el estilo de la corte de María Antonieta, con flores y plumas (figura 39).

Como se ha podido observar, hacia fines del XVIII, aún persistía entre las damas la costumbre del cabello empolvado, los peinados abultados y cubiertos de adornos. En México, al parecer, no se usó en esta época el sombrero de manera tan extendida como en Europa, y de hecho, ni éstos, ni los peinados fueron tan ostentosos como los que lucían las damas de la corte francesa. A pesar de que en el *Diario de México* se presenta la supuesta carta de un peluquero francés, en la cual se vanagloria de su profesión, y, sobre todo de un complicado peinado de su invención que llamó "a la Marina" (con todo y una armada naval distribuida en la cabeza, y en medio sobre la frente, una capitana, una almirante y las banderas),<sup>224</sup> las imágenes no muestran los aparatosos peinados franceses. Por otra parte, aun dentro del barroquismo del atuendo se observan detalles que iban dando una orientación de mayor sencillez al peinado y los adornos.

Sencillez no significa lo opuesto a la elegancia, sino un concepto distinto de ella. En los retratos de damas que abarcan los últimos años de la época virreinal (desde 1805) hasta los primeros de la etapa independiente (1822-1823), aproximadamente, se aprecia una nueva dirección en la forma del cabello y los peinados, con mayor ligereza, comodidad y sobriedad, sin sacrificar la elegancia. Se trataba de una nueva moda calificada en la prensa de la época como "pelonería", en la que el cabello se recogía sobre la cabeza por la parte de atrás, de modo que se dejaban la nuca y el cuello al

---

<sup>224</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 295, 22 de julio de 1806, pp. 338-339.

descubierto. Algunas simplemente lo recortaban y dejaban lo esencial para levantarlo en un discreto chongo.

Este fenómeno de la moda obliga a considerar una vez más los ciclos. A un ciclo de cabello voluminoso y con exceso de adornos se pasa a otro con el cabello pegado a la cabeza o corto y con mayor sencillez en la ornamentación. Visto el asunto desde una perspectiva temporal más larga, se aprecia lo cíclico, por ejemplo, después de casi un siglo de arreglos y peinados complicados durante el XIX, tras la Primera Guerra Mundial, en los veinte, el cabello femenino se usó “a la garçon”, corto y pegado a la cabeza, que era una nueva manifestación de libertad y comodidad de la mujer.

Además de constituirse en blanco constante de sátiras, los conservadores que censuraban el *túnico* también enfilaron sus armas contra el cabello recogido o corto. Como en otros casos se critica su condición de moda, es decir, el hecho de ser transitoria. Asimismo, para algunos resultaba antiestética, pues parecía razonable que una dama con escaso cabello o calva acudiera al uso de postizos, pero lo contrario, que una mujer con cabello quisiera “andar pelada” se veía “descabellado”.<sup>225</sup> En otro artículo se refuerza la idea de que era una moda “fuera de razón”, incluso “extremada” y en forma burlesca se compara las cabezas de las “pelonas” con un riñón y a ellas mismas con una caricatura de la muerte en camisón.<sup>226</sup> Un autor aunque la rechaza, se resigna y reconoce que toda moda choca al principio, luego la gente se acostumbra y finalmente gusta;<sup>227</sup> y, otro más expresa esperanza de que por ser moda, duraría poco.<sup>228</sup>

Por otra parte, se manifestaron voces defensivas de la “pelonería”. Una supuesta damita usaba los mismos elementos que los detractores, se justificaba porque era moda

<sup>225</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 1976, 1º de marzo de 1811, p. 241.

<sup>226</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2036, 30 de abril de 1811, p. 490.

<sup>227</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 1922, 6 de enero de 1811, pp. 22-23.

<sup>228</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2029, 23 de abril de 1811, p. 464.

y era hermosa; en cambio considera merecedores de las críticas a los varones que empleaban mucho tiempo en su arreglo personal.<sup>229</sup> Otro apologista de la "pelonería" enumera las ventajas del cabello recogido desde una perspectiva ilustrada: más comodidad, ahorro de trabajo, tiempo y dinero, sobre todo, advertía una liberación tanto del peluquero como del peso que antes sostenía la cabeza.<sup>230</sup> Veamos cómo se celebra "a las peloncitas en forma de verso":

Venid peloncitas,  
bellas, agraciadas,  
sereis celebradas  
como merecéis.  
Éstas tan bonitas  
con esos ricitos  
graciosos, chiquitos,  
que más no podeis.  
Mirad a Armelinda,  
de Matos amada,  
¡cuán ágil, aseada,  
sin melena está!  
¡Qué cosa tan linda!  
¡Cual luce aquel cuello  
sin crin o cabello,  
que tanto asco da!  
Su corto pelito,  
igual, desfilado,  
mi mano ha tentado  
de irlo a alisar.  
Está tan bonito,  
que continuamente  
por él dulcemente  
la quiero pasar.  
La crin, la melena,  
la cola o el rabo,  
adorno es al cabo  
de un fiero animal.  
Embroma y da pena,  
y es más agraciado,  
un pelo asentado,  
cortito, e igual. [...]<sup>231</sup>

<sup>229</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2006, 31 de marzo de 1811, pp. 361-362.

<sup>230</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2531, 7 de septiembre de 1812, pp. 722-724.

<sup>231</sup> *Ibid.*, t. 14, No. 2039, 3 de mayo de 1811, pp. 501-502.

De hecho, se puede comprender el escándalo que causó la "pelonería", después de muchas generaciones de mujeres con la cabellera voluminosa, ya sea por la peluca o el peinado, y cuajada de adornos.

En los retratos de la época se advierten dos variantes de esta moda. Si bien en ambas se lleva el cabello recogido, en la primera, que al parecer es más antigua, el chongo es un tanto suelto, con flequillo y rizos que caen sobre las sienes o a los lados de la nuca y se observa la reminiscencia del uso de joyas y flores; la segunda, posiblemente en uso a partir del segundo lustro del XIX, muestra austeridad, el peinado se lleva completamente recogido en un chongo trenzado y en forma de cebolla, predominantemente liso, sin fleco y sin adornos o escasamente con una cinta discreta. Muestra de la primera modalidad son los siguientes retratos: el de la familia del virrey Iturrigaray, en que su esposa luce un elegante *túnico* y peinado adornado con perlas (1805, figura 32), o el de María Dolores Gómez de Cervantes, con chongo, rizos, diadema de perlas y broche (figura 43). Para ilustrar la segunda modalidad, cabe señalar, en primer término los retratos de las heroínas de la independencia, Leona Vicario y Josefa Ortiz de Domínguez, el de la primera muestra un notable contraste con el de su infancia, refleja la sencillez de la mujer representativa del neoclasicismo, que rechazaba los artificios de la elegancia barroca-virreinal (figura 52). Por su parte, el de la corregidora (un busto en cera), presenta una composición interesante en su peinado, pues dentro de la sobriedad hay un juego de líneas perpendiculares, el peinado se divide en tres secciones, la primera divide el cabello con una raya en medio y los cabellos corren hacia las sienes, la segunda sección muestra el cabello hacia atrás y la tercera reúne todo el cabello el cual se enrolla sobre sí mismo (figura 53). En otro retrato, que presenta a una familia criolla (1814), el toque ornamental del peinado de la esposa está constituido por dos tiras de cabello delgadas, que, sin llegar a ser flequillos, caen pegados sobre la frente en una

sencilla espiral (figura 42). Por último, se aprecia el mismo tipo de peinado en el retrato de una *Señora con cigarro* (anónimo, siglo XIX), que presenta a una dama obesa con *túnico* y cigarrillo (figura 48).

Respecto al final del periodo estudiado que, como se ha visto, es el inicio del proceso del atuendo romántico, no se encontraron imágenes, salvo las de los *figurines* publicados en *El Iris*, que, aunque, deben considerarse más como propuestas que como una moda real, muestran las tendencias de algunos peinados que se comenzaban a usar. Estas imágenes se complementan con las estampas del propio Claudio Linati publicadas en su obra, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*.<sup>232</sup> En el primer *figurín* de *El Iris*, se muestra una dama, cuyo peinado no se aprecia sino en la parte de enfrente, ya que el resto de la cabeza se cubre con un sombrero de ala ancha, que no era lo común en el México de esa época. Se observa el cabello recogido con un poco de volumen a los lados y un fleco abundante sobre la frente, abierto por la parte de en medio (figura 33). Peinados similares lucen las damas en las estampas de Linati, "La dama joven" (figura 54) y "Joven mujer a caballo con su pareja" (figura 55), si bien se aprecia que el volumen se logra, en la primera estampa con un ondulado y en el segundo con un rizado del cabello. El segundo *figurín* de *El Iris* presenta una imagen con el cabello recogido y con rizos que caen como al descuido sobre la frente y las sienes (figura 34). Dicho peinado, anunciaba una de las tendencias favoritas de las siguientes décadas, los bucles, que se convirtieron en elemento representativo del atuendo romántico, al lado del "túnico ampón" y las mangas de farol. Dicho peinado consistió en llevar la cabeza dividida en dos secciones por en medio y a los lados una caída de rizos. Finalmente, el tercero de los peinados publicados en *El Iris* es un chongo completamente vertical que se sostiene

---

<sup>232</sup> Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México. op. cit.*

con una cinta terminada en moño hacia el frente y el diseño se complementa con un fleco corto (figura 35).

Ahora bien, en cuanto a los elementos que se usaron para adornar el cabello, ya nos hemos referido a las joyas, las peinetas, los tocados de flores, las cintas, lazos, encajes, etc., que con el peinado realzaban la belleza de acuerdo con los cánones establecidos, en el XVIII con cierto recargamiento y hacia el final y principios del XIX con tendencia a la naturalidad. La desaparición de la peluca empolvada y los peinados voluminosos, sin embargo, no deben engañar respecto al uso de cabellos postizos, pues en 1826 eran ofrecidos estos servicios nada menos que por un peluquero francés:

Bertrand Serp, peluquero francés recién llegado de Londres y París, ofrece sus servicios a este respetable público en todo cuanto consierne [sic] a su arte: construye pelucas y casquetes, imitando al natural: corta el cabello a la última moda: peina y hace postizos para las señoras.<sup>233</sup>

Como se puede apreciar, un peluquero al tanto de la última moda en Europa colocaba pelucas y postizos, aunque con la habilidad de lograr una imagen de naturalidad, no con el artificio de la etapa barroca.

Tal como se mencionó en otra parte, a lo largo del periodo estudiado se advierte la persistencia de la costumbre de cubrir la cabeza, sobre todo para salir a la calle o para recibir visitas, ya sea con las tradicionales *mantillas*, mantones, rebozos o con los muy de moda *chaes* y *tápalos*.

Del uso de todos los sectores sociales y lo mismo por hombres que por mujeres, por civiles y religiosos, fue el llamado *barbiquejo*, un pañuelo blanco que cubría la cabeza y que al parecer se usaba contra dolores de cabeza y muelas.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Águila Mexicana*, op. cit., año IV, No. 217, 2 de diciembre de 1826, p. 4.

<sup>234</sup> Francisco Ajofrín, op. cit., pp. 77-78.

El uso de sombreros entre la población femenina, en la época que nos ocupa, no fue tan importante y extendido como en Europa,<sup>235</sup> aunque se llegaron a usar distintos modelos, como se observa en los retratos de Ramona Antonia Musitu (figura 39) y Juana Leandra Gómez de Parada (figura 40), el primero más ostentoso en cuanto a su tamaño y adornos. Las fuentes hemerográficas confirman la idea de que la circulación de sombreros no fue muy amplia, ya que sólo ocasionalmente se llegan a anunciar.<sup>236</sup> Y todo indica que no hubo un cambio radical en estos años, pues Guillermo Prieto nada menciona sobre el uso de sombreros y no es sino hacia 1840, cuando madame Calderón registra una tendencia al cambio, pues en la fiesta de San Agustín, frecuentada por la gente que vivía en la ciudad de México, había visto cómo la “graciosa *mantilla*” cedía su lugar a los sombreros.<sup>237</sup>

Caso distinto es el de los gorros, de uso más extendido. Francisco Ajofrín se refiere a los gorros blancos que llevaba toda la población novohispana, chicos, grandes, pobres, ricos, clérigos, frailes, y en toda ocasión, procesiones, misas, entierros, confesiones, y dice, “sólo se lo quitan al tiempo de recibir a su Majestad, e inmediatamente se lo vuelven a poner”.<sup>238</sup> En los periódicos también se mencionan los gorros, desde los de 1788, de seda, que se registran en *Gazetas de México*, entre los efectos que entraron por Veracruz,<sup>239</sup> hasta los gorros y bonetes que se anuncian en *Águila Mexicana*, en 1826.<sup>240</sup> Por su parte, la marquesa Calderón se refiere a las altas gorras francesas de

<sup>235</sup> Al decir de Philippe Perrot, el sombrero en Europa era una prenda indispensable para casi todos los actos (excepto para los bailes, recepciones y la casa): una mujer sin sombrero era inmediatamente identificada como de clase baja. *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>236</sup> En el *Diario de México* se llegan a anunciar sombreros de castor y de vicuña, pero al parecer eran para caballeros. En alguna ocasión se anuncia un sombrero de raso blanco para señora (t. 16, No. 2411, 10 de mayo de 1812, p. 256). En *Águila Mexicana*, aparece una anuncio de una barata francesa de “sombreros superfinos a la última moda (año IV, No. 153, 29 de septiembre de 1826, p. 4).

<sup>237</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 152.

<sup>238</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 78.

<sup>239</sup> *Gazetas de México*, *op. cit.*, v. 3, Suplemento al 14 de abril de 1789.

<sup>240</sup> *Águila Mexicana*, *op. cit.*, año IV, No. 169, 15 de octubre de 1826, p. 4.

pieles, encajes y flores, o turbantes con copete de plumas, que ya se veían entre algunas damas pudientes hacia 1840.<sup>241</sup>

#### 4.6. El calzado

Para hablar del calzado hay que considerar primeramente el pie, esa parte del cuerpo que al ocultarse bajo la ropa o con los zapatos provocó fantasías y deseos durante siglos. Philippe Perrot se refiere al pie como la chispa que inflamaba los deseos del hombre<sup>242</sup> y, por su parte, Carmen Martín Gaité demuestra que en España había maridos que preferían ver a sus mujeres muertas antes de que enseñaran el pie.<sup>243</sup> Y ciertamente, frente a una sociedad tan moralista como la española la carga erótica del pie debió provocar la vigilancia de maridos celosos. Y no cabe esperar menos para el caso de América. Pero la moda creó en el siglo XVIII vestidos más cortos que en épocas anteriores, un corto que permitía ver los tobillos o incluso el inicio de la pantorrilla y que contribuía junto con los altos y voluminosos peinados, las amplias *basquiñas* y los estrechos *corsés* a crear una atmósfera barroca en torno a la figura femenina. Y a lo largo del siglo XIX, se sucedieron ciclos del vestido, más corto o largo, que de alguna manera atraieron la atención hacia el pie.

En México, en el periodo estudiado los largos del vestido en su mayoría dejaban a la vista el pie, si bien se advierten variantes, ya sea que se viera sólo la punta del zapato, como en las damas de la familia Vicario (figura 31), o que se apreciara el zapato completo, como en los retratos de Juana Leandra Gómez de Parada (figura 40) y el de Josefa de Llera Bayas (figura 41), o que se alcanzara a ver parte del tobillo, como en el de María de los Dolores Gómez de Cervantes (figura 43); o, incluso un poco más arriba,

<sup>241</sup> Frances Erskine Calderón. *op. cit.*, p. 101.

<sup>242</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>243</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho*, *op. cit.*, p. 47.

como se muestra en la estampa "La dama joven" de Claudio Linati (figura 54). Todavía, la señora Calderón señalaba el "corto absurdo" del vestido femenino hacia 1840.<sup>244</sup> No sería sino durante la década de los cuarenta cuando el vestido femenino se alargó hasta cubrir el pie, que sólo podía ser observado con los movimientos de las damas al caminar o bailar.

En México se ponía especial cuidado en los pies. El inglés William Bullock afirma que las damas eran "particularmente esmeradas en el aseo de sus pies".<sup>245</sup> Y cómo no cuidarlos si eran un vehículo de seducción. Gabriel Ferry reconoce de las damas mexicanas: "Muellemente recostadas sobre los almohadones de sus carruajes, aprisionan esos lindos pies que son su orgullo y la admiración de los europeos."<sup>246</sup> La marquesa Calderón destaca en forma reiterada el fenómeno del pie chico en México como arquetipo de la belleza femenina, que ella no compartía. Definitivamente no comprendía por qué las damas utilizaban los zapatos tan apretados si por naturaleza el pie de las mexicanas era pequeño, de modo que en su opinión se opacaba la belleza de su figura y perdían el garbo cuando caminaban y bailaban; en cambio observaba que las mujeres del pueblo tenían los cuerpos más erguidos y graciosos y su caminar era mejor que el de las damas de la aristocracia.<sup>247</sup> Es decir, la costumbre del zapato apretado se limitaba al círculo de las damas acaudaladas. Por otra parte, Manuel Payno señala la vigencia y el atractivo del pie pequeño en México hacia los cuarenta. Refiriéndose a Aurora, una joven elegante que aún no cumplía los diecisiete años, afirma:

Su pie, calzado con un zapato blanco, era defectuoso de puro pequeño, y en los giros y revueltas del baile, era delicioso percibir entre los encajes y bordados del vestido interior, una pierna delicada, redonda sin ser gruesa, y

<sup>244</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 61.

<sup>245</sup> William Bullock, *op. cit.*, p. 138.

<sup>246</sup> Gabriel Ferry, *op. cit.*, p. 48.

<sup>247</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 61, 80 y 97.

cubierta de una media finísima y transparente en las partes que ostentaba su rico calado.<sup>248</sup>

Pero cabe preguntar: ¿Desde cuándo había comenzado en Nueva España el gusto por el pie pequeño? ¿De dónde procede esta costumbre? Como es de suponerse no tenemos las respuestas. Una consideración teórica la ofrece Nicola Squicciarino al plantear el asunto del pie pequeño como símbolo de belleza y erotismo en algunas culturas, por ejemplo, las orientales.<sup>249</sup> La idea resulta sugerente para nuestro caso: posiblemente a través de Manila se pudo infiltrar la influencia a México. Asimismo, hay referencias de que durante el siglo XVIII las españolas mostraban orgullo por tener el pie pequeño y poderlo exhibir.<sup>250</sup> Sin embargo, estamos lejos de tener repuestas satisfactorias.

Respecto a la forma del calzado femenino en el periodo estudiado se distinguen distintas tendencias. La primera corresponde a los vestidos tipo *panier*, *polonesa* o *caracó* y consiste en una zapatilla de tacón y terminada en punta, como se aprecia en los retratos de Juana Leandra Gómez de Parada (figura 40) y el de Josefa de Llera Bayas, cuyos zapatos azul oscuro combinan con el azul claro de su vestido (figura 41). En el retrato de la familia Vicario, los zapatos se muestran más puntiagudos y llama la atención el diseño a rayas del calzado de Doña María Luísa, la hija mayor de Don Gaspar (figura 31).

Posteriormente, con el uso del *túnico* se comenzó a usar un tipo de zapato bajo terminado en punta, lo cual no significa que desapareciera el tacón, sólo que la zapatilla baja va a ser distintiva de la época del *túnico*. Para dar una idea hay que observar el retrato de María Dolores Gómez de Cervantes, cuyo calzado es blanco, bajo y con moño

<sup>248</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 13.

<sup>249</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 71.

<sup>250</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 47.

al frente (figura 43), o un cuadro anónimo con el tema de la *Entrada de Agustín de Iturbide a la ciudad de México*, en el que las damas lucen zapatillas bajas color negro (figura 56). Guillermo Prieto aseguraba que entre la década de los veinte y los treinta se siguió utilizando esta última.<sup>251</sup>

En la primera década del XIX, se comenzó a extender el uso de un tipo de zapato estilo neoclásico, de punta y con cintas, llamadas *caligas*, que se ataban en los tobillos y la pantorrilla.<sup>252</sup> La denominación *caliga* procede de unas sandalias que usaban los antiguos soldados romanos, que llegaba hasta la pantorrilla, y que seguramente se inspiró en las pinturas y esculturas halladas en Herculano (1738) y Pompeya (1748). En el *Diario de México* aparece una crítica, tanto a las puntas (porque lastimaban el pie) como al estilo de alpargata.<sup>253</sup> Sin embargo, esta forma gustó mucho en México. Así se aprecia en uno de los *figurines* de *El Iris*, en el que las *caligas*, realzan la elegancia de las zapatillas blancas (figura 35). Todavía en la década de los cuarenta, Manuel Payno menciona las caligas como modo de seducción y objetos de adoración: “-Beso el listón que ha tirado usted y que ha ligado su primoroso pie”.<sup>254</sup>

Si bien el zapato femenino tendió a la forma de punta, también, en la época del *túnico* se llegó a usar una zapatilla cuadrada, a la que se llamó de “trompa”,<sup>255</sup> misma que se observa en las estampas de trajes elaboradas por Linati, en especial, “La Dama joven” (figura 54) y “La joven obrera” (figura 57).

De lo anterior se concluye que durante el periodo estudiado la zapatilla tuvo preminencia en el calzado femenino. Sin embargo, había ocasiones especiales en que

<sup>251</sup> Guillermo Prieto. *op. cit.*, p. 203.

<sup>252</sup> Por cierto, la palabra *caliga* se vincula con Calígula que es su diminutivo y sobrenombre del emperador romano, a quien los soldados de su padre, Germánico, llamaban así por broma y cariño. Suetonio, “Calígula” en *Vida de los doce Césares*. España, Bruguera, 1972, IX.

<sup>253</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 11, No. 1493, 2 de noviembre 1809, p. 512.

<sup>254</sup> Manuel Payno, *op. cit.*; también *vid pp.* 12, 13, 70, 515.

<sup>255</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 11, No. 1493, 2 de noviembre de 1809, p. 512.

se usaba otro tipo de zapato. Tal era el caso de un botín que las damas llevaban cuando montaban, como lo hizo Pudenciana, el personaje de Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima*, que llevaba *túnico* de montar y botines con acicates o espuelas de plata.<sup>256</sup>

Indudablemente el material favorito de las zapatillas era el raso, según se registra en las fuentes hemerográficas, en la literatura y en las crónicas de la época. Desde el *Diario de México*, pasando por las obras del propio Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto y hasta la época de madame Calderón se habla de los zapatos de *raso*, en la mayoría de las actividades femeninas, tanto en visitas sociales, como en las bodas -incluso las de gente de condición humilde-, en los bailes -lo mismo los de la clase media que entre la aristocracia-, para salir a la calle, a misa o de paseo.<sup>257</sup> La suavidad del *raso*, seguramente contribuyó a darle al pie un carácter seductor. Aunque mencionado con menos frecuencia se señala el zapato de *mahón* para los bailes de clase media.<sup>258</sup> También se llegan a mencionar en las distintas fuentes los de coetilla, de casimir, así como los forrados de lienzo.

El zapato de *raso* se usaba en distintos colores, aunque Guillermo Prieto recuerda que el zapato aristocrático era el bajo de *raso* negro y en menor rango el de *mahón* negro, pero, afirma, las damas afectas a las transgresiones se atrevían a usar los de *raso* en colores verde o café.<sup>259</sup> Madame Calderón confirma que las más elegantes usaban el de *raso* negro, como la señora Adalid, pero también se refiere al uso extensivo del blanco y para ciertas ocasiones -el Jueves Santo- zapatos de colores diversos.<sup>260</sup> Ahora bien, en las fuentes hemerográficas se especifican los de *raso* blanco, morado, azul y rosa. Lo

<sup>256</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>257</sup> *Vid.*: Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 108, 203 y 260, y Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 62, 63, 97, 115.

<sup>258</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 108.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>260</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, pp. 63, 97 y 115.

anterior permite suponer que el color blanco había sido el preferido entre distintos sectores sociales, aunque sin excluir el uso de otros colores, pero que, entre los veinte y los treinta del siglo XIX, el color negro terminó por predominar entre las clases altas.

En lo referente a los adornos, los zapatos no se quedaban atrás del resto del atuendo. Al conjuntar la información que proporcionan las fuentes escritas e iconográficas, se advierte el uso de lentejuelas, bordados (de hilos de oro, de plata o seda) y moños,<sup>261</sup> así como hebillas, de cuya descripción nos hemos ocupado en el inciso relativo a las joyas.

#### **4.7. La ropa interior**

IncurSIONAR en el estudio de la ropa interior es una aventura desafiante, ya que a diferencia de otras partes del atuendo, la mayoría de las fuentes primarias guardan silencio respecto al tema -salvo en lo relativo a ciertas prendas-, como si aquello que permanecía oculto, tampoco debiera ser nombrado. Y en la historia de la indumentaria se ha tendido a ignorar el vestuario íntimo, considerando su estudio como innecesario y juzgado muchas veces como trivial. Pero la ropa interior, al igual que el resto del atuendo es reflejo de formas de pensar, expresa códigos morales, gustos estéticos, formas de concebir el cuerpo humano y, por supuesto, es signo de deseos eróticos.<sup>262</sup> Aunque la ropa interior ha sido analizada escasamente ya se han logrado avances en cuanto a la recopilación de información y de modelos explicativos. Un ejemplo lo constituye la obra de Lola Gavarrón, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, que hace un recorrido del proceso histórico de las prendas íntimas femeninas. En el caso de México, el terreno es prácticamente ignoto, ya que los estudios que tocan el tema son parciales,

<sup>261</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 5. 21 de abril 1807, p. 542; t. 6. No. 607, 29 de mayo de 1807, p. 116.

<sup>262</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., pp. 143-144.

cuando más forman parte de las historias generales de la indumentaria mencionadas a lo largo de este trabajo. El análisis de fuentes hemerográficas, literarias y de crónicas realizado en esta tesis constituye un primer avance para el periodo que nos ocupa, pero insuficiente. Es preciso realizar una revisión exhaustiva de fuentes en archivos, especialmente en herencias, inventarios y dotes.

#### 4.7.1. El corsé

También llamado *cuerpo*, *justillo*, *cotilla* o *corpiño* y definido como “pieza de maquinaria pesada”, “dispositivo apretado” o “instrumento de la opresión masculina”,<sup>263</sup> marcó una de las características esenciales de la silueta femenina desde el siglo XVI y hasta principios del XX. Sus características cambiaron a través del tiempo, pero conservó ciertas funciones y significados que lo definieron.

El *corsé* fue una forma de deformación del cuerpo femenino cuyo propósito, paradójicamente, era conferirle belleza: un *amazón* que comprimía para dar esbeltez al talle y acentuar la fineza de la cintura. La belleza y el atractivo del cuerpo femenino en gran medida estaban determinados precisamente por el *corsé*, por lo cual se convirtió en un medio de seducción. Pero dicho mecanismo también tenía implicaciones morales en relación directa con las ideas religiosas, ya que, en primer lugar, tendía a borrar -salvo en épocas excepcionales, que más adelante mencionaremos- el pecho, considerado como objeto de lujuria y pecado. En consecuencia, para las autoridades de la Iglesia Católica no sólo era un instrumento de moderación, sino necesario para mortificar la carne a manera de cilicio. Un cuerpo encorsetado mostraba la disposición a la virtud en tanto que

---

<sup>263</sup> Vid. *ibid.*, pp. 110 y 150 y Bryan Turner, “El cuerpo y la sociedad” citado en Paula Croci, *op. cit.*, p. 105.

un cuerpo holgado reflejaba una conducta relajada.<sup>264</sup> De esta manera se conjuntaban en el corsé la seducción y la virtud.

A pesar de las evidentes deformaciones y problemas para la salud, el corsé se llegó a usar con la idea de corregir la postura y hasta la forma del cuerpo. Sin embargo, según demuestra el sociólogo norteamericano Bryan Turner, redujo las relaciones sexuales porque la opresión hacía el coito doloroso; alteraba los periodos menstruales al presionar la región abdominal; los problemas uterinos ocasionados hacían más posibles los abortos y más difíciles los procesos de gestación y el parto, por lo cual, agrega Turner, al quedar la mujer limitada en sus funciones sexuales, los hombres buscaron placeres en las prostitutas de la clase obrera.<sup>265</sup> En el Siglo de las Luces muchas voces de médicos y educadores, entre ellos Rousseau y Buffon, se levantaron contra la prenda debido a las alteraciones físicas que producía y a que limitaba la posibilidad de hacer ejercicios para el adecuado desarrollo del cuerpo (figura 58).

Por otra parte, el corsé inmovilizaba a sus usuarias hasta el grado de hacerlas incapaces para realizar labores que implicaran actividad física. El corsé se convirtió en sinónimo de ociosidad. Las damas pasaban horas con sus criadas ocupadas en el proceso de colocación antes de lograr el efecto deseado. Y una vez puesto, las damas sólo podían tener movimientos limitados, pues como dice Thorstein Veblen:

el corsé es sustancialmente, una mutilación, provocada con el propósito de rebajar la vitalidad de su usuaria y hacerla incapaz para el trabajo de modo permanente e indudable.<sup>266</sup>

Por lo tanto, sólo las damas de posición económica desahogada, sin necesidad de trabajar y con un empleo que no implicara esfuerzos físicos, podían utilizar el corsé.

<sup>264</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 80.

<sup>265</sup> Bryan Turner, "El cuerpo y la sociedad", citado en Paula Croci, *op. cit.* pp. 105-106.

<sup>266</sup> Thorstein Veblen. *op. cit.*, p. 164.

Entonces era a la vez un signo de lujo al que las mujeres de la clase trabajadora no podían acceder, salvo en días festivos.<sup>267</sup> En consecuencia, el corsé era una prenda íntima, pero tenía implicaciones económico-sociales.

Sólo haciendo un seguimiento histórico del corsé se pueden apreciar los diferentes sentidos y formas que adquirió a través del tiempo. Lola Gavarrón precisa sobre su origen en la España del siglo XVI, como acompañante del *verdugado* y elemento indispensable de la moda española que se imponía.<sup>268</sup> Por su parte, Philippe Perrot hace un análisis magistral de su historia, mencionando desde sus antecedentes en la faja romana, pasando por el *bliant* medieval, la basquiña renacentista (distinta a la que nos hemos referido como un tipo de falda), hasta llegar al *cuerpo* rígido del siglo XVIII y al *cuerpo acolchado* del XIX.<sup>269</sup> Respecto a la época que abarca nuestro estudio, Perrot señala el corsé prerevolucionario, hecho de *ballenas*, que, dice, fue visto como una continuación de los pañales, como un molde protector y correctivo para cuerpos suaves.<sup>270</sup> Lola Gavarrón menciona que *les merveilleuses* en consonancia con la moda ligera y neoclásica utilizaban una especie de corsé transparente que sostenía el pecho y seguramente lo realizaba, llamado *zona*, en honor de una pieza griega similar.<sup>271</sup> Luego, el corsé *Ninon*, que apareció hacia 1810, en concordancia con la moda, también era ligero, levemente restirado, corto y su propósito esencial era separar los pechos. Con la Restauración se fue alargando y, como en la época aristocrática, nuevamente estrechó la cintura destacando las caderas, pero ahora bajo los criterios de la burguesía, que de esa forma inmovilizaba a las mujeres de la clase media para arriba,<sup>272</sup> y comenzaba a

<sup>267</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>268</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>269</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>270</sup> *Loc. cit.*

<sup>271</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, p. 135.

<sup>272</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 151.

expresar una postura conservadora. Tal como ha destacado Lola Gavarrón, la palidez romántica no sólo se debía a los polvos de arroz, estaba directamente relacionada con el ajuste del *corsé*.<sup>273</sup>

En el caso de México, en el siglo XVIII se usaron las llamadas *cotillas* que no eran otra cosa sino el rígido *corsé* de ballenas y para la segunda década del XIX llegó el que levantaba el busto, posiblemente una versión del *Ninón*, que, como es de esperarse, provocó escándalo entre los moralistas. Fernández de Lizardi lo muestra a través del personaje de un cura el cual 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.<sup>274</sup>

Sin embargo, no sabemos qué tan ligero o apretado era. Los retratos de damas con *túnico* sugieren el uso de un *corsé* ligero o la ausencia de él, como se puede apreciar en los retratos de la esposa del virrey Iturrigaray (figura 32) y el de María de los Dolores Gómez de Cervantes (figura 43). Pero llama la atención que el cura, uno de los personajes de Fernández de Lizardi, al reflexionar sobre la moda, muestre un criterio más conforme a las ideas de la Ilustración, que, como se ha mencionado, expresan una total desaprobación a los *corsés* apretados, con base en la defensa de la salud:

es innegable que [el corsé] es un tormento demasiado pernicioso a la salud desde que se pone hasta que se quita. He observado que algunas señoras, espetadas en estos malditos cinchos, no tienen ni libertad para moverse... poco he dicho, no son árbitras ni de comer a gusto, porque temen, y con razón, que el volumen del alimento las oprima más o las reviente el corsé; y así, el día que se lo ponen, ayunan a su pesar y sin ningún mérito, y ya se ve que esta moda no puede calificarse de buena ni útil de ninguna manera.<sup>275</sup>

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>274</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 73.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 73.

Y a continuación cita como autoridad a Buffon, quien señalaba los males que causaban a la respiración y a la circulación. De modo que surge la duda de si se refiere a dos tipos de *corsés* o con el *túnico* también llegaron a usarse *corsés* rígidos.

Para 1823, William Bullock atestigua sobre el uso de las “incómodas varillas” en el vestido, que, según especifica, en las ciudades se usaban con mayor rigor que en el campo.<sup>276</sup> Dato que al ser confrontado con la referencia del Pensador lleva a pensar en dos posibilidades: que se llegó a usar un tipo de *corsé* por debajo del busto para levantarlo, pero que nunca perdió su rigidez o que, dicho *corsé* fue ligero pero que el tradicional de *ballenas* nunca desapareció del todo.

En las crónicas de Guillermo Prieto y madame Calderón no se mencionan los *corsés*, así como tampoco en las fuentes hemerográficas; en estas últimas sólo se nombran los *corpiños*, entendidos en este caso como la parte superior externa del vestido femenino.

#### 4.7.2. La camisa

La camisa sólo ha salido a la luz pública en la historia reciente. Hasta bien avanzado el siglo XIX permanecía casi oculta, porque era considerada como parte de la ropa interior. La expresión “en mangas de camisa” indicaba una condición cercana a la desnudez, por lo que dicha prenda aparece mencionada escasamente en las fuentes. Lola Gavarrón menciona una camisa femenina usada en la Edad Media, las *chemises a trou* con “agujero estratégico” y bordadas con letanías.<sup>277</sup>

De acuerdo con Philippe Perrot, la camisa, al permanecer oculta no tuvo variaciones significativas en su corte o decorados. Simplemente era una prenda larga que caía poco más o menos hasta la altura de las rodillas. Se confeccionaba en distintos tipos de

<sup>276</sup> William Bullock. *op. cit.*, p. 32.

<sup>277</sup> Lola Gavarrón. *Piel de ángel. op. cit.*, p. 57.

materiales dependiendo del status social. Los cambios se iniciaron sólo cuando se hizo más visible, lo cual se llevó a cabo a mediados del siglo pasado.<sup>278</sup>

Para el caso de México, en las fuentes hemerográficas las camisas se mencionan escasamente y, de las que se reportan entre los objetos perdidos, se nombran principalmente las de *bretaña* y, en segundo término, las de material mezclado como *bretaña y estopilla*, las de *crea*, *pontivi* y *cambray*. Ahora bien, se entiende que ciertos detalles de las camisas eran trabajados con cuidado, por ejemplo, se menciona una “con su holán en el pescuezo” y se anuncian camisas bordadas de *cambray* para señoras.<sup>279</sup>

#### 4.7.3. El pantaloncillo o calzón femenino

Bajo la designación de pantaloncillos, pantaletas, *calzones* o bragas, nos referimos a la prenda de forma tubular que cubre las nalgas y parte de los muslos, si bien en algunas épocas ha llegado hasta la rodilla o poco más abajo. Asimismo, se trata de uno de los objetos del atuendo que ha sido más fetichizado y que refleja en forma más evidente la seducción y el deseo erótico.

Su origen, al parecer, data del siglo XVI. Hay referencias sobre su uso en la corte francesa de la época de Catalina de Medicis.<sup>280</sup> De hecho se ha atribuido a esta reina su introducción en Francia. Se dice que Catalina inició la moda de montar siguiendo el estilo amazona, con el pie izquierdo en el estribo y la pierna derecha en la punta del arzón, pero dado que la falda ondeaba dejando a la vista partes que debían permanecer ocultas, comenzaron a sentir la necesidad de usar una prenda que las cubriera y de ahí

<sup>278</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., pp. 149-150.

<sup>279</sup> Vid, respectivamente, *Diario de México*, op. cit., t. 4, No. 384. 19 de octubre de 1806 y *Águila Mexicana*, op. cit., año III, No. 341, 21 de marzo de 1826, p. 4.

<sup>280</sup> Una fuente importante sobre el tema es la obra, *Vie de dames galantes*, del abad de Brântome. Mencionado en Lola Gavarón, *Piel de ángel*, op. cit., p. 90.

supuestamente nacieron las bragas.<sup>281</sup> Otras versiones, similares, ignoran la anécdota sobre la manera de montar, pero explican el nacimiento del pantaloncillo femenino como consecuencia del *verdugado* y las peligrosas ondulaciones que producía.<sup>282</sup>

Como en otros casos, la novedad fue censurada por algunos y respaldada por otros. Los detractores se escandalizaban por ser una prenda identificada con las calzas-calzones masculinas, lo cual restaría femineidad. Por su parte, los apologistas señalaban su carácter protector de las inclemencias del tiempo, higiénico, porque preservaba del polvo, y defensor de la virtud, ya que ocultaba aquellas partes que de otro modo quedaban al descubierto con las inoportunas caídas del caballo, además de que quedaban a salvo de las manos masculinas.<sup>283</sup>

En sus inicios fueron confeccionados de algodón o lino, pero después se emplearon materiales más finos como la seda con hilos de oro y plata y los adornos con bordados, por lo que al decir de Guy Breton, pareciera que estuvieran hechos justamente para enseñarse.<sup>284</sup> Así que desde el principio la seducción estuvo relacionada con esta prenda, pues, como muestra Philippe Perrot, la reina Margot de Valois y las damas de la corte llegaron a usarlos más por razones de coquetería que de modestia.<sup>285</sup>

En el transcurso del siglo XVII, los pantaloncillos se fueron relegando, pasaron de moda al mismo tiempo que el *verdugado*, y sólo se mantuvieron para montar, aunque hay diversos testimonios de caídas que demuestran que a menudo se olvidaban. Loía Gavarrón menciona un libro que contiene diversas anécdotas de caídas galantes, *L' Histoire pittoresque du pantalon féminin* (1664), entre las cuales cita la siguiente:

Una señorita de 18 años, sirvienta, viajaba en compañía de su señora, cuando queriendo franquear un obstáculo, cayó cuan larga era sobre su caballo quedando

<sup>281</sup> Guy Breton, *Historias de amor de la historia de Francia*, T. I, Barcelona, Bruguerra, 1977, pp. 258-259.

<sup>282</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>283</sup> Guy Breton, *op. cit.*, T. I, pp. 258-259.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>285</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 146.

al descubierto ante la amable compañía todas sus partes secretas: vientre, piernas y nalgas.

Viendo esto un joven noble y rico acudió presto a ayudarla, prendado como estaba de sus bellas y blancas partes. Confesóle su amor, y ella, astuta, no le prometió nada hasta que solemnemente se hubiera casado con ella. Lo que el joven aceptó de buen grado.<sup>286</sup>

Es decir, que en este caso la caída había resultado favorable, a través de ella la doncellita pudo conseguir un "buen partido".

Como en otros aspectos de la realidad humana, el siglo XVIII fue de cambios en la historia del pantaloncillo o calzón femenino. Su uso se limitaba a ciertos lugares, épocas y personas. El Suplemento de la *Enciclopedia* (1776) trata sobre el tema, refiriendo que en Francia algunas mujeres los usaban en el verano por higiene y en el invierno para cuidar de las enfermedades, pero, por otra parte, J. S. Mercier, en su *Tableau de Paris* (1783), señala que nadie en Paris llevaba calzones<sup>287</sup>, lo cual conduce a pensar que hacia esta época su uso era muy limitado. Lo cierto es que las crónicas de la época coinciden en que durante el XVIII se extendió principalmente entre las actrices y bailarinas, incluso de manera obligatoria después de diversos accidentes en escena al quedar expuestas las partes más íntimas. Se ha dicho que una actriz, la Camargo, quien usaba faldas cortas en el escenario, había sido quien aportó esta prenda al teatro y que bajo Luis XV, por un decreto, se habían hecho obligatorios para cierto tipo de representaciones teatrales.<sup>288</sup>

Sin embargo los calzoncillos femeninos se popularizaron sólo a partir de la Revolución Francesa, cuando los *sans culottes*, aprovechando su fervor revolucionario, daban sendas "nalgadas patrióticas" a las damas que andaban en las calles y que parecían tener un aire aristocrático. Muchas mujeres, para aligerar el dolor y evitar que quedara a

<sup>286</sup> Pasaje citado en Lola Gavarrón, *Piel de ángel, op. cit.*, p. 93.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>288</sup> De hecho, hacia la tercera década del XVIII la Camargo imponía modas en Paris (peinados, mangas, etc.) Lola Gavarrón, *ibid.* pp. 106-107. También *vid.*, Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie, op. cit.*, p. 147.

la vista el objeto sobre el cual recaía el manotazo, comenzaron a usar calzones protectores, o bien, alargaban lo más posible la camisa.<sup>289</sup> De esta forma, la revolución intervenía en las costumbres de la ropa íntima.

Fue en el siglo XIX cuando se empezó a generalizar el uso del pantaloncillo femenino, primero en Inglaterra, después en Francia y posteriormente en el resto de Europa, no sin antes pasar por diversas resistencias.<sup>290</sup> Se inició en las escuelas inglesas donde las niñas practicaban ejercicios y por principios morales se les exigió el uso de pantaloncitos protectores. Asimismo, se extendió entre las mujeres deportistas en actividades como la equitación, el patinaje, la gimnasia y durante los viajes. En Francia se convirtió en una moda adoptada por la juventud, pues entre las mujeres mayores y los moralistas definitivamente la prenda fue rechazada. Philippe Perrot plantea que el moralismo burgués debía haberse identificado con su uso, pero que, por el contrario, en los primeros tiempos fue objeto de censura debido a diversas razones, en primer lugar, y al igual que en el siglo XVI, por su carácter masculino; en segundo término, por vincularse a mujeres de reputación dudosa como actrices y bailarinas; y, tercero, por permitir movimientos demasiado libres. Se comenzó a vincular el pantaloncillo con una cierta emancipación femenina, postulada, por cierto, por el ideólogo Saint-Simon. Y, justamente, hacia 1851 una sufragista, Amelia Bloomer, promovió en Estados Unidos el calzoncillo, bautizado con su propio nombre. No obstante, tanto en Europa como en España, entre las clases sociales trabajadoras durante mucho tiempo, se siguió usando exclusivamente la camisa larga como prenda interior.

Como parte de la moda en el siglo XIX, se estableció un vínculo entre el uso de la crinolina y el calzoncillo femenino. Los movimientos del vestido por la crinolina exponían

---

<sup>289</sup> Lola Gavarrón, *ibid.*, pp. 131-132 y Philippe Perrot, *ibid.*, p. 146.

<sup>290</sup> Para analizar este proceso, *vid.*: Lola Gavarrón, *ibid.*, p. 140 y Philippe Perrot, *ibid.*, pp. 146-148.

a la vista una vez más las partes íntimas, en especial con las caminatas y los bailes. De modo que el pantaloncillo se convirtió en una pieza indispensable y de ahí siguió una evolución en cuanto a la forma, tendiendo a ascender lentamente. A partir de entonces serían adoptados definitivamente en ciertos círculos sociales.<sup>291</sup>

La información relativa a la historia del calzoncillo femenino en México no es fácil de obtener. De las fuentes consultadas para esta investigación tan solo se encontró una referencia en el *Diario de México*. En una pretendida carta de una dama coqueta, ésta se entrega a una supuesta defensa apasionada de las modas del momento, como el cortejo, el *túnico* con su escote, los *chales*, y el pantaloncillo. Al llegar a estos últimos dice la autora al diarista:

Pregunte V. a las señoritas que usan pantalones, qué comodidad les trae una tal y tan extremadamente útil invención. Para cuantos movimientos naturales y no naturales V. discursa, nos dan la mayor disposición y libertad. Sólo podrían servir de embarazo cuando se ofreciera algo de rascarse, pero esto no se usa entre gentes decentes.

Es muy justo que los pantalones sean color 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. Y ya que no podemos presentar la perfección de las piernas al vivo vaya un equivalente acaso más atractivo.<sup>292</sup>

En este breve pasaje se expresan algunas de las ideas que circularon en torno al calzoncillo femenino, en las que predomina un enfoque ilustrado. En primer lugar destaca su carácter útil, pues se trataba de una prenda que brindaba comodidad. De hecho, si pensamos, debió ser embarazoso por siglos, vestir faldas que por los *amazones* o *ahuecadores* estaban separadas del cuerpo y éste quedaba expuesto a la intemperie y a las miradas. En segundo lugar, destaca, bajo un criterio roussoniano, la posibilidad deseable de gozar de libertad de movimiento, aunque esto, como hemos visto, asustaba a los conservadores. El tercer aspecto es un chiste formado en torno al

<sup>291</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, p. 147-148.

<sup>292</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 1, No. 42, 11 de noviembre de 1805, pp. 173-175.

acto de rascarse por el uso del pantaloncillo, posiblemente por lo ajustado, aunque se destaca también en forma burlesca que tal costumbre no correspondía a las “gentes decentes”. Por último, se toma en cuenta el sentido estético-erótico de la prenda, y se entiende que debajo del *túnico* durante un tiempo se usaron pantaloncillos color carne, los cuales eran defendidos por ser de color natural y porque constituían una especie de maquillaje de las piernas que las hacía aparecer más atractivas. Obviamente, aquí se aprecia la intención de seducción, que seguramente resultaba escandalosa para los timoratos de principios del XIX. Y, al mismo tiempo, considerada la prenda como objeto estético se expresa una doble intención, como se ha señalado en el capítulo anterior: imitar la naturaleza y al mismo tiempo perfeccionarla.

Ahora bien, otra referencia que relaciona el *túnico* con la *mantilla* y el zapato de lentejuela con el uso de una media color carne,<sup>293</sup> hace pensar en la posibilidad de que la pieza fuera una especie de media-pantalón que llegara hasta el tobillo. Sin embargo, ante la escasez de datos, queda simplemente como probabilidad.

#### 4.7.4. Medias y ligas

Prendas vinculadas con el erotismo, las medias femeninas, al cubrir las piernas y los pies, fungían como una especie de velo que sugerían y realizaban lo que pretendidamente ocultaban. Y para completar su delicadeza y sofisticación se sostenían con ligas o pequeñas bandas finamente decoradas. Su origen es incierto, Lola Gavarrón maneja la hipótesis de que parecen haber derivado de antiguas bandas griegas que se superponían y cuyo uso en la Edad Media se reservaba sólo a ciertas damas, aunque no queda muy sólida esta explicación.<sup>294</sup> El hecho es que la costumbre de las medias

<sup>293</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 862, 8 de febrero de 1808, p. 153.

<sup>294</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel, op. cit.*, p. 57.

parece haber tenido cierta continuidad desde el medievo, constituyendo una prenda que ceñía las piernas desde las rodillas. Hay datos sobre su carácter suntuario ya en la época de las Cruzadas con ligas bordadas e incrustadas con piedras preciosas.<sup>295</sup>

Para el caso de México las fuentes literarias y las crónicas de extranjeros por lo general hacen referencias a las medias, si bien no abundan sobre el tema. Fernández de Lizardi registra medias finas para mujeres incluso de los sectores populares. Así, por ejemplo al señalar el atuendo de la boda de Marantoña, una sencilla campesina, destaca sus "medias de seda nuevas de primera",<sup>296</sup> y cuando Periquillo indica el traje de su amada Anita, una muchacha de modestos recursos, menciona su media calada.<sup>297</sup> Por otra parte, el Pensador presenta una reflexión a través de un cura, el cual critica la moda y algunas prendas. Su criterio, que parece ser el del escritor, no es censurar, por ejemplo, el *túnico* por sí mismo, sino sólo el *túnico* escotado exageradamente. Con la misma idea, se escandaliza de las "medias color carne" que al parecer estuvieron de moda desde la primera década del XIX, pues provocaban a los hombres.<sup>298</sup> Esto es, no estaba de acuerdo con el poder de seducción, menos aún con el atractivo erótico que tenían algunas prendas. Pero, después del escándalo de los primeros tiempos, al transcurrir de los años, la moda fue aceptada como costumbre, ya que a mediados del XIX Manuel Payno menciona a una mujer de una vecindad, Venturita, quien en sus flacas y mal hechas piernas lucía "medias de la patente color carne".<sup>299</sup> Lo referente a la patente, que aparece continuamente en las fuentes, al parecer se refiere a la alta calidad del producto.<sup>300</sup>

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>296</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>297</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>298</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 71. Aparece una mención del uso de medias color carne al lado del túnico en 1808, en el *Diario de México*, *op. cit.*, T. 8, No. 862, 8 de febrero de 1808, p. 153.

<sup>299</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 70; también *vid p.* 563.

<sup>300</sup> El *Diccionario de mexicanismos* de Francisco J. Santamaría señala el siguiente significado: "Magnífico, de primera calidad. Se decía de la mercancía o producto de fábrica acreditado por su buena calidad" (México, Ed. Porrúa, 1959).

William Bullock, al describir el atuendo de calle de las señoras en la ciudad de México, por lo general el que llevaban para ir a misa, refiere que las medias usualmente eran de fina seda,<sup>301</sup> y la marquesa Calderón, aunque no hace señalamientos prolíficos de las medias (ni de las prendas interiores), las llega a nombrar en casos específicos, v. gr. con ocasión de la fiesta de San Agustín en que observó las de seda caladas.<sup>302</sup>

En cambio Guillermo Prieto abunda un poco más sobre el particular. En sus cuadros costumbristas menciona, para los bailes, la “restirada media de seda o hilo”; algunas veces calada, y para el zapato bajo que se usó entre los veinte y los treinta, la “rica media calada de la patente”, la media lisa, y, en menor escala, “la limpísima media de hilo de Escocia, algodón, etc.”<sup>303</sup>

Respecto a la información proporcionada por las fuentes hemerográficas, las descripciones permiten apreciar la gran variedad de medias que circulaban, y coinciden con las crónicas en que la media de seda era la preferida y usada en distintos sectores sociales. Se señalan, asimismo, las de algodón, hilo, lana, popotillo y mezclas, tales como la seda, algodón y lana.<sup>304</sup> Para botín, es decir, para montar, se usaban medias de algodón.<sup>305</sup> El color que más se menciona es el blanco, y en segundo término el negro, el carne no aparece más que escasamente, así como el hueso. No se nombran medias de colores salvo en los bordes de la prenda, por ejemplo, una media con las orillas rosas.<sup>306</sup> En cuanto a su diseño había medias lisas, listadas, caladas (de preferencia en cuadros y en cuchillas), en distintos tamaños (se mencionan calados hasta de dos dedos de ancho). Se nombran unas “medias elásticas”, pero no se proporcionan mayores

<sup>301</sup> William Bullock, *op. cit.*, p. 138.

<sup>302</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 283.

<sup>303</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 108, 203, 259.

<sup>304</sup> Precisamente, una medias entreveradas de seda, algodón y lana habían sido robadas de la casa de Don Manuel Tolsá. *Diario de México*, *op. cit.*, t. 2, No. 105, 13 de enero de 1806, p. 52.

<sup>305</sup> *Águila Mexicana*, *op. cit.*, año IV, No. 102, 10 de agosto de 1826, p. 4.

<sup>306</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 4, No. 348, 13 de septiembre 1806, p. 56.

referencias al respecto.<sup>307</sup> En lo tocante a lo ornamental se mencionan medias bordadas aunque desafortunadamente no hay especificaciones sobre los tipos de bordados.

Las medias finas o de calidad regular se importaban. Las fuentes hemerográficas dan referencias sobre las francesas, chinas, inglesas y españolas (en especial las catalanas y barcelonesas). También aparecen unas con la denominación de “criollas”, que posiblemente sean de factura local. Llama la atención el anuncio de unas medias muy finas procedentes de París, que se anuncian en 1826, en *Águila Mexicana* y dice: “medias para sólo un obsequio, cuya finura sólo es comparable con la tela de araña de que traen el nombre”.<sup>308</sup> En otras palabras, debieron haber sido medias de seda con un calado de una gran delicadeza, por lo cual se conocieron con ese nombre.

#### 4.7.5. Ahuecadores y enaguas interiores

En otras partes de este trabajo se ha hecho referencia a las sayas o *basquiñas* que se usaron desde el siglo XV hasta el XIX, a la forma que tenían dependiendo del *armazón* interior o *ahuecador*, así como a los nombres que adquirieron a través del tiempo, ya sea *verdugado*, *guardainfante*, *panier*, *tontillo*, *miniñaque* o la crinolina. Luego se habló de la época del *túnico*, que prescindía del *ahuecador* o llevaba uno ligero y de la reaparición del vestido con volumen, llamado en su primera época “túnico ampón”. Toca ahora ocuparnos de las características de los *amazones* interiores que daban una determinada forma al traje y al cuerpo de la mujer.

Lo primero que hay que considerar es que los *ahuecadores* de la falda, junto con el *corsé*, fueron compañeros inseparables de la mujer durante siglos y que ambos en su conjunto hacían lucir la silueta femenina con el talle y la cintura estrechos, en tanto la

<sup>307</sup> *Ibid.*, 2ª época, t. 6. Suplemento al No. 2, 2 de julio de 1815.

<sup>308</sup> *Águila Mexicana. op. cit.*, año IV, No. 102, 10 de agosto de 1826, p. 4.

cadera se abultaba. Curiosamente, la figura se deformaba justamente con fines estéticos. Y el cuerpo se cubría con aditamentos que obedecían a criterios morales, ya que parecían verdaderas armaduras que hacían inaccesible el cuerpo femenino. Pero aun en medio de ello había un mensaje de erotismo, el varón podía pensar en el espacio que quedaba entre el cuerpo y el vestido, ahuecado por el *amazón* y fantasear sobre los lugares ocultos que quedaban interiormente a la vista. Con seguridad el llegar a ellos debió tener un atractivo similar al de tomar una fortaleza. Socialmente, tanto la reducción del talle como la ostentación del trasero ha sido interpretada como un principio originalmente aristocrático, pero que influyó en los ideales de la burguesía del siglo XIX respecto al estilo de vida de la mujer, ya que tales accesorios limitaban la capacidad de movimiento, las usuarias no podían acceder al trabajo ni a las labores útiles, de modo que su vida estaba marcada por la inmovilidad y la ociosidad.<sup>309</sup>

En términos generales los *ahuecadores* son semejantes y tienen las mismas funciones, sólo que con el tiempo cambiaron algunos detalles, ya sea en los materiales, en algunos aspectos de la forma, o en los propios nombres.

El *verdugado* fue la primera estructura aparecida en la historia de los *ahuecadores* de las faldas femeninas. Su origen se remonta a mediados del siglo XV. En estos casos nunca falta una anécdota curiosa. Se ha dicho que Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, el Impotente, rey de Castilla, lo comenzó a usar hacia 1468, para ocultar las señales de sus infidelidades.<sup>310</sup> Al parecer pronto se extendió como moda y, aunque desapareció brevemente a finales de siglo, regresó para instalarse como elemento característico del traje español en el XVI. El nombre de *verdugado* procede de verdugo, arbusto de cuyas ramas se hicieron los primeros. Se trataba de una serie de aros que

<sup>309</sup> Philippe Perrot se basa en Thorstein Veblen y amplía la idea de inutilidad femenina por medio de tales estructuras. *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>310</sup> Enriqueta Albizua. *op. cit.*, p. 313.

después se hicieron también de alambre o de *ballena* y que daban a la *basquiña* una forma de campana. Luego se introdujo una modificación, las caderas se rellenaron con una almohadilla acolchada en forma de salchicha o media luna que se ataba a la cintura, por lo que pasó a ser *verdugado rollo*.<sup>311</sup>

El *verdugado* se usó en la Nueva España también en el XVI y parte del XVII, como aparece documentado en algunos inventarios, por ejemplo el de Martín Cortés, que incluye de *raso* y de *damasco*.<sup>312</sup>

El *verdugado* en Europa cayó en desuso a finales del XVI y en el siglo siguiente se puso de moda un *ahuecador* muy amplio en los lados y plano en el frente y la parte trasera, que, como se ha visto recibió el nombre de *guardainfante*. Dicha prenda escandalizó en su época no sólo por el derroche de tela sino por las posibilidades que ofrecía para el pecado, lo cual seguramente se relacionaba con su nombre. Ello motivó las Reales Órdenes que en su contra se emitieron, tanto para España como para la Nueva España. Alambres y cintas conformaban la estructura de este *amazon*,<sup>313</sup> que aparece ilustrado en los retratos de la familia real pintados por Diego de Velázquez (figura 19).

Posteriormente y antes de que apareciera el siguiente artificio la moda impuso una línea más sencilla, se regresó al *verdugado* en su forma clásica de campana.<sup>314</sup>

En la segunda década del siglo XVIII, surgió en Francia el *panier*, literalmente, "canasta", por la forma oval o semiesférica que adquirió dicha estructura.<sup>315</sup> Las faldas se ahuecaban a base de maderas, mimbres y *ballenas*, así como hierros.<sup>316</sup> Era la moda

<sup>311</sup> *Ibid.* Enriqueta Albizua, *ibid.*, pp. 313-314; Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido*, 3, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>312</sup> Citado en Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 71.

<sup>313</sup> *Ibid.* Diccionario de autoridades, *op. cit.*; Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 327.

<sup>314</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, pp. 82-83 y 103.

<sup>315</sup> *Eighteenth-Century French Fashion Plates*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>316</sup> *Ibid.* Max Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, t. 4, pp. 177-178 y Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 121.

rococó (figura 5). Ahora bien, en el transcurso del siglo surgieron otros vestidos que imprimieron al XVIII sus rasgos característicos, el llamado “a la polonesa”, de la época de María Antonieta, compuesto por tres secciones de faldones colgantes por medio de cordones y con el frente descubierto (figura 10); así como el *caracó*, al parecer derivado del *frac* masculino y que también se llamó *casaquín* (figura 11).<sup>317</sup>

Ahora bien en el campo del estudio de la indumentaria hay una cierta confusión sobre algunos términos referentes a los *ahuecadores* y su significado. El concepto de *tontillo* no queda muy claro. En *el Diccionario de Autoridades* (1726) se define como “faldellín o *guardapiés*, que usan las mujeres con aros de *ballena* o de otra materia, puestos a trechos, para que ahueque la demás ropa. Llamábanse en lo antiguo *guardainfantes*.” Es decir, se especifica que se trata de un *amazón* y se identifica con el que había estado de moda el siglo anterior, el *tontillo* era un *guardainfante*. Sin embargo, la definición previa recuerda también al *verdugado*, y de hecho, en la parte correspondiente a éste último, dice: “Vestidura que las mujeres usaban debajo de las *basquiñas*, al modo que hoy los *tontillos* y era de su misma hechura.” Entonces, al parecer la única diferencia es el tiempo, el *tontillo* es una denominación del XVIII. Y la misma falta de claridad se advierte en los autores contemporáneos. Así, por ejemplo, Max Von Boehn, aplica el término para referirse al *verdugado* español del siglo XVI y Enriqueta Albizua lo identifica con el *panier* del XVIII en su versión española.<sup>318</sup> Ambos estudiosos conciben el *tontillo* como un *amazón* específicamente español, pero no coinciden en sus características. En cambio Lola Gavarrón indica que el *tontillo* acompañaba al *miriñaque* -otro término confuso- y que era un tejido que cubría las piernas y los pies,<sup>319</sup> es decir, no lo identifica precisamente como *amazón*. De lo anterior se concluye que el *tontillo* debe considerarse

<sup>317</sup> *Eighteenth-Century French...*, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.

<sup>318</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, t. 2, p. 187 y Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 335.

<sup>319</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 121.

como palabra española que, como indica el diccionario citado, se usaba en el siglo XVIII para designar a los *ahuecadores*, pero también se identificaba con *amazones* del pasado. *Tontillo* se utilizaba en español para referirse en general a los *ahuecadores*.

Tal como se acaba de indicar, *miniñaque* es otro término equívoco. Algunos autores coinciden en identificarlo con el *panier*.<sup>320</sup> Por el contrario, Enriqueta Albizua sostiene que tal concepto es un error, que el término de *miniñaque* no se usó sino hasta el XIX para referirse al equivalente de la crinolina francesa.<sup>321</sup> Revisar las fuentes primarias europeas para comprobar tal aseveración rebaza los fines de este trabajo; sin embargo, cabe establecer un acercamiento con fuentes que pueden apoyar nuestra labor, como el *Diccionario de Autoridades*, que al respecto dice: "Alhajueta de no mucho valor que sirve para adorno u diversión." Lo cual por lo menos demuestra que en la época de su publicación, hacia 1726, aún no se utilizaba la palabra en español para designar un *ahuecador*. En las fuentes hemerográficas consultadas no hay referencias sobre el particular, salvo una excepción en que se mencionan unos *miniñagues* entre los efectos traídos por la Nao de China, en 1788. Lo significativo es que se incluya en la clasificación de "ropa", al lado de bombasíes, cambayas, lanillas, etc.,<sup>322</sup> información restringida por no contener otro dato que evidencie a qué se refiere. Lo único que resulta claro es que la palabra se empleaba entre los géneros de ropa.

Por otra parte, cabe aclarar que alternándose con los *ahuecadores* o paralelamente a ellos, debajo de la *basquiña* exterior se usaban diversas *sayas* o *enaguas* interiores. Al parecer cuando pasó de moda el *verdugado*, se usó durante un tiempo una amplitud moderada lograda por medio de *sayas* interiores, las cuales variaban según la estación y el periodo e iban desde tres hasta doce. Varios autores coinciden en que durante el siglo

<sup>320</sup> *Vid.*: Lola Gavarrón, *ibid.*, p. 121 y Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, v. 3, pp. 131-134.

<sup>321</sup> Enriqueta Albizua, *op. cit.*, p. 335.

<sup>322</sup> *Gazetas de México*, *op. cit.*, v. III, No. 13, 5 de agosto de 1788, p. 131.

XVII, se usaban tres sayas sobrepuestas, cada una con su propio nombre: *modesta*, *traviesa* y *secreta*.<sup>323</sup>

Llama la atención que la palabra *enagua* se utilice en el ámbito de los estudios sobre el atuendo en España. Lola Gavarrón designa con ese nombre las faldas interiores de tela blanca<sup>324</sup> y, en la traducción a la obra de Max Von Boehn, tantas veces citada, se emplea la misma denominación.<sup>325</sup> Por lo cual se observa que este término, de origen americano (posiblemente haitiano) se transmitió al otro lado del océano, para diferenciar las sayas interiores de la exterior. En la Nueva España, como se ha dicho, la *enagua blanca* significaba justamente la interior.

Una parte importante de las *enaguas blancas*, que entraban en el juego de la seducción eran las puntas, que por quedar a la vista se ornamentaban con bordados y encajes, incluso de oro y plata.<sup>326</sup> En las fuentes hemerográficas aparecen descripciones de *enaguas blancas* en la Nueva España: de *bramante*, *jamán*, *bretaña* superfina, *lanquín* y *crea*, decoradas con vuelos, puntas labradas y puntas de ojal.<sup>327</sup>

Con la *chemise* o *túnico*, como se ha dicho, los *ahuecadores* desaparecieron, pero en tiempos de la Restauración, la cintura se volvió a estrechar y la falda recuperó volumen. Pasaría tiempo antes de que apareciera la crinolina, pero mientras tanto las faldas se hincharon con el uso de diversas sayas tiesas.<sup>328</sup>

<sup>323</sup> Vid: Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 83; Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, v. 3, pp. 130-131. y Max Von Boehn. *La moda...*, *op. cit.*, T. 3, p. 114.

<sup>324</sup> Lola Gavarrón, *ibid.* pp. 83 y 104.

<sup>325</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 3, p. 114.

<sup>326</sup> *Loc. cit.* También vid, Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>327</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 3, No. 414, 18 de noviembre de 1806. p. 324; t. 5, No. 522, 6 de marzo de 1807, p. 2521; t. 6, No. 665, 26 de julio de 1807, p. 348; t. 7, No. 823, 31 de diciembre de 1807, p. 518.

<sup>328</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 107.

#### 4.8. Cosméticos

La palabra *cosmética* procede del griego *kosmesis*, que significa adorno, atavío,<sup>329</sup> y se aplica, no sólo como dice Nicola Squicciarino, para designar “el conjunto de técnicas empleadas para el cuidado del cuerpo”,<sup>330</sup> pues no hay que olvidar su significado original, la decoración del cuerpo; de manera que, visto desde una concepción más amplia el término implica cualquier actividad sobre el cuerpo encaminada a crear o realzar su belleza, ya sea la higiene -desde que ésta cobró importancia histórica en el siglo XIX-, la aplicación de productos para su cuidado o para crear ciertas texturas (por ejemplo, la suavidad), la pintura y el tatuaje como ornamento, e incluso el suministro de ciertos aromas al cuerpo, lo que se conoce como perfumería.

La belleza, como quiera que ésta se conciba, ha sido importante en la cultura occidental. En la etapa que nos ocupa ha sido una forma de destacar la individualidad, desarrollar el poder de seducción y transmitir mensajes a los semejantes. Asimismo, aunque no privativo de este periodo, ha sido identificada con la juventud, de modo que muchos aspectos de la cosmética están orientados a la conservación o, incluso, la recuperación de la juventud. La apariencia de juventud es vista casi como garantía de belleza, aunque por otra parte han surgidos opositores férreos de tal pretensión. Así, un artículo en el *Diario de México*, critica la búsqueda afanosa por conservar la juventud, sobre todo de las mujeres a partir de los treinta años, por medio de afeites que lograban crear una ilusión óptica de lejos, pero al acercarse se desvanecía, llegaba el desencanto y caían en la ridiculez. Ello sin contar con que el propósito de mantener la juventud iba en contra del orden de la naturaleza, siendo un atrevimiento “parar la carrera del tiempo”.<sup>331</sup>

<sup>329</sup> José M. Pabón, *Diccionario manual griego-español Vox*, Barcelona, Bibliograf, 1967.

<sup>330</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 61.

<sup>331</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 45, 14 de febrero de 1815, pp. 3-4.

Igualmente, como se ha afirmado en el capítulo anterior, durante el periodo estudiado la belleza comienza a relacionarse con la salud y la higiene, por influencia de las ideas ilustradas, en particular las de Rousseau, de modo que en las fuentes hemerográficas analizadas para el caso de México se observa un cuidado para que los productos o recetas de belleza ofrezcan a la vez los mínimos riesgos o ninguno, y que por el contrario garanticen la salud, o bien se ofrecen productos especiales para la higiene.

Otra cuestión que se debe considerar al estudiar esta etapa es que el ideal de belleza femenino tiene como paradigma a la mujer europea anglosajona y nórdica especialmente en lo que se refiere a la piel blanca y las mejillas rosadas. A este respecto, la cosmética en México buscaba destacar tales atributos, que, como dice Philippe Perrot, se contraponían a la pigmentación oscura de lo que se consideraba como “razas inferiores”, así como a las pieles bronceadas por el sol que se identificaban con algunos grupos de trabajadores.<sup>332</sup>

Los estudios de la cosmética desde la perspectiva histórica o de la historia del arte son bastante limitados, quizá más que el resto de los aspectos que abarcan la indumentaria y el adorno. De hecho, son pocos los especialistas que se ocupan del tema. De los autores consultados, Nicola Squicciarino es quien incluye reflexiones más amplias desde el punto de vista psico-social<sup>333</sup> y, por su parte, Philippe Perrot integra referencias dentro del conjunto del atuendo, pero no presta atención especial al asunto.<sup>334</sup>

En lo que respecta al estudio de la historia del tema en México prácticamente ha sido ignorado, salvo algunas menciones casi obligadas como los polvos de las pelucas o el uso de *chiqueadores*. Pero no hay análisis amplios o reflexiones profundas. En cuanto a

---

<sup>332</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie.... op. cit.*, p. 102.

<sup>333</sup> Nicola Squicciarino. *op. cit.*, pp. 61-65.

<sup>334</sup> Philippe Perrot. *Fashioning the Bourgeoisie.... op. cit.*, p. 102.

las fuentes hemerográficas de la época, no abundan los razonamientos y juicios; en cambio se encuentran datos valiosos en los anuncios y en las recetas de productos, que en especial tocan las siguientes materias: los cuidados y embellecimiento del cutis, el cabello y la dentadura, así como la perfumería.

#### 4.8.1. Belleza y salud del cutis

El cutis blanco fue uno de los principales atributos de belleza y, como en otros aspectos del atuendo el modelo fue establecido por los franceses. En un artículo del *Diario de México*, se afirma que precisamente de la corte francesa procedía la costumbre de blanquear la cara<sup>335</sup> y para lograrlo se desarrolló la cosmética en una amplia gama de productos.

En las fuentes hemerográficas los productos y recetas que se anuncian tienen como propiedad fundamental darle blancura al cutis, ya sea sólo en su apariencia o intentando alterar el color por medio de procedimientos químicos. De los primeros cabe mencionar las botellitas de blanquete que venían de Francia<sup>336</sup>, aunque también se podía preparar en casa siguiendo una receta especial, publicada en el *Semanario Económico de México*, para la cual se ocupaba talco mezclado con vinagre destilado y luego se lavaba con agua filtrada, para finalmente pasarse por un tamiz fino de seda, con lo cual se lograba un polvo blanco y suave.<sup>337</sup> Del segundo tipo se señalan: jabones elaborados para blanquear la cara, entre ellos, unos jaboncillos “serrallo”, que además prometían quitar los granos de la cara, limpiar y refrescar la tez, y todo sin resultados contraproducentes;<sup>338</sup> un “licor de Venus”, que no sólo blanqueaba el cutis sin “rajarlo”,

<sup>335</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 45, 14 de febrero de 1815, pp. 3-4.

<sup>336</sup> *Loc. cit.*

<sup>337</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, T. 1, No. 49, 2 de noviembre de 1809, p. 388.

<sup>338</sup> *Vid: Diario de México, op. cit.*, t. 11, No. 1470, 10 de octubre de 1809, p. 418; t. 12, No. 1562, 10 de enero de 1810, p. 40; *Águila Mexicana, op. cit.*, año IV, No. 92, 31 de julio de 1826, p. 4.

sino que borraba las pecas y hasta las cicatrices de viruela;<sup>339</sup> aguas que quitaban tanto las manchas de la cara como el color tostado de las manos;<sup>340</sup> “leche de rosa”, “leche virginal” y “vinagre rosa”, este último para lavar el cutis,<sup>341</sup> así como un “blanco Magister”, que además de blanquear eliminaba las pecas y las arrugas.<sup>342</sup> En lo que respecta a las recetas del *Semanario Económico de México*, se incluyen: una “pasta real” para limpiar y hermostrar el cutis (con piñones, almendras, harina de arroz, esperma de ballena, cera, pan blanco, leche, vino, yemas de huevo), unas esponjas para limpiarlo (que debían meterse en aguardiente y en agua de flores de naranjo), un jabón para darle blancura y suavidad (con limón agrio, aceite de almendras amargas y aceite de tártaro), agua para quitar las arrugas de la cara (con cebada, agua, “bálsamo de la meca”), además de una receta para borrar el paño y las manchas (con huevo y vinagre blanco y alumbre).<sup>343</sup> Llama la atención la cantidad de productos y remedios que se anuncian en los diarios y cómo a través de ellos se expresa la idea de que un cutis blanco también debía estar limpio de manchas y libre de arrugas, granos y demás imperfecciones; la estética se extendía del color a la textura. El cutis ideal, además, debía ser fresco, suave y limpio. Hay un artículo interesante de reflexión que trata más que de los productos, sobre las costumbres de las damas de la época y se recomienda para lograr el ideal de belleza del cutis, levantarse temprano, recibir aire fresco y lavarse con agua fría.<sup>344</sup>

Como complemento, el cutis debía mostrar sobre el fondo blanco un tono rojizo en las mejillas, para lo cual se anuncian recetas para la elaboración de colorete (con

<sup>339</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 287, 14 de julio de 1806, p. 308.

<sup>340</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 384, 19 de octubre de 1806, No. 200; t. 5, No. 573, 25 de abril de 1807, p. 558.

<sup>341</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1562, 10 de enero de 1810, p. 40 y *Águila Mexicana, op. cit.*, año IV, No. 92, 31 de julio de 1826, p. 4.

<sup>342</sup> *Gaceta Imperial de México, op. cit.*, t. 1, No. 27, 22 de noviembre de 1821, pp. 199-100.

<sup>343</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, t. I, No. 1, 1º de diciembre de 1808, pp. 6-7 y No. 2, 8 de diciembre de 1808, pp. 11-12; No. 5, 29 de diciembre de 1808, p. 35; No. 8, 19 de enero de 1809, p. 61; No. 11, 9 de febrero de 1809, p. 86.

<sup>344</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 365; 30 de septiembre de 1806, p. 123.

aguardiente, benjui, madera del Brasil, alumbre y santal rojo),<sup>345</sup> y la venta de una receta para hacer tintura encamada líquida por parte de unos franceses, Enrique José Mugnié y su esposa (quienes se disponían en 1821 a regresar a su patria).<sup>346</sup>

Otro elemento decorativo del rostro, de carácter barroco, durante el siglo XVIII en Nueva España, fue el uso de *chiqueadores*, un tipo de lunares negros artificiales sobre las sienes, hechos generalmente de terciopelo o carey. Retratos como el de la familia Fagoaga (figura 30), el de Magdalena de Villaurrutia y López Osorio (figura 38), y el de María Francisca Esquivel Serruto (figura 51), entre otros, son representativos de esta moda peculiar. El tema de los *chiqueadores* ha sido abordado por los estudiosos del retrato<sup>347</sup> y no se sabe a ciencia cierta cuál es su origen, ya que la costumbre se hallaba extendida entre todos los sectores sociales. Se ha pensado en un posible origen prehispánico de uso curativo (parches de hierbas como la hierbabuena o de papeles impregnados con sustancias medicinales para dolores y otro tipos de malestares), de lo cual derivaría una imitación; o bien, se ha creído que eran una especie de fetiche para ahuyentar el mal. Sin embargo, y aunque hubiera alguna relación con alguna costumbre prehispánica, no es suficiente para explicar su repentina difusión y popularidad justamente en el XVIII. Otra opinión vincula los *chiqueadores* con el uso en Francia de los *mouches*, pequeños lunares artificiales, que, como dice Marita Martínez del Río, ocultaban picaduras de viruelas u otras imperfecciones, y cuya propagación se daría a través de la Madre Patria. Asimismo, esta autora con base en un autor español, Diego Torres Villarroel, agrega que pudieron haber sido “una especie de código femenino para dar a entender una disposición de ánimo”,<sup>348</sup> y en tal caso serían comparables con los

<sup>345</sup> *Semanario Económico de México*, op. cit., T. I, No. 49, 2 de noviembre de 1809, p. 389.

<sup>346</sup> *Gaceta Imperial de México*, op. cit. t. I, No. 27, 22 de noviembre de 1821, pp. 199-200.

<sup>347</sup> Vid: Vargastlugo, Elisa, *México barroco*, op. cit., p. 29 y Marita Martínez del Río, “El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII” en *El retrato civil en la Nueva España*, op. cit., p. 39.

<sup>348</sup> *Loc. cit.*

abanicos, pero no pasa de ser una suposición. El hecho es que los *chiqueadores* desaparecieron como moda a fines del XVIII y no sobrevivieron salvo en los sectores populares, pero más bien en su acepción medicinal.

#### 4.8.2. Cuidados y cosméticos para el cabello

El cabello ha sido un elemento inherente a la belleza. La etapa barroca está representada por el uso de polvos para el cabello y las pelucas. Dicho artificio dejaba, según el color de la peluca o el cabello, un tono entre gris y blanco, que adquirió un sentido de elegancia. Basta ver los retratos de la familia Fagoaga (figura 30), de la familia Vicario (figura 31), de la marquesa del Apartado (figura 38), y de Juana Leandra Gómez de Parada (figura 40). En especial el de la familia Vicario, permite deducir que aun cuando en la década de los noventa del siglo XVIII, la moda empezaba a mostrar cambios visibles, tendientes a una línea más sencilla, todavía los polvos se usaban con las mejores galas. De hecho ya entrado el XIX, las pelucas y los polvos se mantuvieron para ocasiones especiales, sobre todo en actos oficiales y de la corte, y especialmente entre los varones.<sup>349</sup>

No obstante, llama la atención el anuncio de polvos de distintos colores para peinarse,<sup>350</sup> que posiblemente tuvieron un uso decorativo, si bien es probable que dicho producto no fuera muy difundido, pues aparece en una sola ocasión.

Así como en el rostro y otras partes del cuerpo, desde la antigüedad es común el uso de tinturas para el cabello, en especial los de origen vegetal como la cáscara de nuez, la

---

<sup>349</sup> Sobre esto nos ocuparemos en el capítulo correspondiente. Vale la pena destacar la crítica que en el *Diario de México*, se hacía en 1807 al amplio consumo de harina de trigo, pues se despojaba al grano de sus propiedades nutritivas para servir inútilmente en la cabeza de alguien, cuando había muchos pobres que alimentar (t. 5, No. 479, 22 de enero de 1807, pp. 85-87).

<sup>350</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 78, 17 de diciembre de 1805, pp. 341-342.

savia de encina, así como algunos productos que todavía se emplean, por ejemplo, la jena, el índigo y la camomila.<sup>351</sup>

En la época que nos ocupa, que como se ha visto, la sociedad había colocado a la juventud como canon de belleza, los tintes tuvieron gran difusión y sobre todo a partir de que las pelucas cayeron en desuso y quedó a la vista el cabello natural. En las fuentes hemerográficas hay diversas referencias al respecto. En los periódicos se anuncian aguas y recetas, así como servicios para teñir el cabello. Aun cuando la publicidad es incipiente, sin ilustraciones y con un lenguaje a veces no muy claro, se busca atraer posibles clientes no sólo con el ofrecimiento de quitar las canas sino de lograr resultados rápidos, de obtener el color original (ya fuera castaño, rubio o negro), o que los productos anunciados no traerían resultados perjudiciales para la salud del cabello (por tener menjures sanos), que el tinte no se desteñiría y, más aún, se prometen productos que a la vez suavizarían el cabello, refrescarían la cabeza y hasta ayudarían en el tratamiento de jaquecas.<sup>352</sup> En el *Semanario Económico de México* aparece una receta interesante para teñir el cabello de negro “según el método de las inglesas”:

Se pone a hervir por una hora, en dos cuartillas de agua clara, una onza de óxido de plomo, y otro tanto de limaduras de madera de ébano. Con este tinte se unta el pelo, mojando las púas del peine para peinarse. El pelo se ennegrecerá, y quedará mejor y más lustroso si se añaden a esta mezcla dos dracmas de alcanfor.<sup>353</sup>

Por otro lado, al despojarse de las pelucas, las mujeres y hombres de escaso cabello o los calvos tuvieron problemas para lucir a la moda, aun cuando la cabellera se usaba corta o recogida sobre la nuca. Así se entiende por los anuncios que brindaban

<sup>351</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 64.

<sup>352</sup> Vid: *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 384, 19 de octubre de 1806, p. 200; t. 7, No. 786, 25 de noviembre de 1807, p. 370; t. 12, No. 1638, 17 de marzo de 1810, p. 344; t. 13, No. 1782, 19 de agosto de 1810, p. 200; t. 13, No. 1837, 13 de octubre de 1810, p. 420.

<sup>353</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, t. I, No. 8, 19 de enero de 1809, p. 61.

productos que supuestamente hacían crecer el cabello,<sup>354</sup> así como las recetas que con ese fin se publican, como la siguiente:

Hágase cocer una porción de huevo de gallina, hasta que se pongan duros, tómense las yemas de ellos y pónganse al fuego en una sartén, para que se vayan tostado hasta que empiecen a echar aceite de sí; entonces sáquense de la sartén, envuélvanse en un lienzo y pónganse debajo de una prensa para exprimirles el aceite, del propio modo que se hace con las almendras. Untándose con este aceite el sitio de donde se ha caído el pelo, volverá a nacer prontamente. Más, tómense ranas verdes y lagartijas también verdes, córteseles a éstas las cabezas y colas y tómense igual porción de las unas y de las otras, échense en una olla nueva tapándola bien, póngase en un horno para que se tuesten, háganse después polvos, y con este polvo y el aceite antecedente, hágase a modo de unguento y con él úntense el sitio en donde falte el pelo, y le verán nacer prontamente en abundancia y más fuerte que antes era, y si fuere en las cejas la falta, y hará muy hermosas.<sup>355</sup>

Dadas las promesas se entiende que un cabello abundante y fuerte era sinónimo de belleza.

#### 4.8.3. Cuidados y belleza de la dentadura

Indudablemente, la boca constituye una de las partes más sensuales del cuerpo, vinculada eternamente con el beso; pero más allá de esto la dentadura es un complemento importante de la expresión de la cara, en especial de la sonrisa, capaz de enviar los más sugerentes mensajes, desde una simple muestra de amabilidad hasta la expresión de cariño o de pasión. Asimismo, la dentadura siempre está presente en el acto de comunicar por la vía oral y la vista de la dentadura puede coadyuvar a reforzar el lenguaje por medio de impresiones agradables o desagradables. Una dentadura completa, fuerte, ordenada simétricamente y blanca, forma parte de los ideales de belleza occidentales. Por ello se ha desarrollado una cosmética dental.

<sup>354</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 4, No. 99, 7 de octubre de 1814, p. 4.

<sup>355</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, t. I, No. 53, 30 de noviembre de 1809, p. 420.

No obstante, hay referencias de que las dentaduras en México se alejaban del modelo de belleza, pues se deterioraban a pronta edad. Guadalupe Jiménez Codinach, en un estudio sobre la etapa final del virreinato, muestra que debido a la afición de los habitantes de la capital de la Nueva España por el consumo de helados y dulces, locales tales como las neverías (monopolizadas por la Corona) y las confiterías eran visitados con frecuencia, por lo cual, dice, no debe extrañar el mal estado de los dientes. A ello habría que agregar el tabaquismo como otro factor de pronto deterioro. Muchas jovencitas a temprana edad ya tenía los tenían podridos y algunas no dudaban en ponerse tintura blanca para maquillarlos.<sup>356</sup> El testimonio de la marquesa Calderón, que se refiere a veinte años después de la consumación de la independencia, confirma lo anterior, pues al juzgar la belleza de las mexicanas opina que sus principales defectos son, además de su corta estatura y su gordura, el mal estado de sus dientes (aunque con ciertas excepciones); y al comparar la belleza en los distintos sectores sociales señala que las muchachas de las rancherías y en general del campo conservaban su hermosura por más tiempo que las de clases acomodadas, lo cual atribuye a la falta de ejercicio y a la "alimentación disparatada" de estas últimas, que tenía como consecuencia una pronta gordura y la ruina de los dientes.<sup>357</sup> Así, a través de la dentadura la señora Calderón mide la belleza y salud de las mexicanas.

Las soluciones que se anuncian en el *Diario de México*, para combatir los diversos problemas dentales prometen maravillas: productos para blanquear los dientes, para encarnar y hacer crecer las encías, o un licor para apretar los dientes, limpiar las encías y purificar el "humor escorbútico".<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer*, op. cit., pp. 83-84.

<sup>357</sup> Frances Erskine Calderón, op. cit., pp. 73 y 74.

<sup>358</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 2, No. 142, 19 de febrero de 1806, pp. 199-200 y t. 12, No. 1562, 10 de enero de 1810, p. 40.

En el *Semanario Económico de México* aparece un artículo interesante que se ocupa del tema de la dentadura y amplía la información sobre su belleza, salud y cosmética. Primeramente se recomienda una receta para quitar el color negro:

Se pulverizan partes iguales de tártaro y de sal, y después de haberse enjugado (sic) bien la boca por la mañana en ayunas, se frotará la dentadura con estos polvos.<sup>359</sup>

Después se habla de las propiedades que la química había descubierto en el carbón para hacer de él un excelente dentífrico que blanqueaba, con la ventaja de que no dañaba el esmalte:

Los químicos modernos han descubierto las admirables propiedades del carbón, y entre otras ha de destruir las partes colorantes; de aquí se ha sacado el medio de convertir el carbón en un dentífrico útil para blanquear la dentadura, pues solamente ejerce su acción sobre la parte colorante sin dañar el esmalte, ni tampoco contiene mecánica ni química calidad corrosiva que pueda atacar la dentadura. El carbón también posee la propiedad de oponerse a la putrefacción, y de detener los progresos de ella; por consecuencia destruye los vicios de las encías, y corrige el mal olor de la boca. Por tanto el polvo del carbón es el dentífrico más admirable, y por todos títulos deben abandonarse los demás métodos.<sup>360</sup>

A continuación se da la receta que contiene carbón molido, azúcar candi y cremor tártaro, con lo cual se promete un dentífrico superior a los demás. Por último se ofrecen una serie de recomendaciones para el cuidado de los dientes, tales como no quebrar con ellos cuerpos duros (como las nueces) ni usar hebras de hilo; evitar el consumo frecuente de helados, así como de alimentos y bebidas muy calientes; masticar con toda la dentadura y no con un solo lado; cuidarse del sarro (que, se dice, es el mayor enemigo) y de las caries.<sup>361</sup> En el texto se aprecian una serie de hábitos inadecuados, muchos de los cuales no han desaparecido en la actualidad.

<sup>359</sup> *Semanario Económico de México*, op. cit., T. I, No. 7, 12 de enero de 1809, p. 53.

<sup>360</sup> *Loc. cit.*

<sup>361</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

#### 4.8.4. Los perfumes

Las secreciones que emanan del cuerpo humano producen olores que pueden ser desagradables, pero al mismo tiempo se convierten en un poderoso vehículo de seducción, en un afrodisiaco. Los aromas creados por el ser humano se relacionan con la seducción y la inhibición, así como con la cosmovisión determinante. Entre diversos pueblos de la antigüedad, por ejemplo, el perfume actuaba como elemento espiritual o vinculado con la magia. El papel que ha desempeñado el perfume y los olores han sido motivo de inspiración para poemas y novelas; basta recordar *El perfume* del escritor Patrick Süskind.<sup>362</sup> Pero como objeto de estudio dentro de la historia de la indumentaria no ha sido un tema muy tratado. Como en otros casos es Nicola Squicciarino de los pocos especialistas que se ocupa de las implicaciones psico-sociales del perfume, con base en los contextos históricos, aunque brevemente.<sup>363</sup> Una aportación fundamental, desde la perspectiva histórico-antropológica se encuentra en la obra de Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social, siglos XVIII y XIX*, en la cual ubica el olfato como parte de la historia, estableciendo un acercamiento entre los sentidos y lo social. Apenas profundiza en su tema y de inmediato Corbin llega al mundo de la moda.<sup>364</sup>

En la cultura occidental, inevitablemente los perfumes han sido impuestos como moda y una vez más, su sede ha sido Francia. Durante el siglo XVIII se aprecia un cambio con base en las nuevas ideas de higiene, sostenidas sobre todo a partir de la Ilustración, y en relación con el desarrollo de la etiqueta. De acuerdo con los nuevos

<sup>362</sup> Patrick Süskind. *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona, Seix Barral, 1992.

<sup>363</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, pp. 62-64.

<sup>364</sup> Patrick Süskind, *El perfume o el miasma, op. cit.* En la actualidad se publica en México una obra en fascículos. *El fascinante mundo de los perfumes*, con diversas secciones, como Moda y perfume, Coleccionismo, Historia, Las grandes casas, Mujer y perfume, en que se penetra de modo general al tema de los perfumes desde diversas perspectivas y destinado a un público no especializado. Barcelona. Planeta DeAgostini, 1996.

criterios el propósito era disfrazar los olores inoportunos del cuerpo y proporcionarle aromas agradables y delicados, acordes con la naturaleza (extraídos de hierbas, flores, frutas, maderas, etc.), lo cual provoca un rechazo hacia los que hasta entonces se acostumbraban en Europa: el almizcle, el ámbar y la algalia, que resultaban violentos para los nuevos gustos olfativos, de manera que fueron sustituidos especialmente por agua de rosas, violeta, tomillo, lavanda y romero.<sup>365</sup> Se dice que en la corte de Luis XV la etiqueta indicaba un perfume distinto cada día.<sup>366</sup> El perfume ocupa un lugar destacado no sólo debido a la gratificación aromática, sino en las relaciones interpersonales y en los estados de ánimo; más aún, define personalidades y en ese sentido adquiere un carácter narcisista.<sup>367</sup> En el periodo estudiado la práctica de la perfumería se extiende a dos ámbitos: el corporal y el del entorno. En el primer caso se trata de aromas personales que se aplican en algunas partes del cuerpo; los segundos, son externos a él, pero igualmente personales, ya que aromatizan los espacios íntimos y los objetos privados. En el siglo XVIII se promovió el uso de diversos productos aromáticos y de aseo personal, tales como jabones, pastillas, pastas, bolas olorosas, polvos, sales, etc. Había frascos perfumados colgados al cuello, prendas de vestir, como batas, que se guardaban en fundas perfumadas; asimismo, los aromas se aplicaban en pañuelos, abanicos, guantes, rosarios, medallas y hasta platos.<sup>368</sup>

Sobre el estudio del tema en México, sólo se puede decir que prácticamente hay que iniciarlo. En el curso de esta investigación se buscó información específica en las fuentes hemerográficas y el resultado fue que no se encontraron artículos de reflexión o análisis, pero sí anuncios y recetas que muestran una gran variedad en la perfumería y

---

<sup>365</sup> Patrick Süskind, *El perfume o el miasma*, op. cit., pp. 87-89.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>367</sup> Nicola Squicciarino, op. cit., pp. 62-64.

<sup>368</sup> Patrick Süskind, *El perfume o el miasma*, op. cit., pp. 90-91.

demuestran que a principios del XIX, los criterios europeos respecto a los aromas habían sido importados a México. Asimismo, se observa la importancia que tenían tanto los perfumes corporales como los ambientales.

Uno de los productos que gozaba de cierto prestigio era la llamada *agua de Colonia*, que se anuncia no sólo como artículo de perfumería sino para remedios, aunque no se especifica de qué tipo.<sup>369</sup> También se mencionan el *agua de la banda* (de espliego) y *agua del sultán* (posiblemente con esencias orientales). En las recetas se difunde una muy sencilla para hacer agua odorífera de rosa:

En una cazuela de barro vidriada se pondrán las cantidades que se requieran de agua pura, y hojas de rosas de Castilla frescas. Se le echarán tres gotas de espíritu de vitriolo y quedará el agua con el olor y color verdadero de rosa.<sup>370</sup>

De los perfumes exteriores se mencionan frasquitos de olor para pañuelos,<sup>371</sup> y se proporcionan recetas para hacer copillas de perfumes “para estrados y gabinetes de damas” (con polvos de benjui, raíz de lirio y otros aromas a escoger, todo mezclado en agua de azahar),<sup>372</sup> así como “espíritu de la banda sin destilar para el tocador de las señoras” (con gotas de aceite de espliego, agua pura y agitada en una botella).<sup>373</sup>

Aún siendo escasa la información no es pobre, pues muestra el gusto e interés por los perfumes, con base en los criterios importados de Francia, tanto en su uso interno como externo; especialmente, se observa la difusión de aguas de colonia y lavandas, artículos populares hasta nuestra época, así como el uso de rosas, azahares y, en general aromas florales en la preparación de perfumes.

<sup>369</sup> *Vid: Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 7, No. 41, 10 de febrero de 1816, p. 4; *Águila Mexicana, op. cit.*, t. 1, No. 60, 13 de junio de 1823, p. 226; año IV, No. 92, 31 de julio de 1826, p. 4.

<sup>370</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, T. I, No. 2, 8 de diciembre de 1808, p. 15.

<sup>371</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. 5, No. 28, 28 de enero de 1815, p. 4.

<sup>372</sup> *Semanario Económico de México, op. cit.*, T. I, No. 1, 1º de diciembre de 1808, p. 5.

<sup>373</sup> *Ibid.*, T. I, No. 2, 8 de diciembre de 1808, p. 15.

En este capítulo se ha visto la estrecha relación entre la moda, la belleza y la búsqueda de seducción en el mundo femenino. Cada parte del atuendo y del adorno desempeñan una función específica en el arreglo, dan una determinada apariencia al cuerpo y proyectan la concepción que de él se tiene. El arreglo abarca desde el cabello hasta los pies y estimula diferentes sentidos, la vista, el tacto y el olfato.

Sin embargo, en el periodo estudiado se distinguen tres etapas específicas. Durante el barroco se definió una belleza artificial (cargada de ornamentos, joyas, amplios volúmenes en el vestido y el peinado, motivos dorados y plateados), pero desde finales del siglo XVIII se da paso a una concepción estética cuyos ideales se inspiran en la naturaleza y la sencillez que promueven algunos ideólogos de la Ilustración (los adornos se simplifican, la telas se hacen ligeras, la decoración se inspira en motivos naturales y hasta los aromas adquieren frescura). Esta segunda fase es muy breve, pero definitiva porque permite el surgimiento de una concepción distinta del vestir, que por primera vez se asocia con la libertad, la comodidad y la salud en la mujer. En la última de las etapas a que nos hemos referido hay un retroceso relativo, motivado por las ideas de la Restauración y el correspondiente *revival* que confirió a la mujer de clase acomodada una condición de pureza, que se vincula con la inmovilidad y ociosidad, lo cual llevó a que regresaran algunos usos del barroco. Con ello se aprecian los ciclos de la moda, pero se confirma que los significados no son idénticos, en el último caso ya no se trata, como en el siglo XVIII de una cultura del placer, sino de un ideal de mujer asociada al medioevo, según los ideales de la burguesía del siglo XIX. Ahora bien, no todo fue *revival* porque algunos usos como el del calzoncillo interior femenino se fue incorporando a las costumbres, bajo los nuevos conceptos de higiene y salud. Todo lo cual refleja el dualismo que encierra el romanticismo: el *revival* al lado del liberalismo.

La moda, primero en la Nueva España, y después en el México independiente, sigue en lo general los lineamientos europeos, los españoles y los franceses, pero ciertamente bajo sus propias interpretaciones y con manifestaciones originales, formadas de la conjunción de lo anterior con elementos populares y orientales.

## Capítulo 5 LA MODA MASCULINA

El tema de la moda masculina definitivamente no ha suscitado el mismo interés que el caso femenino. Los estudios sobre la historia del traje o la moda por lo general le han prestado mayor atención al sector femenino, y lo mismo se puede afirmar respecto a los trabajos que presentan análisis filosóficos, psicológicos, sociológicos o estéticos sobre la materia. Entre las pocas excepciones, cabe mencionar el multicitado estudio clásico de Umberto Eco, Francesco Alberoni y otros autores, *Psicología del vestir*, que básicamente trata sobre el significado social y psicológico del traje masculino burgués. Asimismo, destaca el trabajo de John Peacock, *Men's Fashion: The Complete Sourcebook*,<sup>1</sup> que abarca de 1789 a 1995 y que, a través de imágenes describe los cambios en la apariencia masculina a partir del desarrollo del atuendo occidental. Para apreciarlos en sus detalles, Peacock establece ciclos cortos y divide la indumentaria según la ocasión (de montar, de día, de noche, de casa), incluyendo los accesorios. La obra es de suma utilidad porque permite visualizar el fenómeno de la moda masculina desde dos perspectivas: en conjunto o por partes.

En cuanto al caso mexicano, de las obras ya citadas de José R. Benítez, *El traje y el adorno en México*; de Gabriel Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*; y de Virginia Armella de Aspe, *La historia de México a través de la indumentaria*, justo es reconocer que muestran interés tanto en el vestido masculino como en el femenino, si bien, dependiendo de la disponibilidad de fuentes se ocupan de uno u otro. Al revisar la hemerografía mexicana del periodo estudiado, también se aprecia que en las reflexiones sobre el fenómeno de la moda, ésta se vincula principalmente con el mundo femenino, y sólo se relaciona con los varones cuando se analiza a los *petimetres*. De manera que

---

<sup>1</sup> John Peacock. *Men's Fashion: The complete Sourcebook*. London, Thames & Hudson, 1996.

existe una situación desventajosa en la información. Pero el hecho es que la moda también se extendió entre la población masculina, infiltrándose primeramente en los sectores pudientes y en los medios, imprimiendo determinadas características a su apariencia, actitudes y formas de pensar. De modo que si para nuestro trabajo partimos de una serie de limitaciones en cuanto a las fuentes no por ello el capítulo de la moda masculina tiene menor importancia que el que se ocupa de la moda femenina.

## **5.1. Los caballeros frente a la moda**

### **5.1.1. Los cambios sustantivos del traje masculino**

Como se ha dicho en otra parte, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, ocurrieron cambios radicales y determinantes en la indumentaria masculina, y aunque en un capítulo anterior se ha hablado de manera general sobre ello, ahora conviene hacer ciertas precisiones y comparaciones. A diferencia del traje femenino que se modificó y temporalmente liberó los cuerpos de las damas con la *chemise a robe* o *túnico*, para regresar en la década de los veinte al talle y la cintura reducidos, en tanto se volvía a ampliar la cadera, diseñándose una silueta que con ligeras variaciones permaneció durante el resto del siglo XIX; en el caso masculino, a partir de la Revolución Francesa, se dio un giro sin precedentes que significó una ruptura con respecto a los usos indumentarios prevalecientes desde el siglo XIV. El cambio sustancial se da con la implantación del *pantalón* largo, el color negro del traje y la tendencia a la sobriedad, elementos que pasaron a ser característicos del *traje burgués*, lo cual significa que la conquista del poder por la burguesía no se limitó a la esfera política o económica, sino que tuvo manifestaciones determinantes en la mentalidad y las costumbres.

En el caso masculino no se produjo un tránsito en conjunto de la indumentaria barroca a la neoclásica, no encontramos una moda a base de túnicas o togas, sino que, el neoclasicismo se manifestó en el criterio de sobriedad y la verticalidad de la línea, dada

por el *pantalón* o el *frac*. Asimismo, en los últimos años del XVIII surgieron detalles inspirados en la Antigüedad clásica, como el peinado llamado *a la Tito*. Ahora bien, entre estos dos estilos hubo un proceso de transición en el que surgieron diversas propuestas hasta que entre la segunda y la tercera década del siglo XIX, quedaron definidas las características básicas del llamado *traje burgués*, el cual con el tiempo fue adquiriendo rasgos románticos, ya que se realizó una adaptación novedosa de prendas que se habían usado en el siglo XVIII, especialmente en la parte superior (camisa, chaleco). De tal forma que a la vez que el pasado se adaptaba al presente surgía una nueva apariencia y un concepto distinto del vestir.

Hubo en el traje masculino durante esta transición una identificación con los propios cambios políticos y sociales, el *traje aristocrático* se convirtió en símbolo del Antiguo Régimen, en tanto que en el nuevo traje burgués se reconocían principios ideológicos distintos: el color negro, la sencillez y los rasgos de uniformidad reflejaban una actitud de autocontrol, modestia y seriedad; la limpieza, expresaba nuevos valores como la importancia de la higiene y, en su conjunto, se apreciaba un concepto distinto de la elegancia, de lo adecuado en el vestir, frente a lo cual el antiguo *traje aristocrático* se consideraba de un lujo inútil, de pésimo gusto por su abigarramiento, así como de escasa higiene.<sup>2</sup> El *traje aristocrático* representaba lo anticuado, el *traje burgués* lo moderno. El proceso de formación de este último culminó en Europa a mediados del siglo XIX, cuando terminó por imponerse.

En la Nueva España durante el siglo XVIII prevaleció en las altas esferas sociales, aunque con distintas modalidades, el *traje aristocrático* de corte barroco, fenómeno que corresponde a la etapa final del virreinato, a la época del despotismo ilustrado. Como se

---

<sup>2</sup>Vid: Nicola Squicciarino. *op. cit.*, pp. 82 y 174; Philippe Perrot. *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, pp. 30, 112 y 125; Francesco Alberoni. "Observaciones sociológicas sobre el traje masculino" en *Psicología del vestir. op. cit.*, pp. 63-65.

indicó en el segundo capítulo de esta tesis, los virreyes y su corte tenían una función determinante en la divulgación de las modas europeas, de tal forma que la línea francesa se comenzó a observar en detalles de la indumentaria de los últimos virreyes de la casa Austria. Pero, fue sobre todo en la etapa borbónica cuando la moda francesa tuvo mayor penetración, destacando el periodo del marqués de Croix por su preferencia hacia lo francés. Muestra del barroquismo francés de los años treinta del siglo XVIII es la indumentaria de los caballeros de la familia Fagoaga -correspondiente con los vestidos de las damas de la familia. Los personajes lucen camisas con cuello alto y holanes, *chupas* largas, *casacas* con *tontillo*, algunas con ricos brocados, pelucas empolvadas, con excepción de la del menor, de color castaño; y, zapatos con hebillas de oro, de acuerdo con lo que se aprecia en el más pequeño (figura 30).

Un retrato que, como se ha visto, apunta ya hacia una transición, lo mismo en los hombres que en las mujeres, es el de la familia Vicario (1793). En este caso el único varón, Don Gaspar, viste aún con un traje de corte aristocrático: camisa con *chorrera*, *chupa*, *casaca* y *calzón* bordado con hilo de oro, al igual que los puños de la *casaca*; la *chupa* larga, la *casaca* hasta las rodillas y el *calzón* pegado al cuerpo; las medias blancas y de seda, y los zapatos negros con hebilla dorada. Don Gaspar porta cabello al natural, encanecido, atado por detrás en una coleta. Indudablemente hay un barroquismo en los detalles dorados que enmarcan las prendas. Sin embargo, en medio de la suntuosidad se percibe una tendencia a la sobriedad y a la simplificación, dada por el color azul oscuro de los *calzones*, la *casaca* y los zapatos, que armonizan elegantemente con la *chupa* blanca, así como por la verticalidad que prevalece debido a que la *chupa* y la *casaca* se pegan al cuerpo (figura 31).

De unos quince años después, el retrato anónimo del virrey Iturrigaray, muestra el proceso de transición con ciertas peculiaridades. Las damas (madre e hija), aparecen al último grito de la moda con sus *túnicos* y peinados estilo neoclásico. Los varones, en cambio, todavía portan *calzón*; los jóvenes, sin embargo, lucen peinados modernos a *la Tío*. El traje masculino más moderno, curiosamente, es el del niño pequeño, de entre dos y tres años, quien lleva un pantaloncito largo (figura 32).

En el retrato anónimo de la familia criolla del capitán Pedro Marcos Gutiérrez, de 1814, el joven hijo del capitán luce moderno, con pantalón largo, camisa con cuello alto, casi hasta la boca y cabello al natural, traje que, en su conjunto anunciaba las tendencias de los siguientes años (figura 42).

En 1810, como afirma Luis González Obregón, se apreciaba en las calles de la ciudad de México una combinación entre lo antiguo y lo moderno. Aún se podían ver viejos casacones bordados, *chupas* rojas o amarillas y pelucas de coleta y, en los “señoritos”, camisas de irlanda y de *estopilla* lisa; *levitas* negras de paño, casacas negras o azules con botones amarillos; chalecos de *cotonía* de rayas moradas o blancos y lisos, *pantalones* azules de *cotonía* o casimir; medias de seda o de hilo, blancas o rayadas.<sup>3</sup> Por su parte, Guillermo Prieto relata que hacia fines de los veinte y principios de los treinta, los señores graves que se aferraban a sus recuerdos vestían luengos *levitones*, altos sorbetes y sus capas redondas, mientras que se comenzaba a ver gran consumo de *pantalones* de casimir y del *frac*.<sup>4</sup> Y, para concluir la primera mitad del siglo, tenemos el testimonio de Carl Christian Sartorius, quien al referirse a la gente que transitaba por las calles de las ciudades, señala que el traje negro ya se había extendido por el país:

el soldado y el cura visten sus respectivos uniformes y el resto de los que forman la parte civilizada del país van vestidos de negro y con el sombrero

<sup>3</sup>Luis González Obregón, *La vida de México en 1810*, op. cit., p. 46.

<sup>4</sup>Guillermo Prieto, op. cit., pp. 203-204.

bajo el brazo, los cónsules en sus uniformes navales, en una palabra todo a la usanza europea.<sup>5</sup>

En opinión de Guillermo Prieto la tendencia a la uniformidad en el traje masculino restaba atractivo, pues se perdía la riqueza de los matices:

La propagación del traje negro, la ropa hecha, la uniformidad de las importaciones, han robado sus preciosos matices a esas reuniones [las funciones públicas, como en este caso, una ascensión aerostática], que realizadas por nuestra luz vivísima, animadas por gritos de vendimias y dándoles alegría las músicas marciales, eran encantadoras.<sup>6</sup>

De paso, con su comentario Prieto muestra sus apreciaciones sobre la ciudad como un espectáculo en el que los actores transitaban con sus trajes y sus ruidos.

Mathieu de Fossey destaca la elegancia y una actualización relativa en la moda de los caballeros mexicanos:

Por lo que toca a los hombres, visten con elegancia, conformándose a las modas de París con mayor premura que los de las provincias de Francia. Tal vez se compondrán menos bien que los habitantes de Nueva York o de Filadelfia; pero por cierto que se aventaja, en lo general, por la riqueza de sus vestidos a los pueblos de Europa [...]<sup>7</sup>

Seguramente el escritor se refiere a pueblos como los de Europa oriental o de distintas provincias del Viejo Continente.

De esta forma se concluye que el *traje aristocrático* de estilo barroco prevaleció en México hasta los noventa del siglo XVIII y que, justamente en esta década se inició la transición durante la cual se combinaron distintas modas; sin desaparecer del todo el traje anterior surgieron prendas, como el *pantalón* y el *frac* que terminarían por crear un nuevo estilo, el del *traje burgués*. Pero el proceso de transición duró varias décadas, de

<sup>5</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 87.

<sup>7</sup> Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 143.

modo que a finales de los veinte aunque se comenzaba a ver más extendido entre la población el uso del nuevo traje, todavía entre ciertos grupos y para ciertas ocasiones se usaban las prendas del *traje aristocrático*. Indudablemente el movimiento independentista, que trajo consigo ideas nuevas, contribuyó a crear un ambiente favorable, pero de ninguna manera generó o determinó los cambios.

### 5.1.2. Trajes según la ocasión.

Se ha visto que dentro de la concepción que se manejaba en la época respecto a la indumentaria había una categoría importante, la de "decencia", y que en el caso de los varones estaba relacionado con un tipo de gente, que llevaba atuendo limpio, con materiales de cierta categoría, ropa por lo menos seminueva, que cubría de pies a cabeza, y de ser posible con accesorios de cierto lujo. Pero, a la vez, el concepto "decente" iba de la mano de la moda, de la idea del "buen vestir", aunque sin exageraciones y de ello tenemos varios ejemplos en la literatura. Entre las prendas indispensables de un atavío decente se citan: camisa, chaleco, *chupa*, *calzones* o *pantalones*, *casaca*, *frac*, *capa*, medias, zapatos o botas, sombrero, reloj, cadena, caña o bastón, pañuelo, anteojos, guantes y perfume.<sup>8</sup> Todo lo cual permitía lucir como todo un caballero, al menos en apariencia, que para algunos era más importante que serlo realmente.

Al igual que las damas, los caballeros se vestían según los lugares y eventos a los que asistían, procurando lucir además de decentes, elegantes. De su visita a la Nueva España en la segunda mitad del XVIII, Francisco Ajofrín registra la suntuosidad de los trajes de los caballeros en la fiesta de San Hipólito (13 de agosto), cuando se

---

<sup>8</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, op. cit., pp. 16 y 76; *Don Catrín de la Fachenda*, op. cit., pp. 63 y 71.

conmemoraba la conquista. En esa ocasión asistía el virrey a caballo con los miembros de la Real Audiencia, tribunales y cuerpo de la ciudad, tropa y caballeros. Afirma Ajofrín que ahí sobresalía “la riqueza de esta opulenta corte” y que se advertía cómo cada quien se esmeraba en sus galas y el costo de sus aderezos.<sup>9</sup> Hay que pensar que se usaba un traje de gala para montar en ocasiones como esa.

Un traje interesante de analizar es precisamente el que por lo común usaban los jinetes. Dicho traje tuvo cambios en el periodo estudiado y, de acuerdo con el viajero norteamericano Carlos Nebel, se usaba en el campo, tanto entre los hacendados como entre los hombres del pueblo, así como por los caballeros que montaban en las calles de la ciudad.<sup>10</sup> De la segunda mitad del XVIII, tenemos una vez más la descripción de Francisco Ajofrín: *manga* de paño fino azul, encarnado o verde con galones y franjas alrededor especialmente del cuello, un paño blanco bajo el sombrero (el paño en cuestión era llamado *pañño de sol*), un pañuelo al cuello y armas.<sup>11</sup> De acuerdo con diversos testimonios el traje de montar en la ciudad no difería esencialmente del que los caballeros usaban en ranchos y haciendas, y las fuentes posteriores a Ajofrín coinciden con él y complementan su información. Así, Joaquín Fernández de Lizardi refiere que un amigo suyo que llegó a una hacienda vestía con *manga*, *pañño de sol* y botas de *campana*.<sup>12</sup> William Bullock agrega datos como el uso de la polaina o chaparrera que cubría los muslos inferiores y el sombrero de copa baja y plana y de variados colores con cordón grueso en oro y plata.<sup>13</sup> Una imagen de esta época que corresponde al tipo de traje descrito es la litografía de Claudio Linati, “El hacendado criollo propietario” con paño en la cabeza, sombrero aunque no de ala ancha, *manga*, chaquetilla, pañuelo blanco al

<sup>9</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 57.

<sup>10</sup> Carlos Nebel, *op. cit.*, lám. 16 (Rancheros).

<sup>11</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>12</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>13</sup> William Bullock, *op. cit.*, pp. 138-139.

cuello, *calzonera* con botonadura lateral, ceñidor rojo, bota abierta y volteada hacia abajo y espada (figura 59). Los cambios de este traje se pueden vincular con la moda, pues se ve la transición de la *calzonera* al *pantalón* en los más elegantes. Además, después de analizar los datos no podemos dejar de ver en este traje uno de los antecedentes de lo que en el siglo XIX se llegó a convertir en el traje de charro.<sup>14</sup>

Por otra parte, Fernández de Lizardi habla del traje típico que los caballeros usaban para salir a la calle a pie, en el que no debían faltar ciertos detalles como el sombrero, el bastón y la capa.<sup>15</sup> En cuanto a la intimidad, y como dato singular, ya que las fuentes no abundan al respecto, hay referencias sobre el uso de ropones y chinelas como parte de la ropa masculina de dormir.<sup>16</sup> Los primeros seguramente eran vestidos holgados y las segundas, calzados flexibles de tela, importadas de Oriente.

Un evento por demás relevante para damas y caballeros eran las bodas. En ellas hemos visto que en el periodo estudiado aún no existía un modelo o color característico para los novios, sino que se vestían con un traje, realizado con elegancia, que seguía las tendencias de la moda vigente. Para las mujeres que no tenían los medios económicos, una saya con *mantilla* era lo más que adecuado; fuera de la ciudad, una linda camisa con *enagua* y *rebozo* era lo que se usaba comunmente. De los caballeros, no encontramos más de una descripción al respecto, pero al parecer no variaba mucho el criterio sobre el atuendo nupcial. Se trata de la boda de Culás, personaje de Fernández de Lizardi, un joven campesino humilde, en cuyo traje se demuestra que éste se definía según la condición y los medios económicos. El de este joven se considera de gala, y se componía de *calzones* de pana azul galonados y con botones de plata, botas bordadas y

---

<sup>14</sup> Mathieu de Fossey, proporciona una descripción detallada del traje de montar que observó en la Viga (*op. cit.*, pp. 127-128).

<sup>15</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>16</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 130.

picadas de oro y azul, zapatos abotinados de *cordobán*, una cotona "curiosa" de indianilla verde guarnecida de listón rosa, mascada del mismo color, sombrero redondo pardo y con toquilla y galón de plata y el autor destaca que su lujo terminaba en una "famosa" *manga* de paño azul con dragona carmesí y galones y flecos de oro.<sup>17</sup> Como se puede apreciar, las prendas eran las típicas del campo, pero dado el acontecimiento estaban ornamentadas con detalles de lujo. Entonces, a pesar de su humildad, Culás portaba había engalanado su traje. Cabe suponer que en las bodas de la ciudad cada novio debió haberse vestido según su condición social y que los más elegantes, seguramente llevaban prendas finas de última moda.

El autor más prolífico en cuanto a la indumentaria según la ocasión es Guillermo Prieto, sólo que se debe tomar en cuenta que sus descripciones corresponden al final del periodo estudiado y a los años inmediatamente posteriores, además de que su memoria no siempre es del todo exacta. De las tertulias nos dice que los señores llevaban *levitas* largas y holgadas, en tanto que un joven amigo suyo, Larrañaga, asistía con un "barragancito" verde y un sorbete desmesurado, agrega Prieto, para corregir y aumentar su exigua humanidad.<sup>18</sup> Obviamente es éste último quien luce vestido a la moda, por el *barragán* y el sombrero de copa.

Mientras tanto, en un baile casero se veían al mismo tiempo los trajes de "charro" -así llama Prieto a un traje que seguramente deriva del de montar- con bordados y galones, y por otra parte, caballeros vestidos de *pantalón*, *frac* con botón dorado, *chaquetas*, *frazadas*, *esclavinas* y diversos tipos de capas.<sup>19</sup>

En lo referente a los lutos, el negro predomina, lo que cambia es básicamente la forma. Hasta el siglo XVII se usaban *calzas*, *lobas* o *ropillas*, estas últimas una especie

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>18</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 94 y 229.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 260.

de túnica larga y corta, respectivamente, así como capas y en ocasiones capuchas. Las leyes que reglamentaban el luto, expedidas en 1693, se tuvieron que reafirmar en distintas ocasiones para moderar los lujos, pero, a pesar de las leyes, en el siglo XVIII, se fueron introduciendo algunos cambios, en adelante el luto seguiría los dictados de la moda, como el propio virrey Revillagigedo, quien con ocasión de las solemnes honras de unos militares, vistió con medias, *calzones* y *chupa negra*.<sup>20</sup> Aunque no se encontraron datos de épocas posteriores se deduce que se tendió a usar las prendas civiles que predominaban como formales, siempre de color negro.

### 5.1.3. Del petimetre, el dandy y el catrín

Hay un tema en relación con la moda masculina que requiere atención especial. Se trata de tipos sociales asociados en su forma de vida e indumentaria con el mundo de la moda: los *petimetres*, los elegantes, los catrines y los llamados *dandies*.

Como se ha señalado en otro capítulo, los *petimetres*, también llamados *currutacos*, manojitos o pisaverdes eran, entre el sector masculino, los jóvenes cuya vida giraba en torno al placer, a la seducción y por ello estaban vinculados con la elegancia y las modas y eran quienes las llevaban a su máxima expresión. Ya hemos citado la definición crítica que Diderot incluyó en *La Enciclopedia* y los opúsculos que se publicaron en España desde mediados del siglo XVIII.<sup>21</sup> A partir de entonces no dejaron de aparecer comentarios sarcásticos sobre tan extravagantes personajes, que sin importar el país eran de apariencia afrancesada y que al decir de Carmen Martín Gaité, tenían aire de

<sup>20</sup>Vid. Eusebio Ventura Beleña, *op. cit.*, T. 1, 3er. foliaje. ley 417, pp. 221-222; José Gómez Moreno, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo. 1789-1794*. México, UNAM. 1986, p. 31.

<sup>21</sup> Vid. Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 18 y Valeriano Bozal, "la estampa popular en el siglo XVIII" en *Summa Artis*, *op. cit.*, v. 31, p. 657.

muñecos.<sup>22</sup> En el mundo hispanoamericano también se extendió esta curiosa especie que dejó lejana la imagen del valiente espadachín calderoniano.

De hecho los *petimetres* fueron un fenómeno que se puso de moda. Los jóvenes que caían en esa condición se reconocían por su actitud narcisista ante la vida, por sus modos afectados y, obviamente por su atuendo elaborado, todo lo cual les daba un aspecto peculiar. Aunque el *petimetre* novohispano presentaba en lo general los mismos rasgos que sus homólogos europeos, desarrollaron características singulares. El *Diario de México* proporciona muchas descripciones, siempre en tono mordaz, lo que hace pensar que en diversos sectores dichos personajes escandalizaban. Su forma de vida se califica de superficial y frívola. Se da el nombre de *petimetres* "a la juventud embriagada de amor propio, dominante en sus palabras, afectada en sus modales, y repulida en sus vestidos" y, se les califica como, "la especie más ridícula, que se arrastra con orgullo sobre la superficie de la tierra."<sup>23</sup> Llamaban tanto la atención que para ciertas mujeres resultaban sumamente atractivos y se buscaba su compañía, si bien, como dice Carmen Martín Gaité, más por exhibirlos que por ellos mismos.<sup>24</sup> Entre las actividades que los ocupaban cabe señalar que eran asistentes asiduos a los cafés, aficionados a los juegos del trencillo y el billar, aunque muchas veces jugaban de prestado, y se acercaban a los amigos que les invitaban algo de beber o de comer, de preferencia a quienes también los convidaban a banquetes. En las noches no faltaban al teatro o a los bailes; en estos últimos se lucían por su habilidad en los bailes, eran expertos en los minués, las contradanzas y los boleros afandangados, así como en el arte del canto y la poesía. El *petimetre* normalmente chupaba puros gruesos y para dirigirse a sus interlocutores hablaba en un idioma *sui generis*, en el que mezclaba el francés y el italiano. Y los

<sup>22</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 282.

<sup>23</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 12, No. 1650, 8 de abril de 1810, p. 392.

<sup>24</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 85.

domingos y días festivos no faltaba a misa, se le podía ver parado en el Altar del Perdón, pero se sabía que la misa la escuchaba a medias, iba más a posar que a escuchar o a rezar. A pesar de su apariencia y contra lo que podría esperarse muchas veces dormía en una accesoria de las que se llamaban de "taza y plato".<sup>25</sup> Esto último lleva a pensar en su extracción social. En el estudio de Carmen Martín Gaité, que se refiere a España, se establece que pertenecían a familias ricas, aunque no necesariamente aristocráticas.<sup>26</sup> Pero, en el caso de los *petimetres* de Nueva España, las fuentes muestran que su imagen podía ser engañosa, el hecho de que vistieran a la moda, incluso con telas finas, no significa que pertenecieran a la élite aristocrática o económica. Algunos, incluso, para adquirir sus refinadas ropas iban hasta el mismísimo Baratillo, lugar conocido por vender ropa usada y aun robada. Hay diversas referencias que presentan a estos jóvenes como vividores:

En México viven  
ciertos hombrecillos;  
con perdón de ustedes  
voy a describirlos.  
Ellos son muy pobres,  
no tienen destino,  
ni colocación;  
pero son tan vivos,  
que pasan la vida  
de ajeno bolsillo[...]<sup>27</sup>

Por lo cual se deduce que el *petimetre* era un tipo social que podía proceder de distintos sectores económico-sociales, aunque sus actividades y atavíos fueran similares entre sí.

Los *petimetres* o *currutacos* son tan despreciados por algunos grupos que durante el conflicto napoleónico llegaron a ser tratados como traidores, considerándose su

<sup>25</sup>Vid: *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335; t. 3, No. 241, 29 de mayo de 1806, p. 117; t. 12, No. 1580, 28 de enero de 1810, pp. 110-111; t. 12, No. 1601, 18 de febrero de 1810, pp. 193-194.

<sup>26</sup>Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 73.

<sup>27</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 12, No. 1601, 18 de febrero de 1810, p. 193.

indiferencia hacia quienes iban a morir a los campos en tiempos de guerra, en tanto se mantenían ocupados en sus actividades superfluas:

Son malos españoles los petimetres (y petimetas) de profesión, que estrenan casi todos los días trajes y galas para lucirlo entre los necios, frívolos y botarates, olvidados de la desnudez de los defensores de la patria: los que ceban su vientre con manjares exquisitos, desprecian al mismo tiempo los clamores de los beneméritos soldados que les piden pan, y pan no hallan: los que desperdician y disipan su dinero, ya en inútiles y ridículos objetos de lujo, ya en el abominable vicio del juego, y se niegan no sólo a hacer donativos, sino aun a pagar las contribuciones, para socorrer los ejércitos.<sup>28</sup>

Igualmente sobre su indumentaria abundan las referencias. Para comenzar, lucían el peinado *a la Tito*, con el tupé hacia la frente, y la patilla poblada que se acercaba al labio. No faltaban distintos tipos de sombreros, desde el “chiquito encañonado”, que no cubría del sol, hasta el sombrero tipo “bacín” y alto, muchas veces adornado con plumaje. La camisa lucía bordada, en ocasiones con pechera y un lienzo que cubría el cuello y llegaba hasta la barba. Sobre la camisa, un chaleco y sobre el mismo, *casaca corta*, *levita*, *frac* o *chaqueta*. Por las descripciones se sabe que usaban *calzones* o *pantalones*, que podían ser o muy anchos o muy estrechos. La media de seda enmarcaba la bota negra o el zapato con hebilla. El *petimetre* no podía serlo si le faltaba una serie de accesorios y joyas que ornamentaban su afectada personita: cintas que colgaban del hombro, *charreteras*, relojes, dijes, sortijas y demás joyas, así como pañuelo y bastón. Su arreglo no sólo era escandaloso a la vista sino al olfato, pues se echaban encima aroma de almizcle, cuando en Francia ya habían sido desechados y sustituidos por olores más frescos. Como se puede apreciar, en el caso específicamente novohispano, los *petimetres* no siempre usaron lo último de la moda, al parecer había algunos más conservadores (con *calzón* y *chaqueta* a la española), pero, sea a la moda

<sup>28</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 16, No. 2374, 3 de abril de 1812, pp. 377-378.

o un poco extemporáneos, la condición para lucir como todo un *petimetre* era la extravagancia.

Para concluir citaremos un escrito que ilustra todos los aspectos que hemos tratado de describir:

Señor petimetre:  
 sea bienvenido  
 ¡Oh, que bien peinado!  
 ¡Y qué bravo chico!  
 Callen los Adonis  
 Perdone Narciso  
 un dulce parece  
 ¡Qué terso! ¡Qué limpio!  
 ¡Qué rizos! ¡Qué olores!  
 Que gusto en vestidos!  
 Qué puesto en las modas!  
 Qué arte! Qué brío!  
 Las damas lo aclaman  
 por *parisien* fino.  
 Los gestos estudia  
 Sabe los cumplidos.  
 Se postra hasta el suelo.  
 Saluda expresivo  
 lisonjea, adula,  
 anda muy pulido  
 de minué con pasos,  
 haciendo pinitos.  
 Ninguno la gana,  
 de cuantos se ha visto  
 a coger pañuelos,  
 alzar abanicos,  
 saber dar el brazo, dulces exquisitos,  
 llevando dos cajas de rapé y palillos,  
 a doblar mantillas,  
 componer un rizo, mondar una pera,  
 trinchar de lo lindo.  
 Él dibuja, borda;  
 y para decirlo  
 en una palabra  
 es estuche vivo.  
 Habla con remilgues, busca terminillos,  
 hace cuatro versos  
 aunque robe cinco,  
 dice dos refranes,  
 textos infinitos,  
 y al ver las madamas  
 tan raro prodigio, dándole la borla  
 de doctor eximio,  
 pasa entre ellas plaza  
 de más erudito,  
 discreto, elocuente,  
 sabio y entendido,

que los Cicerones, que los Titos Livios,  
que los diccionarios [...]<sup>29</sup>

Paralelamente a los *petimetres* en la segunda década del XIX se fue definiendo un tipo al que se denominó "elegante", que difería del primero en sus modales más tranquilos y discretos, su forma de hablar con sencillez contrario a la afectación del *petimetre* y con un porte que se había simplificado.<sup>30</sup> Estos rasgos permiten suponer que el criterio neoclásico de simplificación y sencillez incluía la forma de conducirse y algún aspecto -insistimos, no el conjunto- del atuendo, especialmente el peinado.

Este culto a la elegancia determinó el surgimiento de otro tipo vinculado con el mundo de la moda, el *dandy*, que vino a sustituir al *petimetre* y posiblemente derivó del elegante. El tipo surgió en Europa como producto de la Restauración, y era representativo de una actitud aristocrátizante contraria a la forma de vida burguesa que tendía a masificarse y en este sentido se relaciona con el romanticismo. El *dandy* puede llegar a desdeñar el dinero pero gusta de la vida lujosa y del ocio. Dandismo era sinónimo de elegancia singular y pretensión de originalidad en el vestir, cuyo modelo clásico fue George Brummell.<sup>31</sup> El fenómeno del dandismo fue tan provocador que se convirtió en tema de ensayos literarios. Habría que recordar, por ejemplo, "Tratado de la vida elegante", de Balzac y los ensayos escritos por el propio Baudelaire sobre el tema.<sup>32</sup>

Este último define a los *dandies* como:

Esos seres no tienen otro problema que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. por lo tanto poseen en gran medida y a su completo antojo, el tiempo y el dinero sin los cuales la fantasía,

<sup>29</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 12, No. 1605, 22 de febrero de 1810, pp. 209-210.

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1585, 2 de febrero de 1810, pp. 131-132.

<sup>31</sup> *Vid.*: Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, t. 6, pp. 156 y 164; Philippe Ariès y George Duby, *op. cit.*, T. 7, pp. 302-303; Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie*, *op. cit.* pp. 139-140.

<sup>32</sup> Honoré de Balzac, "Tratado de la vida elegante" y Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna" en *El dandismo, op. cit.*

reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas si puede traducirse en acción.<sup>33</sup>

En México también surgieron pretendidos *dandies*. Carl Christian Sartorius se refiere a ellos a mediados del siglo XIX:

En las ciudades, el joven criollo que pertenece a las clases educadas se viste como un europeo. El deseo de ser un "dandy" es imperativo en los jóvenes; mientras que el viejo criollo, lo mismo que el español, nunca deja la casa sin su larga capa negra, aunque el sol esté en el cenit.<sup>34</sup>

A la misma época pertenece el joven Gustavo, un personaje de Payno en su novela, *El fístol del diablo*, así descrito:

Gustavo era un Adonis en la extensión de la palabra; sus manos pequeñas, sus piernas torneadas, su cutis como el de una mujer, y su pelo rizado y lleno de perfumes; un corsé sujetaba su cintura; sus espaldas las perfeccionaba el algodón del frac, sus patillas las tenía en orden el cosmético, y sus atractivos los realzaba más el *sachet de patchouli* que tenía en el bolsillo, y el agua de colonia que perfumaba su pañuelo.<sup>35</sup>

La personalidad de Gustavo era semejante a la del *petimetre* de décadas anteriores. Entonces, el *dandy* mexicano sólo difería del *petimetre* en su extracción social, en su educación, pero en el atuendo no había hondas discordancias: ambos llevaban la moda hasta ciertos extremos, cada cual en su propia época. Por otro lado, el *dandy* mexicano, aunque tenía como modelo al europeo, obedecía a un contexto distinto y en consecuencia el fenómeno en México no se desarrolló ni con las mismas características, ni con la misma intensidad.

Entre el *petimetre* y el *dandy*, surgió la figura del *catrín*, a quien Fernández de Lizardi dedicó una novela, y al cual describe de la siguiente manera:

El *catrín* se levanta de ocho a nueve; de esta hora hasta las doce va a los cafés a ver si topa con otro compañero que le costee el desayuno, almuerzo o comida. De doce a tres de la tarde se va a los juegos a ingeniar del modo que puede, siquiera consiguiendo una peseta. Si la consigue, se da de santos, y a

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, *ibid.*, pp. 107-108.

<sup>34</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 30.

<sup>35</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 134.

las oraciones vuelve a los cafés. De aquí con la barriga llena o vacía, se va al juego a la misma diligencia. Si alguna peseta dada “trepá”, bueno; y si no, se atiene a su honestísimo trabajo para pasar el día siguiente.

Como estos arbitrios no alcanzan sino cuando más para pasar el día, y el todo de los catrines consiste en estar algo decentes, en bailar un valse, en ser aduladores, facetos y necios, aprovechan estas habilidades para estafar a éste, engañar al otro y pegársela al que pueden. Y así el santo Parián los habilita de cáscara con qué alucinar a los tontos, o de trapos con qué persuadir a los que creen que el que viste con alguna decencia es hombre de bien. Pero, después de todo, el catrín es una paradoja indefinible, porque es caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin hambre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba.<sup>36</sup>

Si bien algunos rasgos los comparte con el *petimetre*, el catrín se puede definir como un hombre joven que ante todo debía verse “decente” (en el sentido en que describimos esta palabra en líneas anteriores), aunque no lo fuera, y vestir a la moda, pero no siempre seguía servilmente sus dictados, sino que ellos mismos podían ser propositivos en lo que respecta a detalles, de manera que llegaba el caso que lucieran una moda peculiar, la cual precisamente los distinguía como catrines. Al decir de un personaje de la novela *Don Catrín de la Fachenda*, no todos los que lucían a la última moda eran catrines.<sup>37</sup> Lo anterior sugiere que el catrín fue un tipo intermedio entre el *petimetre* y el *dandy*. Guillermo Prieto se refiere a la moda de los catrines entre los veinte y los treinta. Refiere que usaban una especie de *frac* redondo con botones dorados, poco más grandes que un peso, el pecho se veía abultado y duro (como si trajeran un *amazona* de hierro), mangas sumamente estrechas cerradas por dentro con unos botones de metal pequeños; el *pantalón* también muy estrecho, tirantes bajo el chaleco, corbata de terciopelo atada con hebilla; polaina con botones en la orilla del pie, y un peinado intermedio entre el que se denominaba a *la furia* y el de raya partida.<sup>38</sup> La pretensión de elegancia, originalidad y decencia era la esencia del catrín.

<sup>36</sup>Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>38</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 224-225.

## 5.2. Del calzón al pantalón largo

Como se ha señalado reiteradamente, durante el periodo estudiado se produjo una transformación definitiva en el vestido masculino a partir de una prenda. Después de cuatro siglos de que los caballeros habían exhibido orgullosamente sus piernas con el uso de las *calzas* o *calzones*, durante la Revolución Francesa se introdujo el *pantalón*, una pieza que usaban los *sans-culottes* (posiblemente inspirados en los pantaloncillos de los marineros), que cubría la mayor parte de la pierna y se contraponía al aristocrático *calzón*. Nicola Squicciarino no deja de sorprenderse de que el *pantalón* se haya convertido en un símbolo de libertad, pero le parece irónico que se hubiera tomado como modelo, precisamente el traje de los bufones italianos, pues el origen del *pantalón*, como también se ha indicado, se ha relacionado con el cómico Pantalone.<sup>39</sup> Sin embargo, muy posiblemente sus impulsores no hayan tenido en cuenta su carácter bufonesco, sino que debe haber sido una alternativa popular para mostrar visiblemente una actitud antagónica hacia la aristocracia. El *pantalón* se convirtió posteriormente en una de las prendas representativas de la burguesía, signo de su seriedad y formalidad, para lo cual resultó oportuno el ocultamiento de las piernas.

En México se comenzó a difundir el *pantalón* en la primera década del siglo XIX. Un anuncio publicado en *Gazetas de México*, de 1805, ofrecía prendas de moda traídas de Francia, entre las cuales se mencionan *pantalones* que se vendían en un taller perteneciente a unos franceses residentes, Don Luis Bethinger y Don Enrique Joseph Mugnie, pintores, doradores y barnizadores, cuyo taller se hallaba en la calle de Necatitlan.<sup>40</sup> Dicho anuncio demuestra que hacia 1805 el *pantalón* había llegado a México y comenzaba a ser distribuido.

---

<sup>39</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 82.

<sup>40</sup> *Gazetas de México, op. cit.*, v. XII, No. 37, 16 de julio de 1805, p. 323.

Entre los primeros y principales difusores de la moda destacaban, como es de suponer, los *petimetres*. En la hemerografía consultada se describe su atuendo, por lo general en forma burlesca, y entre las prendas propias de este grupo se menciona, entre 1807 y 1808, el *pantalón*. Los jóvenes *currutacos* lo usaban con *casaca*, *levita*, *capotón*, o *chaqueta*, así como chaleco, pañuelo, bastón, reloj y sombrero tipo bacín;<sup>41</sup> o bien con bota lustrosa y *frac*.<sup>42</sup> Pero el *pantalón* pronto se lució entre la gente distinguida. En los pasquines difundidos en 1810, con motivo de la llegada del virrey Venegas, llama la atención el *pantalón* del gobernante recién llegado:

Con botas y pantalón  
hechura de Napoleón<sup>43</sup>

o bien,

De patilla y pantalón  
hechura de Napoleón<sup>44</sup>

Lo cual indica que por novedosa aún sorprendía el uso de dicha prenda entre la gente de más alta jerarquía.

Durante la guerra de independencia se dio la ocasión para que esa moda se difundiera más ampliamente, y ello fue posible por su uso en algunos cuerpos militares, cuyo uniforme ya incluía *pantalón*, como se muestra en la pintura anónima de 1813, "Uniforme de un patriota de Mixcoac" (figura 60 ).

Las referencias sobre dicha prenda aparecen más continuamente en las publicaciones de la segunda década, por lo cual se deduce que la moda había logrado éxito en esta época. En 1813, en un artículo de *El Pensador mexicano*, Juanillo, un

<sup>41</sup>*Diario de México*, op. cit., t. 5, No. 547, 31 de marzo de 1807, pp. 357-358.

<sup>42</sup>*Ibid.*, t. 8, No. 889, 6 de marzo de 1808, pp. 262-263.

<sup>43</sup>Luis González Obregón. *La vida de México en 1810*, op. cit., p. 163.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 164.

joven, se refiere a una ocasión en que iba bien vestido y el traje se componía de *chaqueta y pantalón*.<sup>45</sup> Asimismo, el *pantalón* pasó a formar parte del atuendo “decente”, acompañando la camisa y el chaleco.<sup>46</sup> De hecho, Fernández de Lizardi presenta algunos juicios sobre la moda del *pantalón*. El escritor no condenaba la prenda por sí misma, sino sólo en el caso de que presentara algún detalle “obsceno”, como material transparente o tan ajustado al cuerpo “que de legua se conoce que el hombre es el que lo trae”.<sup>47</sup>

Ahora bien, la popularidad alcanzada por el *pantalón* no significa la desaparición automática del *calzón*. Los mismos *currutacos* que se peinaban a *la Tito* y aparecían en público cubiertos de sortijas usaban *calzones*, ya sea tan anchos que “el viento de entre ellos se pasea a su salvo”, o bien sumamente estrechos.<sup>48</sup> Los *calzones* aún se consideraban como parte del atuendo “decente”, e indispensable para las grandes ocasiones, por ejemplo en una boda. Recordemos que Culas, el novio cuyo casamiento se menciona en *El Periquillo Sarniento*, llevaba ese día *calzones* de pana azul galoneados y con botones de plata.<sup>49</sup> De hecho, la importancia que todavía tenía la prenda en la segunda década del XIX se aprecia en la expresión “atacarse los *calzones*”,<sup>50</sup> que después fue sustituida por “fajarse los *pantalones*”, como una actitud de los varones que sabían imponer su autoridad en la familia.

Algunos retratos de la época muestran el proceso de transición del *calzón* al *pantalón*. Como en otros casos, el traje de Don Gaspar Vicario ( de 1793) es ilustrativo. Su *calzón* tiende a pegarse al cuerpo sin ser muy ajustado, se aprecian reminiscencias barrocas en

<sup>45</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., Suplemento al T. II, 8 de noviembre de 1813, p. 331.

<sup>46</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda*, op. cit., p. 63.

<sup>47</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 73.

<sup>48</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335 y t. 12, No. 1673, 3 de mayo de 1810, pp. 489-490.

<sup>49</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, op. cit., pp. 124 y 210.

<sup>50</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 231.

las orillas bordadas con hilos de oro y los botones dorados, pero hay cierta sobriedad en el color azul oscuro (figura 31). El retrato anónimo del virrey Iturrigaray, muestra al gobernante y a sus dos hijos mayores con *calzón* pegado que les cubre hasta las rodillas, en tanto el pequeño, de 2 o 3 años luce un *pantaloncito* (figura 32). Y En el retrato anónimo de la familia del capitán Pedro Marcos Gutiérrez (1814), éste porta un traje militar y la bota alta cubre el pantaloncillo blanco, pero su hijo, un jovencito como de 13 años viste un *pantalón* largo y ancho (figura 42). Todavía el virrey Calleja ostenta un *calzón* rojo con botones dorados que cubre las rodillas, lo cual significa que esta prenda continuó siendo elegante y usada como gala por los gobernantes (figura 61). Un cambio se aprecia en las litografías de Claudio Linati que corresponden a mediados de los veinte. Con excepción de las que muestran con *calzón* a Guadalupe Victoria (figura 62) y al Regidor (figura 67), el resto de los varones de la ciudad de México portan *pantalón* largo, lo mismo los militares (figuras 63, 64 y 65), que el Evangelista (figura 66).

Respecto a las descripciones de los *calzones*, en la hemerografía consultada, se mencionan los de coletilla principalmente y en segundo plano los de paño, los de casimir y casimira. Aunque no con frecuencia se nombran los de gamuza, *bretaña*, *bayetón*, sarguilla, *mahón*, *raso*, *cotonía*, terciopelo, pana y ante. Entre los colores se señala el amarillo, negro, blanco, azul, café, verde, encarnado, morado, así como el yesca y el tierra. Había *calzones* con forro o sin forro (de *coleta* y *pontivi*). Como adornos se mencionan las *charreteras* de oro o de acero y los respuntes.

En cuanto a los *pantalones* se describen de dos tipos, al igual que el *calzón*, los muy ajustados y los bombachos, a estos últimos se les llama "moriscos" o "afarolados".<sup>51</sup> Del

<sup>51</sup>*Diario de México, op. cit...*, t. 8, No. 889, 6 de marzo de 1808, pp. 262-263 y t. 9, No. 1010, 5 de julio de 1808, pp. 18-20.

material, las descripciones se refieren con mayor frecuencia a la *cotonía*, pana y coletilla, siguiéndole el casimir, *mahón*, gamuza, seda y manta. De los colores se menciona más comúnmente el blanco y el negro. Los *pantalones* podían ser lisos o listados, forrados o sin forro y con pie o sin pie. Esta última referencia no se aclara en las fuentes, pero caben dos posibilidades, que se refiera al largo de la prenda o a las pialeras, estas últimas una especie de resortes que pasaban por debajo del pie.

Son muy diversas las descripciones que aparecen en las fuentes sobre *calzones*. Una de ellas llama la atención, se trata de un robo en la casa de Don Jacobo Villaurrutia, en 1806, llevándose el ladrón un par de *calzones* de raso negro, uno de paño amarillo, dos de coletilla, uno de casimira color tierra, dos de *cotonía* listada.<sup>52</sup> Al mismísimo Don Andrés Quintana Roo, en agosto de 1810, no sólo le robaron unos *calzones* de paño de primera color café y otro de casimir negro, sino hasta los *calzoncillos*. Asimismo le fueron hurtados diversos *pantalones*, uno de casimir blanco, otro de casimir azul y otro de *cotonía* blanca lisa.<sup>53</sup> En el mismo año, de la calle del Tomo de Regina No. 6 se robaron un par de *pantalones* negros de pana lisa sin forro, otro de *cotonía* inglesa de popotillo, otro de pana blanca listada y otro más de *coleta*.<sup>54</sup>

### 5.3. Chupas, chalecos, chaquetas, casacas, levitas, fracs. Las capas.

La prenda antecesora del chaleco es la *chupa* que se utilizaba ya en tiempos de Luis XIV y que a su vez procede del *jubón* sin mangas.<sup>55</sup> La *chupa* se utilizaba arriba de la camisa y debajo de la *casaca*. Dicha prenda era indispensable en el conjunto del atuendo masculino, tal como lo menciona Periquillo, el personaje de Fernández de

<sup>52</sup>*Ibid.*, t. 4, No. 446, 21 de diciembre de 1806, p. 454.

<sup>53</sup>*Ibid.*, t. 13, No. 1772, 8 de agosto de 1810, p. 156.

<sup>54</sup>*Ibid.*, t. 12, No. 1589, 6 de febrero de 1810, p. 148.

<sup>55</sup> Max Von Boehn. *La moda...*, *op. cit.*, T. 3, p. 97 y T. 5, p. 161.

Lizardi.<sup>56</sup> Carecía de mangas, tenía faldones y tuvo variaciones en el largo, pues en el siglo XVII se usó hasta la rodilla, pero a finales del XVIII y principios del XIX tendió a acortarse.<sup>57</sup> No desapareció la *chupa* repentinamente para dar lugar al chaleco, por un tiempo ambas prendas coexistieron hasta que terminó por predominar éste último mientras la primera fue cayendo en desuso.

En las fuentes hemerográficas no abundan las referencias sobre la *chupa*. En el *Diario de México* tan sólo se mencionan dos entre otros objetos robados de una sastrería de Toluca, una de grana guarnecida de galón angosto de oro y otra de paño morado guarnecida de lo mismo.<sup>58</sup> Llama la atención que en cambio a partir de 1805 abunden las referencias sobre los chalecos, lo que hace pensar que su uso se había extendido desde el primer lustro del siglo XIX.

*Chupas* de distintas épocas se muestran en los retratos de Francisco Fagoaga (1736), Don José de Gálvez (1785) y Don Gaspar Vicario (1793). La *chupa* de Francisco Fagoaga es roja como su *casaca*, la cual lleva abotonada tal como lo dictaba la etiqueta y por ese motivo apenas se asoma una esquina de la *chupa*, pero se alcanza a apreciar el largo hasta la rodilla y, al igual que la *casaca*, tenía ricos bordados (figura 30). No menos lujosa es la del visitador José de Gálvez, de color durazno, sin embargo, hay algunas diferencias notables en el estilo; en este caso la *casaca* está abierta y la *chupa* queda al descubierto, pues así lo imponía la moda europea de finales del XVIII, y es esta prenda la que se abotona, si bien la parte más baja, sin botones, se abre en un vértice y se ha acortado hasta la mitad de la pierna (figura 68). Indudablemente en la época del visitador, la *chupa* se lucía mucho más que en los tiempos de Fagoaga. En cuanto a la *chupa* de Don Gaspar, lo primero que se observa es el contraste entre el

<sup>56</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>57</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 4, pp. 232-234 y T. 5, p. 161.

<sup>58</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 6, No. 652, 13 de julio de 1807, p. 295.

color blanco y el azul oscuro de la *casaca* y del *calzón*. También se advierte que se está en la antesala del chaleco, la *chupa* se ha acortado hasta por debajo de la cintura. La prenda, abotonada desde arriba, termina en una abertura triangular y se complementa con ricos bordados dorados (figura 31).

El chaleco es tan similar a la *chupa* que podría confundirse con ella, es una prenda intermedia entre la camisa y la *casaca*, e igualmente carece de mangas. Sin embargo hay diferencias muy precisas en cuanto a su significación, la *chupa* es una prenda netamente aristocrática mientras que el chaleco es típicamente burgués; respecto a su forma, el chaleco es más corto, por lo general la cintura los divide, la *chupa* hacia abajo y el chaleco hacia arriba. En sus inicios el chaleco era de distintos colores como la *chupa*, pero en el siglo XIX terminó por predominar el negro.

En México, como se ha dicho arriba, el chaleco se menciona en las fuentes hemerográficas desde 1805.<sup>59</sup> Y en 1806 se anunciaban entre los productos de última moda llegados de París que se vendían en la pintorería de coches de la calle de Necatitlan.<sup>60</sup> Por otra parte, en las obras de Fernández de Lizardi aparecen como prendas indispensables del traje "decente".<sup>61</sup> El material que más comúnmente se nombra de los chalecos es la *cotonía* y, en segundo lugar, el *raso*. Además, se menciona la seda y el paño de seda, la gamuza, el casimir, la indianilla, la coletilla, la estopilla, la *bayeta* y otros dos cuyo significado no queda claro, "de bella" y "carturina".<sup>62</sup> De la *cotonía* se precisa si es inglesa o criolla, de popotillo o acolchada. Las descripciones incluyen la mención de los bordados (de oro o seda), la aclaración de si era liso o listado y en tal caso, si la lista era ancha o menuda. De los colores, el que se

<sup>59</sup>*Ibid.*, t. 2, No. 109, 17 de enero de 1806, p. 68.

<sup>60</sup>*Ibid.*, t. 3, No. 240, 28 de mayo de 1806, p. 116.

<sup>61</sup>*Vid.* Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 210 y *Don Catrin de la Fachenda*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>62</sup>Diario de México. *op. cit.*, t. 2, No. 125, 2 de febrero de 1806, p. 132; t. 6, No. 652, 13 de julio de 1807, p. 295.

nombra con mayor frecuencia es el blanco y después una gran variedad, azul, negro, encarnado, así como colores combinados. También podían llevar motivos florales sobre un fondo de otro color. Para dar una idea citaremos dos descripciones: "chaleco nuevo de indianilla fondo color de aceituna, flores blancas y negras"<sup>63</sup> y "chaleco de gamuza color de ante con botones de metal blanco del tamaño de una cuartilla, medio cóncavos".<sup>64</sup>

Es difícil distinguir el chaleco en los retratos de la época debido a sus cortas dimensiones y a que por lo general la prenda que lo cubre va cerrada.

Una pieza muy interesante de analizar es la *chaqueta*. Una prenda similar se usó desde el siglo XVII,<sup>65</sup> sin embargo la *chaqueta* española posiblemente procede de las modas castizas del XVIII, en especial la de los majos. A Nueva España llegó como moda en tiempos del virrey Revillagigedo, como lo atestigua José Gómez Moreno de manera burlesca, en una nota de su *Diario curioso*, que corresponde a 1792: "También en este tiempo se soltó un género de vestido que llamaron *chaqueta*, que parecían los hombres pastores de Noche Buena".<sup>66</sup> A principios del XIX la prenda no sólo se había difundido extensamente en la Nueva España, sino que de acuerdo con Fernández de Lizardi, se incluía dentro de la indumentaria "decente".<sup>67</sup> Asimismo, cuando se llegó a pensar que la moda debía ser cómoda la *chaqueta* se convierte en una prenda idónea. Una *viudita alegre* escribe:

Sr. D. ¿Estuvo V. el Domingo en la noche en el portal de mercaderes? ¡Cuánto me agradó ver allí a varios jóvenes decentes, vestidos a la sencilla, de pantalón y chaqueta! El calor lo exige así, y de nada servirían las modas, si no trajesen la comodidad. Ellos lo aciertan en gozar del ambiente fresco sin etiquetas no consideraciones ridículas. [...] Estos jóvenes la han acertado con andar en chaquetilla. Que digan enhorabuena los profesores de la quijotería,

<sup>63</sup>*Ibid.*, t. 6, No. 620, 11 de junio de 1807, p. 168.

<sup>64</sup>*Ibid.*, t. 6, No. 652, 13 de julio de 1807, p. 295.

<sup>65</sup>Max Von Boehn, *La moda...* *op. cit.*, t. 3, p. 121.

<sup>66</sup>José Gómez Moreno. *op. cit.*, p. 65.

<sup>67</sup>Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 424.

los críticos de tertulia, cuanto les parezca mientras ellos anden con toda la comodidad que se saben proporcionar sin indecencia. Mis amigas y yo, que paseamos esa noche el portal, aprobamos su modo de pensar, y lo celebramos, apeteciendo el aumento, y progresos de una moda graciosa y desembarazada.<sup>68</sup>

Ahora bien, durante la guerra de independencia dicha prenda se convirtió en símbolo distintivo de los simpatizantes de los realistas, a quienes de hecho, se les llegó a llamar *chaquetas*. En un artículo publicado en *El Pensador*, cuando Juanillo le platica a su tío Toribio que se había despojado de su traje de buen vestir, esto es, *chaqueta* y *pantalón*, el tío le advierte: “¿no ves que dirán que eres insurgente porque has tirado la chaqueta?”<sup>69</sup> De esta forma, los insurgentes llegaron a ser reconocidos por haber deshechado el uso de dicha prenda, representativa de la tradición española, y por extensión se aplicó al americano adulator y sumiso. Ello lleva a pensar en la posibilidad de que el sentido del término coloquial *chaquetear*, en tanto una especie de traición se haya originado en las circunstancias especiales de la lucha por la independencia. Pero, al parecer hacia el final de la guerra ya no se hacía esta distinción, posiblemente porque el Plan de Iguala había logrado unificar a insurgentes y realistas, de modo que ya no eran necesarios este tipo de símbolos. Una de las pinturas anónimas que representa la entrada de Iturbide a la ciudad de México durante la consumación solemne de la independencia, muestra a muchos caballeros en actitud festiva que lucen *chaquetas* (figura 56).

En 1823, durante su visita a México el inglés William Bullock observaba que aún estaba muy extendido su uso, en especial las de *calicó* estampadas, pero estimaba que pronto serían sustituidas por la *levita*; de hecho, la *chaqueta* en aquel tiempo se usaba más en la intimidad del hogar que en la calle. Asimismo, señala que en el campo y para

<sup>68</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 5, No. 574, 26 de abril de 1807, pp. 559-560.

<sup>69</sup>*El Pensador Mexicano, op. cit.*, Suplemento al T. II, 8 de noviembre de 1813, p. 332. También *vid.*: T. II, No. 18, 30 de diciembre de 1813; T. III, No. 22 de abril de 1814, p. 441-443.

montar se llevaba *chaqueta* redonda y corta.<sup>70</sup> Así que no desapareció sino que se constituyó en una tradición. Manuel Payno, en *El pistol del diablo* menciona una *chaqueta* larga de paño de Querétaro, lo cual indica que con el tiempo adquirió rasgos diferentes.<sup>71</sup>

La *chaqueta* de *indiana* fue seguramente la más consumida (en especial la inglesa), seguida de la de paño, *cotonía* y pana, aunque también se mencionan las de *bayetón*, *coleta*, *coletilla*, *casimir* y una que otra de *casimira*, *terciopelo*, *cofín*, *indianilla*, *muselina*, *zaraza*, *chita*, *mahón* y *raso*, por lo que se aprecia una gran variedad de materiales en esta época. Las *chaquetas* iban con forro, en las fuentes hemerográficas se señala el de *jamán*, también se precisan los casos en que la prenda tenía *listas*, que generalmente iban de color distinto al del fondo, así como las *vuelatas*, *ribetes* y *guarniciones* de oro o lentejuela. Había *chaquetas* verdes, azules, envinadas, cafés, moradas, negras, blancas, amarillas, de colores combinados, como azul con fondo blanco o con flores de distinto color que el fondo. Se nombran algunos tipos de botones, en especial los de acero y los de concha. Nos podemos dar una idea de la riqueza textil y ornamental de las *chaquetas* con algunas descripciones procedentes de los reportes de objetos perdidos. De la Cerrada del Parque de la Moneda 6, en 1808, se llevaron “dos *chaquetas*, una de pana negra guarnecida de lentejuela con *gandingas* de listón *raso*, color rosa, ribeteada de cintas de oro, otra de indianilla azul con fondo blanco ribeteada de listón morado con sus puntitas amarillas”;<sup>72</sup> de la calle del Tomo de Regina 6, en 1810, se robaron entre otras, una *chaqueta* de pana de pana negra listada guarnecida

<sup>70</sup>William Bullock, *op. cit.*, pp. 32 y 136.

<sup>71</sup>Manuel Payno, *op. cit.*, p. 73.

<sup>72</sup>*Diario de México*, *op. cit.*, t. 8. No. 834. 11 de enero de 1808, p. 44.

de galón y otra de pana criolla listada de morado con *vuelta* y collarín de terciopelo verde".<sup>73</sup>

La *casaca* se convirtió en una de las más importante partes del vestuario masculino porque era la prenda superior exterior, la que quedaba completamente a la vista. Su origen data del siglo XVII y según la opinión de Max Von Boehn, procede del *colete*, una pieza sin mangas que se usaba en el siglo XVI arriba del *jubón*.<sup>74</sup> Por otra parte, Boehn la ubica primero entre los labriegos alemanes y después entre los soldados franceses, para convertirse en una prenda principal y de moda durante el reinado de Luis XIV.<sup>75</sup> La *casaca* con sus faldones ganó terreno, llegando hasta las rodillas al final del periodo de Luis XIV. Durante el siglo XVIII los faldones se atiesaron, la manga se fue alargando y en una primera etapa se usó cerrada, mientras que en una segunda fase se abrió. Las *casacas* se ornamentaban con ricos bordados, algunos de factura china. Pero al final del siglo surgieron cambios, bajo la influencia del traje inglés y los nuevos gustos tendientes a la sobriedad, la hechura de la *casaca* se hizo más sencilla y con materiales como el paño, en lugar del terciopelo y las sedas.<sup>76</sup>

La *casaca* estuvo muy difundida en la Nueva España. En los retratos del siglo XVIII, la gente importante invariablemente se cubría con ella. La de Juan José Gines Gómez de Parada, de principios del XVIII, es larga hasta las rodillas y con una amplitud que indica el uso de *tontillo*; el color es distinto al de la *chupa* y la *vuelta* de la manga llega hasta el codo (figura 69). Un contraste muy estético aún dentro del barroquismo es el de la *casaca* de Agustín Moreno y Castro Beltrán, marqués de Valle Ameno, de color negro con bordados de oro y debajo una *chupa* roja con algunos motivos blancos (figura 70).

<sup>73</sup>*Ibid.*, t. 12, No. 1589, 6 de febrero de 1810, p. 148.

<sup>74</sup>Max Von Boehn. *La moda...*, p. cit., T. 3, p. 97.

<sup>75</sup>*Ibid.*, T. 3, pp. 131-134.

<sup>76</sup>*Ibid.*, T. 4, pp. 232-234. 254.

Finalmente, la de Don Gaspar Vicario (1793), de color azul oscuro, también contrasta con la *chupà* blanca. La sobriedad de la *casaca* está definida no sólo por el color oscuro, sino por la sencillez de su ornamentación y lo pequeño de la *vuelta* en comparación con las antes citadas. Además está completamente abierta y se ciñe al cuerpo de tal manera que ya anunciaba el *frac* (figura 31).

En la segunda década del XIX, de acuerdo con lo que expone Fernández de Lizardi, la *casaca* aún se consideraba como prenda importante e indispensable en el vestuario “decente”.<sup>77</sup> El escritor también se ocupa del aspecto histórico e informa a los lectores de *El Pensador Mexicano* que era una prenda de origen francés, que se adoptó cuando fueron desterradas las ropillas, bigotes, capotillos, gregüescos (un tipo de calza acuchillados y lo que había sido la moda española (“de los tiempos de Wamba”).<sup>78</sup> En las dos primeras décadas del siglo XIX coexistieron las *casacas*, las *levitas*, las *chaquetas* y los *fracs*, pero después de la consumación de la independencia, en la hemerografía y en las crónicas ya no se hace referencia a la *casaca*. William Bullock no las menciona en 1823 y Guillermo Prieto tampoco se refiere a ellas en la parte de su trabajo relativo al final de los veinte y los treinta.<sup>79</sup>

De la época que nos ocupa indudablemente el paño, de distintas calidades, ocupaba el lugar favorito como material de la *casaca*; de otro tipo, se llega a mencionar el casimir y raramente el *bayetón*, *raso* y terciopelo. La *casaca* podía ir con forro o sin forro. A menudo se nombran los botones, ya sea de seda, de hilo de oro o de metal amarillo. En cuanto a los colores había una gran variedad: negro, amarillo, morado, café, aplomado, verde, blanco y hasta rosa o violeta. Las *casacas* de paño tienden a colores más sobrios -salvo excepciones-, en tanto las de colores más encendidos y vistosos son de otros

<sup>77</sup>Joaquín Fernández de Lizardi. *El Periquillo sarniento*, op. cit., p. 76.

<sup>78</sup>*El Pensador Mexicano*, op. cit., T. III, No. 5. 17 de febrero de 1814, p. 403.

<sup>79</sup>William Bullock. op. cit., y Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*.

materiales. Entre los objetos reportados como robados o perdidos destacan, una casaca de terciopelo de color violeta, sobre trama verde con ramitas verdes y moradas;<sup>80</sup> una verde de manga larga *vuellos* encarnadas, botones de hilo de oro;<sup>81</sup> una de casimir blanco, otra de paño negro guarnecida, y otra de paño menos fino de color café guarnecida.<sup>82</sup>

Una prenda que apareció en el periodo que nos ocupa y tuvo un éxito rotundo fue el *frac*. De acuerdo con Max Von Boehn dicha prenda se conformó de una evolución de la propia casaca: los faldones delanteros se suprimieron, las mangas se alargaron y se estrecharon, y de ahí gradualmente se configuró. Y cuando adquirió su forma definitiva ya no sufrió variaciones de consideración salvo en los detalles: el cuello, las solapas o el énfasis en la cintura; siempre se acompañaba con el chaleco y el negro fue su color característico. En el siglo XIX se convirtió en prenda formal, para recepciones oficiales y bailes.<sup>83</sup>

En la Nueva España, durante la segunda década los caballeros elegantes y “decentes”, debían incluir el *frac* en su guardarropa. Así lo manifiesta Fernández de Lizardi especialmente en su obra, *Don Catrín de la Fachenda*.<sup>84</sup> En 1808, en el *Diario de México* se describe el de un *currutaco*: ancho y con mangones que incluso le cubrían la mano.<sup>85</sup> De los recuerdos de Guillermo Prieto destacan los que usaban los catrines: redondos, con el pecho abultado y duro (por los *amazones*), las mangas estrechas y los botones dorados.<sup>86</sup>

<sup>80</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 272, 29 de junio de 1806, p. 244.

<sup>81</sup>*Ibid.*, t. 6, No. 609, 31 de mayo de 1807, p. 124.

<sup>82</sup>*Ibid.*, t. 15, No. 2110, 13 de julio de 1811, p. 52.

<sup>83</sup>Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 4, pp. 232-234 y Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>84</sup>Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda, op. cit.*, pp. 63, 65 y 71.

<sup>85</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 8, No. 889, 6 de marzo de 1808, pp. 262-263.

<sup>86</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 225.

En los reportes de objetos robados que aparecen en el *Diario de México* no abundan las referencias sobre el *frac*. Posiblemente sea aventurado suponer que aún era limitada su circulación, pero llama la atención que entre los objetos de moda que, como se ha señalado, vendían en la pintorería francesa de la calle de Necatitlan no se mencionen al lado de los chalecos, las *levitas* y las *casacas*.<sup>87</sup> Entre los *fracs* que se mencionan, predominan los de casimir y de color negro, y en menor medida se nombra la casimira y algún otro color como el azul. Asimismo, se mencionan botones blancos de concha.<sup>88</sup> “El Regidor”, de Claudio Linati muestra un *frac* azul, que debió ser muy elegante (figura 67).

Menos formal que el *frac*, la *levita*, en cambio se convirtió en una prenda indispensable para casa o para hacer visitas. La *levita* era larga y holgada pero sencilla. Similar a la *casaca*, se distinguía de ésta por los faldones que se cruzaban por delante. Al parecer inicialmente era una pieza rústica pero posteriormente se urbanizó y se fue refinando, de modo que en la segunda década del siglo XIX ocupaba un primer plano en lo que se consideraba el buen vestir.<sup>89</sup>

La difusión de la *levita* en México se realizó con mayor lentitud que en Europa y con respecto a otras prendas. Aparecen referencias desde 1805 en el anuncio de *casacas* y demás ropa de moda traída de Francia que se vendían en el taller de Necatitlan.<sup>90</sup> Asimismo, hacia 1808 la *levita* a la francesa era una de las piezas que identificaba al *currutaco*.<sup>91</sup> De hecho, en 1823, William Bullock afirmaba que apenas se comenzaban a usar las *levitas* de paño y, dado su éxito, pensaba que podrían llegar a sustituir a la *chaqueta*.<sup>92</sup> De hecho, en el cuadro anónimo otras veces señalado que representa la

<sup>87</sup>*Diario de México*, op. cit., t. 3, No. 240, 28 de mayo de 1806, p. 116. También vid: *Gazetas de México*, op. cit., v. XII, No. 37, 16 de julio de 1805, p. 324.

<sup>88</sup>Vid, por ejemplo, *Diario de México*, op. cit., t. 3, No. 303, 30 de julio de 1806; t. 10, No. 1297, 20 de abril de 1809, p. 456; t. 13, No. 1747, 15 de julio de 1810, p. 59.

<sup>89</sup>Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 114.

<sup>90</sup>*Gazetas de México*, op. cit., v. XII, No. 37, 16 de julio de 1805, p. 324.

<sup>91</sup>*Diario de México*, op. cit., t. 9, No. 1010, 5 de julio de 1808, p. 19.

<sup>92</sup>William Bullock, op. cit., p. 136.

entrada de Iturbide a la ciudad de México, se observa en los caballeros el predominio de la *chaqueta* sobre la *levita* (figura 56).

Y, en el *Diario de México* son escasas las referencias sobre la *levita*. De los registros, la mayoría señalan como material el paño inglés y después el *bayetón*, el casimir y la indianilla. El color preferido era el negro aunque también se menciona el verde. De las descripciones destacan la que señala una *levita* negra de paño de primera con *alamares* de seda<sup>93</sup> y otra de paño de primera, inglés, con cuello de felpa negro y forros interiores de seda color de ceniza.<sup>94</sup>

El vestuario masculino culminaba con distintas prendas que cubrían a los caballeros, tales como *capas*, *esclavinas*, *capotes*, *capotones* y *levitones*. La *capa* española era una pieza que no pasó de moda durante el periodo estudiado, se usaba encima de *chaquetas* y demás sacos, era parte indispensable de la vestimenta “decente”,<sup>95</sup> en especial para los espacios exteriores. William Bullock testifica (1823) que mientras las *chaquetas* eran comunes para la intimidad, en las calles era frecuente ver a hombres y niños con *capas*.<sup>96</sup> En el cuadro antes citado de la entrada de Iturbide a la ciudad de México, se observa a un caballero maduro que festeja la consumación de la independencia en la calle, luciendo *pantalón*, *chaqueta* y encima, *capa* negra con *esclavina*, pequeña *capa* que se llevaba sobre los hombros (figura 56). De los recuerdos de Guillermo Prieto destaca para fines de los veinte y los treinta el uso de *capas* redondas con cuellos de nutria en los hombres mayores, mientras que los jóvenes preferían las *capas* con *esclavina*.<sup>97</sup> De hecho, en Europa, en la época de la Restauración se había puesto de moda la *capa* con *esclavina*, aunque un tanto

<sup>93</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 13, No. 1772, 8 de agosto de 1810, p. 156.

<sup>94</sup>*Ibid.*, t. 13, No. 1817, 23 de septiembre de 1810, p. 340.

<sup>95</sup>Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento, op. cit.*, p. 76.

<sup>96</sup>William Bullock, *op. cit.*, p. 32.

<sup>97</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 203-204 y 230.

estrafalaria (por ejemplo, se llegaban a usar hasta cinco *esclavinas* sobre una capa).<sup>98</sup> Para fines de los treinta madame Calderón observaba que aún se encontraba muy extendido el uso de la capa española.<sup>99</sup>

En la hemerografía consultada se nombran las capas de paño de primera, paño inglés, así como *bayetón* inglés y casimir. De los colores se mencionan el blanco, azul, ala de mosca, tierra, encamado, grana, café y verde. Las capas se bordaban con *vuelatas* de distintos materiales (pana, raso o terciopelo), de distintos colores (verde oscuro, perla, verde, morado). Destaca por su riqueza la descripción de una capa de paño inglés color ala de mosca con *vuelta* de terciopelo matizado, bordada con seda del mismo color,<sup>100</sup> y la de otra capa de paño color de tierra, con *vuelatas* de raso verde oscuro y cuello respunteado.<sup>101</sup>

La *esclavina* se llevaba tanto sobre la capa larga y el capote como encima del *frac*. Las fuentes indican que la hechura de la *esclavina* era de *bayetón*.<sup>102</sup> Según Guillermo Prieto, hacia los treinta, el capote en combinación con la *esclavina* fueron sustituidos por el carricle, una especie de *levitón* con una o varias *esclavinas*, que al decir de Prieto, se consideraba "aristocrático".<sup>103</sup>

El *levitón*, por cierto, tuvo su tiempo de auge desde la primera década del XIX hasta los treinta. Todo indica que el *levitón* se basó en la *levita*, pero se desarrolló como una prenda más larga y amplia. Ya hemos citado un artículo del *Diario de México*, en el cual se manifiesta preferencia por las modas que daban comodidad, como la combinación del *pantalón* con la *chaqueta*, especialmente en tiempos de calor y, por el contrario, se

<sup>98</sup>Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, t. 6, p. 162.

<sup>99</sup>Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 68.

<sup>100</sup>*Diario de México*, *op. cit.*, t. 2, No. 110, 18 de enero de 1806, p. 71.

<sup>101</sup>*Ibid.*, t. 8, No. 832, 9 de enero de 1808, p. 36.

<sup>102</sup>*Vid.*: Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 90, 204, 230 y 260 y *Águila Mexicana*, *op. cit.*, T. 4, No. 37, 21 de mayo de 1824, p. 4.

<sup>103</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 204.

hacen críticas a las prendas que se usan únicamente por moda sin tener en cuenta el clima. Tal era el caso del *levitón* que, según la misma opinión, parecía más una cobija.<sup>104</sup> De acuerdo con las apreciaciones de Guillermo Prieto hacia los treinta sólo los señores grandes continuaban usando el *levitón*,<sup>105</sup> lo cual indica que iba pasando de moda.

El capote y el capotón se mencionan entre las prendas de moda. Ambos son un tipo de capa cuyas características distintivas, sin embargo, no quedan claramente establecidas en las fuentes escritas. Periquillo, el famoso personaje de Fernández de Lizardi, comenta que para vestir decentemente en alguna ocasión se plantó una *chaqueta* y un capote.<sup>106</sup> Como se ha mencionado, Guillermo Prieto se refiere al uso del capote con la *esclavina*.<sup>107</sup> Y, en el *Diario de México*, se sugiere que los jóvenes que se encontraban en el tercer lustro de edad usaban *pantalón* con sombrero elástico y capotón negro.<sup>108</sup> Lo mismo del capote que del capotón los principales materiales eran el paño y el *bayetón* y, en cuanto a los colores, el negro era el preferido, aunque no deja de haberlos en azul, verde y pasa. De los capotes hay grandes y chicos y en el caso del capotón se mencionan sus mangas. En ambos casos la ornamentación, como en la capa, es a base de *vueltas* de terciopelo, raso, pana o popotillo, ya sea listadas o cuadradas. Aunque en la actualidad se distingue el capote de la capa en que el primero tiene mangas y menos vuelo, en el *Diccionario de la lengua castellana*, editado en 1803, se establece como única diferencia el cuello redondo del capote.<sup>109</sup> Y, en el *Diario de México* aparece una distinción entre capote y medio capote.<sup>110</sup>

<sup>104</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 5, No. 574, 26 de abril de 1807, pp. 559-560.

<sup>105</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 203-204 y 230.

<sup>106</sup>Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento, op. cit.*, p. 424.

<sup>107</sup>Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 204.

<sup>108</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 7, 7 de octubre de 1805, p. 27.

<sup>109</sup>*Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, por la viuda de Don Joaquín Ibarra, impresora de la Real Academia, 1803.

<sup>110</sup>*Vid: Diario de México, op. cit.*, t. 3, No. 225, 13 de mayo de 1806, p. 56.

#### 5.4. Accesorios y joyas

Al igual que las damas, los caballeros de finales del XVIII y principios del XIX hicieron gala de una serie de accesorios, así como de joyas lo mismo con funciones utilitarias que meramente ornamentales. Pero, en cualquier caso formaban parte significativa de su atuendo.

El sombrero masculino de la época burguesa se ha asociado con los principios de autoridad, lealtad o deferencia.<sup>109</sup> La autoridad, a su vez, se ha identificado con la superioridad viril.<sup>110</sup> Anteriormente (en el siglo XVIII) el sombrero tenía otro sentido, básicamente de atracción visual, que contribuía a dar una apariencia determinada. Con el uso de la peluca no se llevaba sombrero sobre la cabeza, pero era indispensable portarlo bajo el brazo. El principal modelo era el *tricornio* o sombrero de tres picos, sustituido a finales del XVIII por el de copa alta, que se convirtió en parte indispensable del "uniforme" burgués. Sin embargo, el cambio no se dio repentinamente. De acuerdo con Max Von Boehn hay una etapa de transición que se inició con el sombrero "a la Werther", redondo y liso, y después surgieron diversas variaciones hasta que apareció definido el de copa.<sup>111</sup> El mismo Boehn y Philippe Perrot coinciden en que el antecedente de este tipo de sombrero fue el de estilo cuáquero, que se popularizó durante la guerra de independencia en Estados Unidos.<sup>112</sup> Los franceses participantes lo llevaron a Francia en donde se convirtió en símbolo de libertad y posteriormente se incorporó al traje burgués. El sombrero estilo cuáquero llevaba alas levantadas y se adornaba con trencillas de oro y ribetes de pluma, tal como aparece en algunos retratos, Benjamin Franklin.

<sup>109</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 122.

<sup>110</sup> Juan Gállego, Introducción a Antonio Rodríguez, *Colección general de los trages...*, op. cit., p. XIII.

<sup>111</sup> Max Von Boehn. *La moda...*, op. cit., T. 5, p. 164.

<sup>112</sup> *Ibid.*, T. 4, p. 264 y Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 122.

En la Nueva España también se dieron los cambios señalados. Así, el complemento indispensable del traje barroco fue el *tricornio*, que muchos caballeros portan con elegancia, como se muestra en el retrato de Antonio Francisco Sánchez de Tagle, hecho por Miguel Cabrera en 1761 (figura 71). Empero las nuevas modas, como se ha visto, no eran aceptadas de inmediato por los sectores conservadores, y en este caso José Gómez Moreno, en su *Diario curioso*, aún muestra aversión en 1792, de que,

se soltó en esta ciudad de México una porción de monos vestidos a la francesa, que con una casaquilla de militar y un sombrero de tres picos, un palillo en la mano y sin espadín, se presentaban en todos los parajes públicos con mucho desenfado.<sup>113</sup>

Sobra decir que el comentario, anacrónico, muestra nostalgia por la imagen del valiente espadachín del siglo anterior. En cambio, resulta más acorde con la realidad la afirmación del mismo Gómez Moreno respecto a que en esta misma época (la del virrey Revillagigedo), fue cuando se introdujo la moda del sombrero de copa, que se convertiría en el más representativo de la elegancia masculina en la centuria siguiente, pieza de la cual el autor hace comentarios despectivos:

En tiempo del señor virrey Revillagigedo, se estilaron en México unos sombreros que llamaban de bacín, de las cosas más feas que se han visto, porque eran muy altos de copa y muy cortos de ala, de forma que parecían como pintor acatansasoriano [sic.], pero que por estar de moda todos los usaban.<sup>114</sup>

Sin embargo, en Nueva España ciertos usos y modas en los tocados adquirieron características propias. Como se ha señalado en el capítulo precedente la población novohispana, tanto entre el sector femenino como en el masculino, solía usar los *barbiquejos* o pañuelos blancos sobre la cabeza que llamaron tanto la atención de Francisco Ajofrín durante su visita en la segunda mitad del XVIII, así como los gorros

<sup>113</sup> José Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 65.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

blancos entre todos los sectores sociales,<sup>115</sup> mismos que se pueden apreciar en diversos cuadros de castas, como se ilustrará en el capítulo siguiente.

En las obras de Fernández de Lizardi el sombrero aparece como elemento de la vestidura “decente”, formal e indispensable para salir de casa.<sup>116</sup> Del periodo que nos ocupa se mencionan sombreros de distintos diseños, tamaños, colores y materiales. A Periquillo, por ejemplo, el personaje de Fernández de Lizardi le regalaron una serie de objetos robados y entre ellos, un sombrero tendido (es decir, con el ala extendida) de color chocolate, de rico castor, con “galoncito” de oro al borde y una *toquilla*, mientras que Culás, personaje de *La Quijotita y su prima* incluía en su traje de bodas un sombrero redondo, pardo, con *toquilla* y galón de plata.<sup>117</sup>

En la hemerografía consultada se menciona el uso del sombrero “elástico”, como de última moda entre los jóvenes hacia 1805, pero no se encuentra información sobre sus características.<sup>118</sup> También se nombra un sombrero chiquito de moda del cual se hace burla, pues no se le hallaba alguna utilidad, dado que por su tamaño, en tiempos de calor no podía proteger del sol, ni en invierno del aire helado.<sup>119</sup> Al mismo tiempo, se aprecia que hacia 1808 el sombrero de copa todavía se juzgaba extravagante, ya que en tono satírico se le señala por estar “armado en colosal altura” y como objeto de uso de los *curutacos*.<sup>120</sup> Sin embargo, también circulaba otro modelo de copa baja.<sup>121</sup> En la misma hemerografía se mencionan preferentemente los sombreros de castor, aunque llegan a nombrarse los de vicuña. De los adornos se señalan galones, hebillas y listones.

<sup>115</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>116</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, pp. 79 y 407.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 407 y *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>118</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 1, No. 7, 7 de octubre de 1805, p. 27.

<sup>119</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335.

<sup>120</sup> *Ibid.*, t. 8, No. 889, 6 de marzo de 1808, pp. 262-263.

<sup>121</sup> *Ibid.*, t. 9, No. 1171, 14 de diciembre de 1808, p. 689.

Los retratos de la época ilustran respecto a algunos modelos de sombreros puestos de moda. El de Antonio Francisco Sánchez de Tagle, de 1761, según se ha dicho, evidencia en su plenitud lo que era el *tricornio* (figura 71). El del uniforme de patriota de Mixcoac, muestra, además del *pantalón*, lo que en 1813 era el sombrero de copa y prueba que por un tiempo se usó entre las milicias (figura 60). Por otro lado, en la interesante pintura anónima del siglo XIX, *Entrada de Agustín de Iturbide a la ciudad de México*, aparecen damas y caballeros de diferente condición social aventando hacia arriba pañuelos y diversos sombreros, algunos de copa y otros de copa baja, principalmente blancos y negros, aunque no faltan los de palma (figura 56).

Una pieza indispensable del traje masculino, al que se le ha dado un significado fálico, es la corbata. Etimológicamente, *cravate*, su nombre en francés se relaciona con los jinetes croatas, quienes hacia mediados del siglo XVII, época en que se ha ubicado su origen, portaban una banda de tela alrededor del cuello. Los soldados franceses la imitaron y durante el gobierno de Luis XIV se convirtió en moda. Durante ese siglo y comienzos del siguiente se llevó guamecida con encajes. Al transcurrir el tiempo se amplió, configurando una pieza de encaje con holanes rizados que cubría el frente de la camisa, llamada *chomera* (figura 6). Durante la Revolución Francesa se manifestó abiertamente la ruptura con la aristocracia: los *sans-culottes* no sólo lucían los extraños *pantalones*, sino que llevaban el cuello abierto y rechazaban la corbata (figura 13). En cambio, en los noventa los franceses llegaron a usar al mismo tiempo varios tipos de corbatas, e incluso, ocasionalmente, encima de ellas un pañuelo, por lo cual los caballeros aparecían cubiertos casi hasta la boca. Así se veía entre los *incroyables* (figura 14). En el siglo XIX el uso de la corbata se extendió. Para los *dandies* el arreglo de la corbata se convirtió en un ritual y había en la prenda un detalle que requería la práctica de una

técnica especial, el nudo, que según la forma recibió distintos nombres.<sup>122</sup> El uso de la corbata llegó a tal grado de sofisticación que en las primeras décadas del XIX aparecieron sendos tratados sobre el tema, entre los que destacan, *Cravatiana, où traité général des cravates considérées dans leur origine, leur influence politique, physique et morale, leurs formes, leurs couleurs et leurs espèces* (París, 1823).<sup>123</sup>

Desafortunadamente en las fuentes hemerográficas consultadas para el caso de México no hay mucha información respecto a las corbatas. En la primera década del XIX se mencionan lienzos y pañuelos a manera de corbata. Así sucede cuando se habla del *curmutaco* que llevaba un lienzo en el cuello o del propio diarista, quien se refiere a sí mismo como con un gran pañuelo a modo de corbata.<sup>124</sup> Se entiende que se dio una tendencia a seguir la moda francesa, pues en 1826 se anunciaban armadores franceses de seda para corbatas.<sup>125</sup> A esta época y poco después corresponde otra referencia de Guillermo Prieto que menciona la ancha corbata de terciopelo que usaban los catrines mexicanos.<sup>126</sup>

Los retratos afortunadamente proporcionan mayores datos. Desde los de principios del XVIII, como el de Pedro Barbabosa, de 1714 (figura 27), hasta los que corresponden a los últimos años, como el de Gaspar Vicario (figura 31), los caballeros portan casi invariablemente la *chorrera*, la cual únicamente varía en su amplitud, más vistosa en las primeras décadas y más discreta hacia el final. En cuanto al siglo XIX, se aprecia la coexistencia de la *chorrera* y la corbata en las primeras tres décadas, lo cual se muestra

<sup>122</sup> *Ibid*: Mariarosa Schiaffino e Ivana Malabarba, *Elogio de la corbata*. Madrid, Mondibérica, 1986; Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 4, pp. 231-232 y 244. T. 5, p. 162 y T. 6, p. 162; Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>123</sup> Mariarosa Schiaffino e Ivana Malabarba, *op. cit.*, p. 31.

<sup>124</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335 y t. 7, No. 820, 28 de diciembre de 1807, pp. 503-504.

<sup>125</sup> *Águila Mexicana*, *op. cit.*, año IV, No. 215, 30 de noviembre de 1826, p. 4.

<sup>126</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 225.

en los retratos de los virreyes Iturrigaray y Calleja, así como en “El Regidor” de Claudio Linati (figuras 32, 61 y 66).

Pasando al pañuelo, dicho sea de paso que además de su función ornamental alrededor del cuello, y tal como se señala en un artículo del *Diario de México*, tenía otras implicaciones aunque menos delicadas como limpiar el sudor, sonarse la nariz e incluso disimular el mal olor de la boca.<sup>127</sup> A tal variedad de tareas que tenía el pañuelo correspondía, como se ha visto en la parte del traje femenino, una diversidad de tamaños, materiales, colores y adornos.

Un accesorio muy a la moda durante la época estudiada fueron los tirantes que, de acuerdo con Max Von Boehn, en Europa se habían generalizado hacia 1792.<sup>128</sup> La moda llegó a la Nueva España y aparece documentada como tal en 1806, en un artículo en que es censurada por motivos de salud, considerando que propiciaba dolores en los pulmones y el pecho.<sup>129</sup> No obstante, los periódicos anunciaban para su venta: “tirantes ingleses elásticos superiores”.<sup>130</sup> Al parecer su uso se prolongó hasta la década de los treinta, pues Guillermo Prieto asegura que los catrines de la época los traían bajo el chaleco, provocando que el pecho se viera abultado y duro.<sup>131</sup>

Los tirantes fueron abandonados cuando el cinturón adquirió importancia. El ceñidor, que sujetaba los *calzones* fue su antecedente.<sup>132</sup> Es posible que este último se haya puesto en uso más tardíamente entre los varones que entre las damas, pues en 1826 los cinturones que se anunciaban en el periódico eran para damas (de acero, metal y seda), no para caballeros. Lo anterior resulta comprensible si se recuerda que en esos tiempos la cintura femenina se volvía a marcar después de varios años de haber desaparecido con el

<sup>127</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 2, No. 119, 27 de enero de 1806, pp. 107-108.

<sup>128</sup> Max Von Boehn. *La moda...* op. cit., T. 4, p. 244.

<sup>129</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 3, No. 227, 15 de mayo de 1806, p. 63.

<sup>130</sup> *Ibid.*, 2a época, t. 5, Suplemento al No. 169, 18 de junio de 1815.

<sup>131</sup> Guillermo Prieto, op. cit., pp. 224-225.

<sup>132</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, op. cit., p. 407.

túnico.<sup>133</sup> Por otro lado, volvemos a tomar la referencia de Guillermo Prieto, señalada en el párrafo anterior, respecto a los tirantes para concluir que todavía en la década de los treinta, por lo menos a principios, aún el cinturón no había reemplazado a los tirantes.

Llama la atención el uso de bolsos entre los caballeros, en especial el *ridículo*. Fernández de Lizardi menciona el atavío de algunos “caballeritos” decentes, que incluían *fraques, esclavinas y ridículos*,<sup>134</sup> aunque no se describen sus características, ni en las obras del Pensador, ni en las crónicas, ni en la hemerografía. Dado que en los artículos que tratan sobre los *currutacos*, que tienden a ridiculizar sus modos y atuendo, tampoco se hacen referencias al respecto, se puede suponer que quizá el uso de *ridículos* entre los caballeros no fue muy extendido.

En cuanto a los guantes, tal como afirma Philippe Perrot, eran tan imperativos como los sombreros.<sup>135</sup> El uso de guantes disminuyó en el sector masculino entre los siglos XVII y XVIII mas no desapareció.<sup>136</sup> Así lo demuestran diversos retratos entre los que destaca el de Francisco Antonio Sánchez de Tagle (figura 71). Para Fernández de Lizardi los guantes figuraban entre los accesorios indispensables de los caballeros, al lado del reloj y los anteojos.<sup>137</sup> En los periódicos se anuncian guantes para caballeros de cabretilla cortos, de ante y de castor, así como superiores negros, blancos y de todos colores tanto para damas como para caballeros.<sup>138</sup>

Otro accesorio importante de uso de ambos géneros durante estos tiempos fue el paraguas o quitasol. Sobre los tamaños, materiales, colores y demás características ya se

<sup>133</sup> *Águila Mexicana*, op. cit., año IV, No. 215, 30 de noviembre de 1826, p. 4.

<sup>134</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrin de la Fachenda*, op. cit., p. 65.

<sup>135</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, op. cit., p. 120.

<sup>136</sup> Resulta un tanto confusa la afirmación de Max Von Boehn, en el sentido de que los caballeros dejaron de usar guantes en el siglo XVIII, pues no precisa la época, lugar o motivo por lo que ésto ocurrió, y sólo se concreta a indicar que reaparecieron en los años que siguieron a la Restauración. *Accesorios de la moda*, op. cit., pp. 97-98.

<sup>137</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrin de la Fachenda*, op. cit., p. 71.

<sup>138</sup> *Vid: Diario de México*, op. cit., 2a época, t. 5, Suplemento al No. 112, 22 de abril de 1815 y *Águila Mexicana*, op. cit., año IV, No. 168, 4 de octubre de 1826, p. 3.

trató en la parte correspondiente al atuendo femenino y, sólo debemos recordar que salvo excepciones es difícil distinguir cuando se trata de una pieza para caballeros o para damas. Una breve descripción de un paraguas para caballero aparece en Fernández de Lizardi, era de raso carmesí y con franjas de oro.<sup>139</sup>

Al lado del paraguas, el bastón, símbolo antiquísimo de alta jerarquía y poder, se convirtió en pieza esencial para los caballeros, especialmente para los *currutacos* y los *catrines*.<sup>140</sup> A principios del XIX (o posiblemente desde finales del siglo anterior), también se usaba de última moda una especie de vara con la que se entienda los jóvenes *petimetres* iban por las calles jugando. En el *Diario de México*, se incluye una sátira al respecto, intitulada “El currutaco sacaojos”:

De la Alameda  
 Un día domingo  
 Venía con priesa  
 Por San Francisco  
 Tras uno de estos  
 Petrimetrillos,  
 Que gastan ropa  
 Del baratillo,  
 Que acaso, acaso  
 La habrá vestido  
 Algún difunto  
 De tabardillo:  
 Tenía como otros  
 Del nuevo estilo,  
 Bajo del brazo,  
 No un bejuquillo,  
 Sino un gran palo  
 Nada exquisito  
 Lleno de nudos  
 Grandes y chicos,  
 Con una punta  
 De agudo filo,  
 Que levantaba  
 Por darle brío.  
 No sé que acaso,  
 Muy de improviso  
 Hace parar  
 Al hombrecillo;

<sup>139</sup> Joaquín Fernández de Lizardi. *El Periquillo sarniento*, op. cit., p. 359.

<sup>140</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrin de la Fachenda*, op. cit., p. 71 y *Diario de México*, op. cit., t. 5, No. 547. 31 de marzo de 1807. pp. 37-358.

Yo sigo andando,  
 Sin advertirlo,  
 Y con la punta  
 Del lento impío,  
 Que hacia atrás lleva,  
 Tan recio pincho  
 Me da en un ojo,  
 Que de sus quicios  
 Lo saca y queda  
 Mi ojo perdido  
 Prosiguió entonces  
 Él su camino;  
 Y yo a buscar  
 Algún alivio,  
 Para mi casa  
 Proseguí el mío.  
 Señor diarista:  
 Yo le suplico  
 Ponga en su diario  
 Lo sucedido,  
 Para que el caso  
 Sirva de aviso  
 Y no anden tantos  
 Con tal peligro  
 Tras los sacaojos,  
 Que hay infinitos.<sup>141</sup>

De las descripciones aparecidas en la hemerografía en la sección de objetos robados o perdidos, destacan: un bastón con puño dorado,<sup>142</sup> otro con puño de oro de colores cuya caña tiene una señal de nudo,<sup>143</sup> otro con puño de metal de *tumbaga* y su cordón negro.<sup>144</sup>

Diversos retratos son ilustrativos del uso del bastón y caña, entre ellos cabe mencionar, del siglo XVIII el de Juan José Gines Gómez de Parada (figura 69); y del XIX, el del virrey Calleja (figura 61), así como las litografías de Claudio Linati que representan a Guadalupe Victoria (figura 62) y al Regidor (figura 67).

Otro más de los accesorios necesarios para caballeros eran los anteojos, que, de acuerdo con una referencia de *Alacena de Frioleras*, hacia 1815 se habían puesto de moda y por lo regular costaban seis reales, aunque quienes no podían cubrir este costo,

<sup>141</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 3. No. 241, 29 de mayo de 1806, p. 117.

<sup>142</sup> *Ibid.*, t. 10, No. 1268, 22 de mayo de 1809, p. 338.

<sup>143</sup> *Ibid.*, t. 16, No. 5, No. 2420, 19 de mayo de 1812, p. 554.

<sup>144</sup> *Ibid.*, t. 13, No. 1751, 19 de julio de 1810, p. 76.

“traen un vidrito cualquiera embutido en hoja de lata porque es moda, y no se pueden pasar sin él...”<sup>145</sup>

Además de los accesorios mencionados, los relojes y las joyas, algunas con piedras preciosas, daban realce al arreglo de los caballeros. Mancuernas de varias clases, botones de concha, oro y plata, y los fistoles se mencionan en la hemerografía. Las hebillas ocupaban un lugar especial, se nombran de plata, oro, oro colorado, *calamina*, en distintas formas (cuadrilonga, redonda, ochavada, ovalada), algunas con diamantes.<sup>146</sup> Respecto a los relojes y cadenas, se han señalado en el capítulo anterior todos los rasgos característicos, aunque cabe agregar que según los datos hemerográficos, los *petimetres* gustaban de usar “relojes con charretera de pelo” y su marca favorita era la muy de moda *Cabrier*.<sup>147</sup> De las distintas marcas señaladas en el capítulo anterior, la Roskell mantuvo su prestigio por varias décadas. Los señores Roskell, según afirma William Bullock, fueron los primeros ingleses que establecieron una casa de relojes en México,<sup>148</sup> y de acuerdo con Manuel Payno, uno de los personajes centrales de *El fistol del diablo*, Rugiero, usaba “un buen reloj inglés Roskell con su carátula de oro”.<sup>149</sup>

### 5.5. Peinados y cortes de cabello

Lo dicho para las damas respecto a la importancia del cabello para conformar una imagen determinada, es igualmente válida para los caballeros. En la época que nos ocupa hubo un cambio sustancial en la imagen de la cabeza masculina, ya que la peluca, utilizada desde los tiempos de Luis XIV (figura 4) fue desterrada a partir de la Revolución

<sup>145</sup> *Alacena de Frioleras*, *op. cit.*, No. II, 4 de mayo de 1815, p. 31.

<sup>146</sup> *Vid.* por ejemplo: *Diario de México*, *op. cit.*, t. 1, No. 18, 18 de octubre de 1805, p. 72, t. 1, No. 42, 11 de noviembre de 1805, pp. 175-176, t. 2, No. 147, 24 de febrero de 1806, p. 220.

<sup>147</sup> *Ibid.*, t. 9, No. 1010, 5 de julio de 1808, pp. 18-20 y t. 12, No. 1673, 3 de marzo de 1810, pp. 489-490.

<sup>148</sup> William Bullock, *op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>149</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 162.

Francesa por ser distintiva de la nobleza. En adelante, los varones lucieron sus propias cabelleras, aunque variaron los estilos. Un antecedente de este cambio vinculado en Francia con el proceso político, lo encontramos poco antes en Inglaterra, pues el uso del nuevo traje inglés -caracterizado por su sencillez e inspirado en los trajes de caza- trajo consigo el uso del cabello suelto y sin polvos. Ahora bien, en Francia la primera innovación de la revolución fue el cabello largo y lacio, ya sea suelto o amarrado en una coleta, lo cual se puso de moda hacia 1791 (figura 14). Poco después los varones cortaron su cabello y lo llevaron peinado sobre la frente, con un copete alto y alborotado, llamado *a la furia*, en ocasiones con rizos que caían sobre las sienes, o *a la Tito*, con el cabello peinado hacia el frente y los lados del rostro, como por lo general aparece Napoleón en los retratos.<sup>150</sup>

En el caso de México, las pelucas imperaron hasta fines del siglo XVIII, especialmente en los eventos formales. En los retratos de la época los nobles siempre aparecían luciendo las que estaban de moda. Así, por ejemplo, de principios de siglo, de la época del primer rey de los Borbones, Felipe V, es la peluca de bucles verticales que ostenta en su retrato Juan José Gines Gómez de Parada (figura 69). De los treinta son las pelucas de los caballeros de la familia Fagoaga, suelta hasta los hombros y lo demás recogido en una coleta sobre la espalda (figura 30). De gran elegancia para la época es la que luce don José de Gálvez, con bucles horizontales a los lados y sobre las orejas y recogida hacia la nuca (figura 68). Al parecer fue en la última década del siglo XVIII cuando la peluca, sin desaparecer, decreció en importancia y si bien se mantuvo como parte del traje de corte, al menos para otros eventos no siguió siendo imprescindible como se muestra en el retrato de Don Gaspar Vicario, quien a pesar de su elegancia, luce su pelo al natural, lacio, canoso y recogido hacia atrás en una coleta (figura 31).

---

<sup>150</sup> Vid: James Laver, *op. cit.*, pp. 153-155 y Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 5, pp. 164-165 y T. 6, p. 163.

Durante la primera década del siglo XIX se introdujeron cambios importantes en los usos del cabello masculino. Hacia 1805-1806, según aparece documentado en el *Diario de México*, ya se había comenzado a extender el cabello corto, el peinado *a la furia* y *a la Tito*, así como las patillas grandes.<sup>151</sup> El artículo destaca en forma satírica refiriéndose al cabello corto, que ya habían pasado los siglos en los que se tenía por la mayor injuria motejar a alguien con el epíteto de “calvo”, pues ahora así lucían todos por delante y por detrás. Asimismo, se comenta en el mismo escrito que los muy afectados, o sea, los *currutacos*, llevaban los cabellos en alto “como nos pintan a los condenados” y, finalmente, se refiere a que el oficio de barbero ya no era necesario desde que las patillas se juntaban en la barba. Por otro lado, en 1807, un texto se refiere a la peluca como “bizarro aparato” del pasado y que en cambio cundía el furor del rizado en todas las clases, de los bucles “en andanas”, así como los tupés puntiagudos; sin embargo, agrega el autor, los polvos se continuaban usando. Asimismo refiere en tono de queja que tanto los mancebos de las boticas, como los escribanos, criados, cocineros, etc., “se echan a costales la harina en la cabeza”, lo cual se juzga como un desperdicio dado que se extraía del trigo, esto es, del alimento del pobre, el europeo pobre, se debe entender.<sup>152</sup> En 1810 se anuncian algunos cambios: la supuesta desaparición de los bucles en gradería y de los altos tupés “tan justamente ridiculizados”.<sup>153</sup> Pero Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima* (1818-1819), aún se refería a los jóvenes que usaban copetes.<sup>154</sup> De lo anterior se deduce que posiblemente lo que iba pasando de moda eran los copetes tan altos y que, aunque no desaparecieron del todo, por lo menos disminuyó el entusiasmo de los primeros tiempos hacia este peinado.

---

<sup>151</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335 y t. 4, No. 354, 19 de septiembre de 1806, pp. 118-119.

<sup>152</sup> *Ibid.*, t. 5, No. 479, 22 de enero de 1807, pp. 85-87.

<sup>153</sup> *Ibid.*, t. 123, No. 1585, 2 de febrero de 1810, pp. 131-132.

<sup>154</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima, op. cit.*, p. 161.

Con la llegada del virrey Venegas a la Nueva España en 1810, se dio un paso más en los cambios. Según relata Lucas Alamán:

Su traje sencillo y trato fácil, llamaron mucho la atención de los habitantes de la capital, acostumbrados a ver a los virreyes vestidos y peinados como en la corte de España, que había conservado los usos de la Francia antes de la revolución, y observando en el palacio un ceremonial imitado del de los monarcas españoles, que lo habían continuado sin alteración desde los principios de la dinastía austriaca, con lo que se extrañaba mucho que se presentase con el pelo cortado, sin polvos y con botas y pantalón, el alto funcionario revestido de la suprema dignidad.<sup>155</sup>

El pelo corto y sin polvos no era lo único que llamaba la atención del virrey, sino que tal como se muestra en un retrato anónimo, lucía peinado *a la furia* y gran patilla (figura 72). Lo importante no era la moda que traía, pues como se ha dicho ya se había introducido a la Nueva España, sino el hecho de romper con la tradicional etiqueta de la corte española. Además ello demuestra que no siempre la moda se difundía desde la corte; pues, como sucedió en este caso, primero se propagó entre los jóvenes *currutacos* y después la comenzaron a lucir las autoridades virreinales. Por otra parte, es de advertir que la moda de los virreyes seguía los cánones establecidos por el enemigo número uno del momento, los franceses.

En la segunda década del XIX, de acuerdo con los retratos se difundieron ampliamente los peinados *a la furia* y *a la Tito*. A este último estilo corresponde el retrato del virrey Calleja (figura 61). Al primero de estos peinados se refiere Guillermo Prieto en sus memorias, señalando que a fines de los veinte y principios de los treinta los catrines lucían un peinado "que sin destronar la *furia* anunciaba la *raya partida*",<sup>156</sup> típica del romanticismo.

<sup>155</sup> Lucas Alamán, *op. cit.*, T. I, p. 219.

<sup>156</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 225.

En lo que respecta a la patilla poblada, se mantuvo de moda durante por lo menos tres décadas. El tema de la patilla sugiere considerar el acto de rasurarse y el fenómeno de las barberías. De estas últimas, William Bullock refiere que en 1823 había numerosos establecimientos en la ciudad de México y que estaban decoradas "en forma atractiva", con imágenes, grabados y utensilios propios del oficio. Bullock agrega que el precio por rasurarse era mil por ciento más caro que en Inglaterra y que equivalía a la mitad de los honorarios de un médico. En cuanto a la costumbre de rasurarse, afirma que los mexicanos se afeitaban con menor frecuencia que los europeos y que no lo hacían cuando viajaban o se hallaban indispuestos.<sup>157</sup>

Pero si los vivos tenían ciertas resistencias a afeitarse, no así los muertos, a quienes se afeitaba con la idea de que no se presentaran con una imagen inconveniente en el más allá. De esta costumbre se burla un articulista del *Diario de México*, quien sugiere que cuando alguien moría se llamaba al barbero para que ejecutara con todo cuidado su oficio. El autor pone en boca de un payo la reflexión sobre lo ridículo de dicha costumbre.<sup>158</sup>

El destierro de la peluca implicó un inconveniente para ciertos caballeros: los que tenían calvicie no la podrían ocultar más. En el *Diario de México* se trata el asunto en forma chusca, por ejemplo cuando escribe un supuesto calvo que pide con desesperación remedios para solucionar su problema, de ser posible antes del invierno.<sup>159</sup> Pero este asunto nos lleva al de la cosmética, del cual se hablará más adelante.

## 5.6. El calzado masculino

El uso de determinado calzado le daba un acabado especial a la apariencia masculina. Basta comparar, por ejemplo, los zapatos tipo polaina, de diseño puntiagudo (cuyas

<sup>157</sup> William Bullock, *op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>158</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 4, No. 364, 29 de septiembre de 1806, pp. 118-119.

<sup>159</sup> *Ibid.*, t. 7, No. 736, 5 de octubre de 1807, pp. 139-140.

dimensiones llegaron a alcanzar los sesenta centímetros), de fines de la Edad Media, con aquellos de “pico de pato”, achatados (con una anchura hasta de veinte centímetros), que se pusieron de moda en el siglo XVI.<sup>160</sup>

Ubicándonos en la época del barroco, como parte indispensable del atuendo, los caballeros usaban los famosos *talons rouge*, zapatos de tacón rojo y hebilla en el empeine, que fue el calzado distintivo de la nobleza desde los tiempos de Luis XIV (figura 4). Al parecer el tacón, este aditamento colocado bajo el talón, había hecho su aparición histórica desde el siglo XVI, su principal función era aumentar la estatura, aunque también modificó la postura del cuerpo y la manera de caminar. En el siglo XVIII, el tacón se hizo más bajo y ancho, y la ornamentación a base de rosetas y bordados se sustituyó por un lazo o una hebilla.<sup>161</sup>

Así como en otros aspectos de la indumentaria masculina se iniciaron ciertos cambios desde antes de la Revolución Francesa, bajo la influencia del traje Werther y del traje de campo inglés, en el calzado se inició el uso de botas. Durante la Revolución Francesa los *Incroyables* usaron grandes botas de piel amarilla con el borde vuelto, adornadas con cintas y el forro de colores vistosos.<sup>162</sup> Otra de las novedades introducidas en estos tiempos bajo la iniciativa de los ingleses fue la moda de dar lustre a los zapatos con el criterio de higiene y estética que había comenzado a difundirse.<sup>163</sup>

En la Nueva España, durante el siglo XVIII, los retratos de personajes muestran el uso de zapatos negros cerrados, con hebillas doradas. Así se aprecia en los retratos del hijo más pequeño de la familia Fagoaga (figura 30), el de Don Gaspar Vicario (figura 31) o el de Francisco Antonio Sánchez de Tagle (figura 71). Las únicas diferencias que se

<sup>160</sup> Mariarosa Schiaffino e Ivana Malabarba, *op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 35-37.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 38 y Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 5, pp. 163-164.

<sup>163</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 123.

aprecian en los diseños son ligeras, nunca radicales, los más antiguos cubren hasta los tobillos y el último es ligeramente más escotado, la lengüeta más alta o baja, el tacón más bajo o alto, poco más o menos ancho. Aún entrado el siglo XIX, se mantuvo dicho zapato como modelo para las ocasiones formales. Lo anterior se observa en el zapato del virrey Iturrigaray, que es bajo, de punta y más escotado que el de Don Gaspar Vicario (figura 32). Al parecer esta tendencia continuó durante algunos años, como se puede ver en los zapatos de las litografías que Claudio Linati elaboró de Guadalupe Victoria (figura 61) y El Regidor (figura 67).

Es incierta la fecha en que se introdujo en la Nueva España el uso de las botas revolucionarias (de origen inglés y popularizadas en Francia), pero los registros más antiguos en las fuentes consultadas corresponden a 1805, fecha en que apareció el *Diario de México*. En un artículo dedicado al uso de botas inglesas, se comentaba su difusión como moda, bajo la influencia napoleónica, y su uso en eventos sociales, tales como las tertulias, habiéndose convertido en objeto de admiración de las damas "de primer cuño". El autor del mencionado artículo se quejaba del padecimiento de gota, lo cual atribuía a la moda, esto es, al "estremado uso de las botas inglesas", aunque reconocía que uno de sus compañeros le había mostrado todos sus beneficios: eran económicas, útiles tanto en invierno como en verano, protegían de los animales ponzoñosos, así como del polvo y el lodo, ayudaban a disimular unas malas piernas y lograban conseguir hasta "magnetismo del bello sexo".<sup>164</sup> Además de lo económico, se advierte en el texto, la función protectora y dentro de ella, el ya señalado concepto recientemente introducido de la higiene; por otro lado se destaca la parte estética y seductora de este calzado.

En los diversos artículos dedicados a la sátira de los *currutacos*, se incluyen en las descripciones de su atuendo las botas inglesas; en algún caso se llega a precisar que las

---

<sup>164</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 70, 9 de diciembre de 1805, p. 305.

usaban de la espinilla hacia abajo.<sup>165</sup> Pero seguramente no era el único modelo, pues Fernández de Lizardi se refiere al uso de botas “remontadas” como parte del traje “decente”.<sup>166</sup> Ahora bien las botas inglesas difundidas por Napoleón eran distintas de las que se usaban en el campo y para montar. El mismo escritor se refiere a unas botas que usó en su boda el campesino Culás, bordadas de oro y azul.<sup>167</sup>

Lo inglés se puso de moda, no sólo las botas sino ciertos zapatos, pues estos se anuncian en *Águila Mexicana*, en 1823. En uno de ellos se anuncian zapatos ingleses de clase superior que habían llegado últimamente y en otro un francés, Santiago Fevier, reportaba que vendía zapatos ingleses para hombre.<sup>168</sup>

A fin de proporcionar una idea más completa de los zapatos y botas que circulaban en México en esta época, reproducimos un reporte de robo de la zapatería de Don Manuel Martínez (conocido como el Pescante), publicado en *Águila Mexicana*: un par de botas de la patente claveteadas, otras lisas con herradura de metal, embutidas; tres pares de *borceguíes*, cuatro pares de zapatos bajos forrados de lienzo, siete pares de botas de cuero. Todo el calzado anterior era de piel inglesa y se distinguía de la mercancía mexicana que consistía en cuatro pares de botas corrientes, dos de montar, un par de *borceguíes*, siete pares de zapatos bajos, así como *cordobanes* color de avellana y color negro.<sup>169</sup> La novedad, como se puede apreciar, radica en el uso del *borceguí*. Destacan, asimismo los *cordobanes*, un calzado que originalmente se trabajaba en Córdoba, España, de donde reciben el nombre. Y para la intimidad, en los hogares de sectores acomodados, había un calzado especial: las chinelas.<sup>170</sup>

<sup>165</sup> *Ibid.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335.

<sup>166</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>167</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>168</sup> *Águila Mexicana. op. cit.*, t. I, No. 81, 4 de julio de 1823, p. 302 y t. I, No. 97, 20 de julio de 1823, p. 362.

<sup>169</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 109, 1º de agosto de 1823, p. 399.

<sup>170</sup> *Águila Mexicana. op. cit.*, t. I, No. 69, 22 de junio de 1823, p. 260.

## 5.7. Ropa interior y medias

De la misma manera que en el caso femenino, la información sobre la ropa interior masculina es escasa. Sin embargo, los datos disponibles demuestran que cada prenda tiene su propia importancia, función e historia. Entre ellas destacan dos: la camisa y los *calzoncillos*.

La camisa en la época estudiada se encontraba en un proceso de cambio: aunque todavía formaba parte de la ropa interior estaba en vías de convertirse en una prenda externa. De la camisa se lucía el cuello, la pechera y los puños, pero era impropio exhibirse con la sola camisa, sin *chupa*, chaleco o *casaca*. Un día que Periquillo, el personaje de Fernández de Lizardi, se encontraba convaleciendo, entró a ver a su amigo Januario, quien iba bastante mal vestido: envuelto en un sarape roto, sombrero “de mala muerte” y “en pechos de camisa”, expresión que indica que casi iba desnudo.<sup>171</sup>

Los retratos de los nobles y los personajes de la política son prolíficos en cuanto a la información sobre las camisas y permiten apreciar los cambios hasta en los detalles. Los varones de la familia Fagoaga, que visten a la usanza de la tercera década del XVIII, muestran elegantes holanes en el pecho y los puños (figura 30). Del retrato de Francisco Antonio Sánchez de Tagle (1761), apenas se aprecia el cuello de la camisa (la *chupa* y la *casaca* aparecen cerradas), que muestra finos bordados y, los puños, que caen abiertos, también lucen bordados (figura 71). Del retrato familiar del virrey Itumigaray (1805), destaca su camisa con el cuello redondo y ancho, así como los puños, cuyas dimensiones se han reducido notablemente y apenas son visibles (figura 32). En la camisa que porta el virrey Venegas en uno de sus retratos se observan algunas novedades: el cuello sube casi hasta la barba en forma de pliegues y se abre para terminar en dos picos verticales

<sup>171</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 148.

que casi cubren ambos lados de la barba; por otra parte, los puños prácticamente han desaparecido (figura 72). Al parecer esta tendencia continuó en la segunda década del XIX, tal como se aprecia en el retrato del virrey Calleja (figura 61).

Respecto a las referencias en la hemerografía consultada, de los varones se mencionan preferentemente camisas de *bretaña* y de *estopilla*, o bien de una mezcla de ambas. También se señalan de *jamán*, de manta y en menor medida, de irlandia, *cambray* y *pontiví*. De las mangas se nombran las de *estopilla* y de *alva*.

La denominación de *calzoncillos* o *calzones blancos* quedó para la prenda interior que se usaba debajo de los *calzones* exteriores o del *pantalón*. Los *calzoncillos* se sujetaban con un ceñidor.<sup>172</sup> En la sección de objetos robados de *El Diario de México*, en su mayoría se reportan de *bretaña*, siguiéndoles los de *crea* y por último de *cotonía*.<sup>173</sup> Aunque faltan descripciones que nos ayuden a formar una idea de esta prenda, no hay razón para pensar que tuvieran algún detalle de ornamentación. En su forma cabe suponer que según la forma del *calzón* exterior eran más cortos o largos y, con el uso del *pantalón*, por lo menos debieron llegar hasta las pantorrillas.

A pesar de la escasa información se sabe que los caballeros, al igual que las damas, usaron *corsé*, el aditamento que diseñaba una silueta con el talle ceñido y el pecho hacia afuera, que a principios del XIX coadyuvaba a adquirir una postura militar. De hecho, además de los *petimetres*, fue usado por los militares durante algún tiempo.<sup>174</sup> De acuerdo con Philippe Perrot, en Europa fue usado entre 1820 y 1840, y después fue sumamente criticado y ridiculizado por considerar a sus usuarios como afeminados. En México también se utilizó, pero al no encontrarse ninguna referencia de la época en las fuentes

<sup>172</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 407.

<sup>173</sup> *Ibid: Diario de México*, *op. cit.*, t. 2, , No. 136, 13 de febrero de 1806, p. 176; t. 4, , No. 376, 11 de octubre de 1806, p. 168; t. 13, No. 1772, 8 de agosto de 1810, p. 156.

<sup>174</sup> Nicola Squicciarino, *op. cit.*, p. 80.

hemerográficas, podría suponerse que aquí debió ser escasa su difusión. Sin embargo, su uso por Gustavo, un joven vanidoso de la novela de Manuel Payno, *El pistol del diablo*,<sup>175</sup> indica que en México todavía se usaba a mediados del XIX.

Una prenda que en las mujeres era interior y en los hombres exterior, cuando estuvieron en uso los *calzones*, fueron las medias. Pero desde que se pusieron de moda las botas, las medias comenzaron a ocultarse y, una vez que se extendió el consumo del *pantalón* resultaron innecesarias para los varones. Pero en el siglo XVIII eran indispensables, pues junto con los *calzones* vestían la pierna y la hacían lucir. Para mostrar una pierna robusta y bien formada, al parecer los caballeros cuando no estaban bien dotados por la naturaleza, rellenaban de algodón el espacio entre la pierna y la media.<sup>176</sup>

En los anuncios de los periódicos de la época se mencionan las medias para caballeros de algodón inglesas (lisas o listadas), de algodón de Barcelona, de seda de Francia (caladas y lisas) y de seda de Barcelona. Respecto a los colores se señalan sobre todo las de color blanco, aunque llegan a nombrarse las negras y las encarnadas. Además, se señala el uso de calcetas gallegas.<sup>177</sup>

En los retratos se aprecia el predominio de las medias blancas, pero ocasionalmente aparece otro color, como el rojo de las medias de Francisco de Fagoaga, el fundador de la familia novohispana, que hacen juego con la *chupa* y la *casaca*, del mismo color (figura 30). En los retratos más antiguos, de principios del XVIII, como el de Juan José Gómez Gines de Parada, se ven las medias más largas, que cubren la pierna hasta arriba de la

<sup>175</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 134.

<sup>176</sup> Marita Martínez del Río, "El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII" en *El retrato civil en la Nueva España*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>177</sup> Vid: *Diario de México*, *op. cit.*, t. 7, No. 820, 28 de diciembre de 1807, pp. 503, 504; 2ª época, t. 5, Suplemento al No. 101, 11 de abril de 1815; 2ª época, t. 5, Suplemento al No. 169, 18 de junio de 1815; *Correo Semanario, Político y mercantil de México*, *op. cit.*, t. 1, No. 11, 16 de septiembre de 1809, pp. 85-87.

rodilla por encima del *calzón* (figura 69), en tanto que conforme avanza el siglo se acortan y se usan por debajo del *calzón*, como se ve en el retrato de Francisco Antonio Sánchez de Tagle (figura 71). Asimismo, era común como ornamento, un bordado.

### 5.8. Cosmética para caballeros

Como se ha visto en distintos aspectos del atuendo y el adorno, la búsqueda de la belleza, el deseo de lucir atractivo, ha sido un propósito tanto femenino como masculino. La cosmética no fue la excepción, los caballeros, al igual que las damas fueron consumidores de diversos productos destinados a ocultar o a corregir defectos, o bien, a realzar ciertos atributos.

Para el caso de México, aunque las fuentes hemerográficas no son muy abundantes ni específicas al respecto, proporcionan un acercamiento al tema. Se entiende que algunos anuncios de tintes para canas estaban dirigidos a ambos sexos, como se puede apreciar en el siguiente:

Un agua muy particular para teñir las canas y ponerlas con arreglo al color del pelo del que que la use, es decir, para güero, castaño y negro: advirtiéndole que no trae resulta alguna de enfermedad, porque su composición se reduce a unos menjurges sanos y frescos para la cabeza. Se expende en ollas de tres cuartillos poco más; y el precio de cada una es el de tres pesos, con la instrucción que se dará por escrito del método con que se ha de usar, pues con dicha cantidad el que se la aplique no tendrá necesidad de gastar en otra en más de dos veces. Ocúrrase a la amoladuría de la calle de San Bernardo frente al estanco de la nieve.<sup>178</sup>

Asimismo, en este anuncio se observa el ofrecimiento de un artículo saludable y la garantía de durabilidad. Otro tipo de productos dirigido tanto a hombres como a mujeres eran los destinados a la cosmética bucal, por ejemplo, las aguas y los polvos destinados a la limpieza y conservación de la dentadura y las encías.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época. t. 6, No. 40, 9 de agosto de 1815, p. 4.

<sup>179</sup> *Vid: Águila Mexicana, op. cit.*, T. I, No. 60, 13 de junio de 1823, p. 226.

Ahora bien, hay productos que preferentemente debieron ser para caballeros como el que ofrece el crecimiento de cabello, pues aunque en las damas también se llega a dar la pérdida de cabello, definitivamente los caballeros padecen la calvicie en mayor número. El anuncio señala: "En la segunda calle de Plateros, tienda de Don Pedro Larroa, se expende un ingrediente efficacísimo para que nazca pelo en toda calva sin la mínima resulta al que lo usare."<sup>180</sup>

No se encontraron datos fehacientes sobre la aplicación de maquillaje blanco en el rostro de los varones. Sin embargo, cabe suponer que si éste era el color asociado con la belleza, muchos, en especial los *petimetres* no debieron dudar en aplicárselo. Una referencia en *Don Catrín de la Fachenda*, la famosa novela de Fernández de Lizardi, confirma el uso de color en la piel de los caballeros, aunque en este caso se trata de rubor. Un catrín refiere de otro: "Cuando entré a su casa estaba sentado frente a su tocador, dándose color en las mejillas con no se qué menjurje."<sup>181</sup>

Los perfumes fueron objetos de consumo muy gustados por los caballeros. Las fuentes se refieren a menudo a jóvenes elegantes que iban perfumados, de modo que algunos anuncios que mencionan lavandas y otros aromas deben haber estado destinados a los caballeros. Del *currutaco* se menciona su preferencia por el perfume de almizcle,<sup>182</sup> aroma de origen animal que, como se ha indicado, en Europa había pasado de moda durante el XVIII, debido a que las ideas ilustradas inspiraron aromas más suaves de origen vegetal.<sup>183</sup> En México, se difundieron nuevos aromas en el siglo XIX, pues al decir de Manuel Payno, el joven Gustavo realzaba sus atractivos con el "sachet de patchouli", que

<sup>180</sup> *Diario de México, op. cit.*, 2ª época, t. IV, No. 99, 7 de octubre de 1814, p. 4.

<sup>181</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda, op. cit.*, p. 40.

<sup>182</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 77, 16 de diciembre de 1805, p. 335.

<sup>183</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, pp. 87-89.

llevaba en el bolsillo y el agua de colonia que perfumaba el pañuelo.<sup>184</sup> Llama la atención el uso de dos aromas, cuya concepción es diametralmente opuesta.

De lo referido en este capítulo se observa que los varones han estado tan vinculados al mundo de la moda como las mujeres (al *vestido real*), a pesar de que los discursos abundan más sobre lo femenino (el *vestido descrito*). Lucir moderno, elegante, decente y seductor fueron los propósitos centrales de los caballeros, lo cual los llevó a cuidar su atavío hasta en los detalles mínimos y para cada ocasión. Ello se contraponía al punto de vista conservador que añoraba la imagen del valiente espadachín del siglo XVII y que veía en las modas del periodo estudiado manifestaciones de afeminamiento. Sin embargo, las críticas nunca fueron tan severas como en el caso femenino.

Respecto a los cambios específicos, se transitó del barroco-aristocrático al neoclasicismo y romanticismo, estos últimos bajo los criterios de la burguesía. Y si bien cada prenda tuvo su propio desarrollo, aquí no hubo retrocesos, el traje burgués, en su conjunto, terminó por imponerse en el siglo XIX, como uno de los símbolos representativos de la modernidad.

---

<sup>184</sup> Manuel Payno. *op. cit.*, p. 134.

## Capítulo 6 LA DIFUSIÓN SOCIAL DE LA MODA

### 6.1. Propuestas explicativas

Una vez que se han establecido las ideas, características y tendencias de la moda femenina y masculina durante la época estudiada, corresponde en este capítulo precisar sobre sus influencias entre distintos grupos sociales y definir la relación entre la moda y el traje popular urbano.

Según se ha visto en los capítulos anteriores, las modas circularon entre las élites imitando las corrientes europeas, aunque, por otro lado se dieron en México versiones particulares. En el sector masculino se transitó del *traje aristocrático* en su versión barroca al burgués, primero bajo una concepción neoclásica y posteriormente, romántica, cuyo cambio central es el *pantalón*, el color negro y, en general la sobriedad, que obedecía a la nueva imagen de la burguesía triunfante. En el caso femenino, el barroco aristocrático dio paso al neoclasicismo (bajo la influencia de la concepción ilustrada basada en la sencillez y comodidad) y, éste a un tipo de traje romántico (que refleja las ideas de la burguesía en una etapa en que veía a sus mujeres como ornamentos bellos pero inútiles). Ahora bien, cabe en esta parte preguntar ¿en qué medida dichas tendencias se extendieron a otros sectores de la población? ¿los grupos más pobres se involucraban en los vaivenes de la moda? ¿de qué manera la moda se difundió de abajo hacia arriba u horizontalmente? Para intentar acercarnos a respuestas plausibles hay que hacer un cotejo entre lo que se ha afirmado teóricamente y la información que arrojan las fuentes primarias, tanto escritas como iconográficas.

Definitivamente, se ha demostrado que en la etapa del Antiguo Régimen, cuando predominó el *traje aristocrático*, las clases populares tendían a imitar los vestidos y

adornos de la nobleza, de manera que la moda penetraba en distintas capas de la población, especialmente en las ciudades, pues los sectores rurales mantenían preferentemente sus tradiciones en la indumentaria. La moda aristocrática llegaba a los grupos de escasos recursos con cierto retraso, por lo cual en esta época se cumplía lo que afirmaba Herbert Spencer, en el sentido de que las clases inferiores buscaban la respetabilidad social imitando a las superiores y que éstas para mantener la distancia social y continuar destacándose introducían innovaciones y que, de ese doble movimiento de imitación y distinción nacía la mutabilidad de la moda.<sup>1</sup> Ahora bien, según se deduce del interesante estudio de Carmen Martín Gaité, dicho movimiento no es uniforme, tiene matices que no hay que perder de vista para apreciar el fenómeno en toda su complejidad, ya que, por ejemplo, si se considera el asunto del cortejo en España, las criadas de las grandes damas, que tenían un contacto tan estrecho con sus amas, al compartir su intimidad y ayudarles a vestirse, pudieron apreciar de cerca hasta los mínimos cambios de la moda, por lo cual, seguramente seguían sus pasos con mayor prontitud que otros grupos.<sup>2</sup> Y lo propio debió suceder en Nueva España. En otras palabras, la moda no llegaba a todos los sectores populares con el mismo ritmo.

Los estudiosos están de acuerdo en que una vez que se impuso como moda el *traje burgués*, su uso se difundió entre diversos sectores sociales que en nombre de la nueva elegancia que representaba lo adoptaban con suma complacencia. Sin embargo, como se señaló en la introducción a esta tesis, se ha suscitado una polémica en torno a la posibilidad de que el atuendo se democratizara a través, precisamente, del *traje burgués*. Para Gilles Lipovetsky la moda ha sido un instrumento de representación y de afirmación sociales más que una forma de coacción, un signo de pretensión social más que una

---

<sup>1</sup> Vid: Herbert Spencer, *op. cit.* El planteamiento es similar al de Georg Simmel, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>2</sup> Cfr. Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 95.

forma de control colectivo.<sup>3</sup> Más aún, como se ha mencionado igualmente en la parte introductoria de este trabajo, desde la perspectiva de Lipovetsky, la moda se erige como agente de una “revolución democrática”, en el sentido de que la ascensión económica de la burguesía y el desarrollo del estado moderno proporcionaron una realidad y legitimidad a los deseos de promoción social de las clases sometidas al trabajo, precisamente a través de la moda: la proyección de la moda sólo ha sido en parte mimetismo mecánico, ya que para él, en su forma más profunda es un mimetismo selectivo y controlado.<sup>4</sup> Por otra parte, el concepto de “mimetismo selectivo” se entiende como una libertad relativa que tienen los individuos de aceptar o rechazar una moda y, aunque una moda de hecho llega a imponerse, afirma Lipovetsky, deja sitio a la manifestación de un gusto personal.<sup>5</sup> Ahora bien, aclara que democratización no significa igualdad y uniformización, pues reconoce que hay signos sutiles tales como las firmas, los cortes y los tejidos que continuaron asegurando las funciones de distinción social; más bien, se refiere a la reducción de los signos de diferenciación social por medio de ciertos principios generales: esbeltez, juventud, comodidad, discreción y *sex-appeal*. Entonces, la forma de vestir tiende a acercar, mas no a igualar y, además, “difunde entre todas las clases el gusto por las novedades e hizo de las frivolidades una aspiración de masas.”<sup>6</sup> La posición de Lipovetsky, como se puede apreciar, intenta demostrar que en la sociedad burguesa la moda genera ciertas actitudes y principios que, al extenderse a distintas capas sociales las aproximan entre sí, lo cual, desde su punto de vista es un fenómeno democratizador. Finalmente resulta digna de reflexión la idea de Lipovetsky de acuerdo con la cual la moda ciertamente es hegemónica, en el sentido de que “ha

---

<sup>3</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 83-84 y 86.

conseguido remodelar la sociedad entera a su imagen",<sup>7</sup> pero en vez de constituirse en empresa tiránica, desde su perspectiva se convierte en signo inaugural de la emancipación del individuo estético.<sup>8</sup> Y, ciertamente, en la cultura de masas se desarrolla una concepción estética en torno al vestido y el adorno, que en parte es generalizado como resultado del mimetismo favorecido por los medios masivos de comunicación y, en otra, indicador de un gusto personal que distingue entre sí a los individuos y los hace singulares.<sup>9</sup>

Por el contrario, las consideraciones de Jean Baudillard y Philippe Perrot tienden a presentar la moda como un fenómeno de exclusión. Baudillard señala que da una ilusión de democratización y de cambio, pero en su opinión, la moda, y en general la cultura de masas, habla a todos para poner mejor a cada cual en su lugar: "Es una de las instituciones que restituye mejor, que fundamenta con el pretexto de abolirla, la desigualdad cultural y la desigualdad social."<sup>10</sup> Por su parte, Perrot reconoce que el triunfo de la burguesía promovió el triunfo de su indumentaria, que atravesó clases y océanos e impuso, progresivamente, junto con su orden económico, político y moral, su código del vestido con todas sus implicaciones comerciales e ideológicas.<sup>11</sup> Sin embargo, ello no significa, desde el punto de vista de Perrot que se hubiera dado una democratización del traje, pues debajo de la superficial uniformidad se crearon diferencias sutiles con cualidades novedosas que debían ser cultivadas cuidadosamente y que en realidad produjeron un sistema de distinción. A diferencia del orden tradicional aristocrático que se basaba en diferencias excluyentes, el nuevo orden burgués buscaba remover las diferencias, pero en realidad las multiplicó. Entre las sutilezas a que se

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 52.

<sup>9</sup> Para dicho tema *vid* el estudio de Katia Mandoki, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: UAM, 1994.

<sup>10</sup> Jean Baudillard. "Crítica a la economía política del signo" en Paula Croci, *op. cit.* pp. 52-53.

<sup>11</sup> Philippe Perrot, "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, *op. cit.*, p. 161.

refiere destacan, por ejemplo, las marcas de trajes.<sup>12</sup> Ahora bien, si la moda, según reconoce, se difundió hacia los estratos bajos por medio de mecanismos miméticos, se daba en “cascadas lentas” y formas cada vez más alteradas.<sup>13</sup>

De lo anterior se concluye que para el análisis de la difusión social de la moda hay distintos modelos explicativos que, según el objeto de estudio preciso pueden servir como marco de referencia. Para el caso del Antiguo Régimen es útil el modelo mimético de Spencer, que de hecho es más simple, esto es, en un sistema jerarquizado, en el cual las clases bajas imitan a las altas, éstas para distinguirse introducen innovaciones en la moda. Para la sociedad burguesa, conviene tomar en cuenta que, en efecto, como afirma Lipovetsky, la moda se difunde y se usan modelos similares entre los distintos sectores sociales, al igual que ciertas aspiraciones y principios.<sup>14</sup> Pero pretender que esto constituye una “revolución democrática”, es tan relativo como otros aspectos de la democracia, esto es dependiendo de las condiciones y concepciones particulares de los grupos sociales e individuos. La aproximación entre clases debido a las similitudes vestimentarias es una manera de entender la democratización, pero no se puede desconocer el hecho de las diferencias debidas a detalles como la calidad del textil o las marcas que distinguen a ciertos grupos. Sin embargo, no se puede negar que en la medida en que dentro de la sociedad burguesa se desarrolló la cultura de masas, existe un fenómeno aparentemente contradictorio, pero real: el mimetismo origina semejanzas en el vestir, pero a la vez se generan fenómenos que se convierten en signos de distinción.

El estudio de la moda al entrar en el terreno social puede abarcar una o diversas categorías. Si se toca una sola línea, digamos, las clases sociales, se debe tener en

---

<sup>12</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie...*, *op. cit.*, pp. 82 y 189.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>14</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 83-84 y 86.

cuenta que si bien son necesarios los estudios especializados, siempre éstos serán parciales, pues comprenden solamente una visión fragmentada de la realidad. Una revisión somera del conjunto nos muestra que se puede abordar en distintas direcciones (además de la que se ha hecho en los capítulos anteriores por género): desde la perspectiva de las clases sociales (en el sentido de la posición económico social), según la situación estamentaria (como los tres estados en la Francia prerrevolucionaria), la edad (niños, adolescentes, ancianos), etc.

Dada la diversidad que implica el análisis de lo social, se procedió a hacer una selección en tres categorías que constituyen meramente un acercamiento al tema: la posición socio económica (incluyéndose aquí oficios, profesiones y cargos públicos), las castas y el atuendo de los niños.

## **6.2. Ricos y pobres: de la elegancia a la desnudez. Los uniformes**

Para el caso de México hay que partir de una consideración: durante el virreinato y en las décadas que siguieron a la consumación de la independencia, había un sistema rígido de jerarquías y grupos diferenciados. De hecho, en la etapa borbónica se había buscado un reforzamiento de las distinciones al considerarse que éstas se habían debilitado relativamente ocasionando diversos males. Al decir de Pedro Viqueira: “[...] en la Nueva España, en el Siglo de las Luces, se pensaba que el origen de todos los males sociales radicaba en el debilitamiento de las diferencias sociales [...]”<sup>15</sup> Pero, ante los ojos de los extranjeros eran marcados los contrastes sociales. En este sentido y respecto a la ciudad de México, destacan los testimonios en distintos tiempos de Francisco Ajofrín (1763), William Bullock (1823) y Frances Erskine Calderón (1839-1841). El primero señala que no obstante la grandeza de México y la existencia de personas tan ricas,

---

<sup>15</sup> Juan Pedro Viqueira. *op. cit.*, p. 261.

había un número muy crecido de menesterosos y andrajosos, “que todo lo afeaba y manchaba, causando espanto a los recién llegados de Europa,” tanto que: “De cien personas que encuentres en las calles, apenas hallarás una vestida y calzada.”<sup>16</sup> Por su parte, Bullock se sorprendía de los contrastes sociales en la ciudad de México que juzgaba, “completamente distintos a los de cualquier otra ciudad”, pues por un lado había esplendor, lujo y vestidos parisinos; mientras que, por el otro se veía suciedad e indigencia.<sup>17</sup> Y dichas observaciones no distaban de las de la marquesa Calderón, en lo concerniente a las diferencias notables entre los grupos acomodados y los “léperos”.<sup>18</sup>

El mosaico social que conformaba la población de la ciudad de México en la segunda mitad del XVIII, se aprecia en la pintura anónima que presenta la Plaza Mayor, y cuya escena central muestra la visita del un virrey a la Catedral.<sup>19</sup> Con un detallismo digno de un excelente observador están presentes en la escena mulatos, españoles, indios; hombres; mujeres y niños de distinta condición social, algunos contemplan atentos el paso de tan ilustre personaje, mientras que otros realizan sus actividades cotidianas sin apenas percatarse. El virrey realiza su recorrido en un rico carruaje, vistiendo elegantemente con peluca y *casaca* roja, en tanto sus acompañantes combinan los elementos franceses con la *golilla*, resabio de la moda española. Hombres de capa y sombrero, de *casaca* y *calzón*; mujeres elegantes con *saya* amplia ahuecada con *tontillo* (con predominio aún de un estilo cercano al *guardainfante*) y *mantilla* negra; mujeres de

<sup>16</sup> Francisco Ajofrín. *op. cit.*, p. 77.

<sup>17</sup> William Bullock. *op. cit.*, p. 28.

<sup>18</sup> *Vid op. cit.* a partir de la carta No. VII. Es conveniente recordar que las desigualdades sociales se manifestaban en forma más patente en las ciudades, pues de acuerdo con un comentario de Guillermo Prieto, las relaciones en las haciendas mexicanas entre gente de distinta extracción social eran más estrechas. Según refiere el mismo autor, la gran dama alternaba con la rancherita e incluso se llegaba a hacer comadre de las indias. Las reglas de convivencia eran distintas que las de la ciudad, de modo que había un dicho: “en la garita se queda la etiqueta” (*op. cit.*, p. 105).

<sup>19</sup> Gustavo Curiel y Antonio Rubial. “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana*, *op. cit.*, pp. 73-74. La visita en cuestión se realizaba para rogar por la salud del rey al día siguiente de la llegada del correo de España. Don Manuel Romero de Terreros identificó al virrey con el marqués de Croix (*La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII.* México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p. 12) y esta interpretación es repetida por Fernando Benítez (*Historia de la ciudad de México*, v. 4, Salvat Mexicana de Ediciones, 1984, pp. 39 y ss.), pero no hay bases para sustentarla.

*enaguas* sencillas y rebozo o *saya de embrocar*, en fin, un conjunto que conforma una mezcla que va de lo más elegante hasta la casi total desnudez y, en su estilo, una combinación de lo francés y lo español en su versión mexicana (figura 73).

Cabe recordar, de acuerdo con lo expuesto en los capítulos anteriores, que en la Nueva España, durante los siglos XVI y XVII predominó la moda española y que, desde fines del siglo XVII y principios del XVIII, comenzó a extenderse la influencia francesa, en especial desde la llegada de la dinastía borbónica al poder. Ahora bien, una vez consumada la independencia, la moda francesa se difundió sin intermediarios, por medio del comercio directo con aquel país o con los nuevos residentes franceses. En cualquier caso, dados los altos costos de los artículos, eran los grupos opulentos quienes primeramente adoptaban las nuevas modas. Lo mismo Francisco Ajofrín que William Bullock advertían que la “gente principal” o “alta clase” seguía el estilo de vida y se vestía según los usos de los europeos.<sup>20</sup>

En lo referente a la difusión social de las modas debe tenerse en cuenta el papel del comercio, ya que se consumían los productos que la gente tenía a su disposición según la clase social a la que se pertenecía, ya sea, los servicios particulares de una modista francesa, o las telas finas, relojes, medias, zapatos, botas, camisas y distinta ropa hecha que se ofrecían en el Parián;<sup>21</sup> o bien, los espejos, peines, aretes y demás joyas que sobre el suelo se podían encontrar en el Portal de las Flores.<sup>22</sup> Y para los de escasos recursos siempre había algo disponible en el Baratillo, plaza donde se podía encontrar mercancía muy barata y diversa, desde “cuantos cachivaches parecen despreciables a los ojos de la opulencia, y aun de la mediana comodidad”, es decir, prendas usadas

<sup>20</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.* p. 77 y William Bullock. *op. cit.*, p. 138.

<sup>21</sup> El Parián era un edificio ubicado en la Plaza Mayor, también llamado Baratillo Grande, que tenía ocho puertas y, en el interior, cuatro calles con tiendas y una plaza en medio. *Vid.* Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones José Ma. Luis Mora, 1992, pp. 34-35.

<sup>22</sup> Luis González Obregón, *La vida de México en 1810*, *op. cit.*, pp. 25-26.

como cuellos de casaca, mangas de camisa o pretinas sucias, hasta objetos robados de las casas.<sup>23</sup> Francisco Ajofrín se refiere a este lugar como:

la universidad de los zánganos y zaramullos, donde, siendo su catedrático de Prima el bien conocido Pancho Moco, aprenden cuantos ardides y sutilezas hay para hurtar, sin poder ser acusados ni conocidos [...]<sup>24</sup>

Seguramente en este célebre lugar se conformaron modas populares combinándose colores y prendas procedentes de lo viejo que algún pobre había vendido con lo robado de alguna casa principal, modas surgidas de acuerdo con el concepto estético y de elegancia de algún "modisto" espontáneo de origen mestizo.

Dos observadores sagaces como la señora Calderón y Guillermo Prieto describen la diversidad que encuentran en la vestimenta según la posición que se ocupa en la escala social. La escritora, por ejemplo, señala que el jueves de Semana Santa, mientras las damas de alto copete lucían vestidos de *raso*, terciopelo, diamantes, *mantillas de blonda* blanca o negra y zapatos de *raso* blanco o de color, las damas del pueblo, casi todas usaban *muselinas* blancas transparentes y muy almidonadas, aunque algunas con ricos bordados, faldas adornadas con encajes, zapatos de *raso* blanco y cubiertas con rebozo. Sin embargo, a pesar de las diferencias en ambos niveles sociales se aprecian ciertas similitudes, por ejemplo, para el gusto europeo del momento, se veían trajes un poco pasados de moda, por lo cortos, así como el gusto por los zapatos de *raso*, material fino que se había extendido en distintos sectores sociales. Pero una diferencia sustancial se encuentra en la calidad de los tejidos de los vestidos, y lo mismo puede decirse respecto a ciertas prendas como la *mantilla* en la calle entre los sectores altos y de rebozo en el pueblo. Pero había grupos de extracción aún más baja, que la señora Calderón se

<sup>23</sup> *Diario de México*, *op. cit.*, t. 9, No. 1145, 18 de noviembre de 1808, pp. 583-584. También *vid.* Juan de Viera. *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>24</sup> Francisco Ajofrín. *op. cit.*, p. 77.

refiere como las clases más populares y con rasgos visiblemente más indígenas, en los cuales las mujeres lucían “con sus faldas de alegres colores”.<sup>25</sup>

Uno de los escenarios que mejor ilustra los contrastes sociales en materia de atuendos y modas son los bailes de la ciudad de México. Guillermo Prieto abunda al respecto, afirmando que se advertía claramente una división entre los bailes de valsés y cuadrillas, en los que las damas llevaban *túnicos*, tocados y guantes, de aquéllos populares en que se bailaban jarabes y sones y se lucían *enaguas*, *chaquetas* y *calzoneras*.<sup>26</sup> Asimismo, se refiere a los bailes de vecindad, a los que clasifica como “de clase media”, si bien la concurrencia era heterogénea, ya que asistían desde la parienta de una condesa hasta la gente de la propia vecindad. En estos eventos destacaban los vestidos de *carranclán* o de *muselina*, peinetas de olla, gajos o teja, zapato de *mahón* o de *raso* y media de seda o hilo, aunque también se veían *enaguas* de *castor* -prenda que se convertiría en típica de la china poblana-, *enaguas* de mascada, gargantillas, arracadas. Y, en los varones, dice Prieto, alternaba el “vestido de charro”, elegante traje de jinete procedente del campo, cubierto de bordados y galones, con el *frac* de botón dorado del escribiente o la *chaqueta* del artesano, haciéndose presentes en “deliciosa confraternidad” la simple frazada, la *esclavina* y la *capa*.<sup>27</sup> Pero la variedad fue cediendo a una cierta uniformidad en el traje masculino, pues, según los recuerdos de juventud de Guillermo Prieto, conforme se iba imponiendo el traje negro, se borraban los matices de los que anteriormente se veían en las reuniones públicas, como lo comenta al referirse a una función aerostática.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 97.

<sup>26</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 108-109 y 259-260.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 87.

En los distintos sectores mencionados se advierte el gusto extendido por los adornos (bordados, rasos, peinetas, etc.) y, según los testimonios, también se había generalizado la afición por el lujo. Recordemos las leyes suntuarias que trataron de limitarlo y los testimonios de Thomas Gage desde el siglo XVII, respecto a que los hombres y las mujeres en la Nueva España gastaban extraordinariamente en el vestir, ya que eran de uso común las sedas, las piedras preciosas y las perlas.<sup>29</sup> Como se ha indicado en el capítulo 3, las leyes suntuarias eran constantemente desobedecidas, de manera que los lujos llegaban, como lo muestra el propio Gage, hasta las esclavas. La consumación de la independencia no hizo desaparecer esta tendencia, pues hay que recordar las referencias de madame Calderón relativas a los regalos de diamantes, brillantes o perlas que daban los novios, sin importar su condición social, ya que aquí las joyas no siempre eran un signo de riqueza.<sup>30</sup> Dicha apreciación es confirmada por Carl Christian Sartorius, al decir:

Es una particularidad del mexicano que si no puede usar lo mejor, prefiere no usar nada. Esto se observa en las tiendas; los relojes de oro macizo tienen más venta que los de plata; únicamente las mejores lanas se venden, nadie compra las corrientes. Si una no se puede dar el lujo de usar medias de seda, prefiere no usar nada, y los harapos de hilo de seda se miran con más complacencia que los vestidos de algodón por muy nuevos que sean.<sup>31</sup>

Lo anterior no indica que en todos los niveles sociales se usara una indumentaria en su conjunto lujosa; seguramente se limitó a ciertas prendas del atuendo y a eventos especiales. Y, si bien, el uso de joyas finas podía llegar ciertamente a grupos de escasos recursos, el hecho de que una esclava las luciera por la calle no significa que fuera poseedora de muchas joyas como las damas de sectores opulentos, con toda probabilidad tendría un solo collar de perlas, un brazaletes o un juego de aretes finos.

<sup>29</sup> Thomas Gage. *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>30</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.* p. 134.

<sup>31</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 46.

Así como el lujo se encontraba relativamente extendido en la escala social, había también cierto tipo de prendas, cuyo uso, independientemente de la condición social se había generalizado entre la población. Tal fue el caso del pañuelo blanco o *barbiquejo*, que se ataba a la cabeza para combatir los dolores de muelas -al parecer bastante frecuentes-, o los gorros blancos que se usaban por gusto, lo mismo entre ricos y pobres, que entre chicos y grandes, clérigos y frailes, según lo señala Francisco Ajofrín.<sup>32</sup> En el mismo caso se encuentra el rebozo, cuyo uso se había extendido socialmente en el siglo XVIII, a pesar de las críticas del clero por su creciente lujo, convirtiéndose en una prenda de uso común, tanto entre las damas de los sectores pudientes como de las clases populares, sólo que las primeras únicamente lo usaban en el interior de su casa, mientras las segundas lo lucían en todos lados. Como se recordará, madame Calderón critica el hecho de que se hubiera convertido en un medio para disimular los desarreglos femeninos: "Aún en las mejores clases contribuye al disimulo del desaliño en el vestir, pero en el pueblo el efecto es intolerable."<sup>33</sup> La elegancia abarcaba ciertamente en su mayoría a los grupos privilegiados, pero, tal como se ha visto, ciertas manifestaciones del lujo se habían extendido a las clases populares.

Entre los tipos sociales que por esencia se vinculaban con la elegancia y la moda, destaca el de los *currutacos* o *petimetres*, quienes a pesar de ostentar exageradamente las modas y, comúnmente prendas finas parisinas, no siempre pertenecían a los grupos acaudalados; aunque intentaban moverse en los círculos selectos, muchas veces se trataba más de una apariencia que de una realidad. Ahora bien, en la literatura el *petimetre* tenía sus contrapartes, el majo y el payo. El majo era un tipo exclusivamente español, de zona suburbana y reconocido por su bravura.<sup>34</sup> En la Nueva España no

---

<sup>32</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 78.

<sup>33</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 140.

<sup>34</sup> Vid Valeriano Bozal, "La estampa popular en el siglo XVIII" en *Summa Artis*, *op. cit.*, vol. 31, p. 657.

existían tipos correspondientes al majo,<sup>35</sup> aunque se difundieron, como se verá más adelante, algunas prendas típicas de estos personajes. En cambio, abundan las referencias sobre el payo, elemento popular rústico, cuyo nombre deriva del francés *paysan*, y que aparece en la literatura y el periodismo como recién llegado a la ciudad con el consecuente asombro de todo cuanto ve, en especial las costumbres y las modas. Joaquín Fernández de Lizardi se refiere a un payo, mayordomo de un rancho, que vestía con una *mangota* embrocada, paño de sol en los hombros, botas de campana y un sombrero disforme.<sup>36</sup> O sea, el traje sencillo del hombre de campo.

Hasta aquí nos hemos referido a grupos de distinta condición social, pero todos ellos tenían en común el acceso a un vestuario más o menos completo, de la cabeza a los pies, incluso los habitantes de las vecindades. Toca ahora hablar de los sectores más pobres de la ciudad de México, aquéllos que tanto repelían los extranjeros.

Las descripciones de los llamados “léperos”, coinciden en lo referente a la pobreza y desnudez de este sector marginado. A Francisco Ajofrín le llamaba la atención el hecho de que iban descalzos o semidesnudos, cuando en ocasiones vendían justamente zapatos o vestidos, por lo que comenta irónicamente: “De suerte todo es aquí al revés de la Europa”.<sup>37</sup> Por su parte, William Bullock se refiere a la gente de los suburbios como los pobres y sucios, la gente que iba cubierta de harapos y envuelta tan sólo en una frazada. Y Guillermo Prieto destaca de entre sus recuerdos a la gente de los barrios más pobres, de quien no se podía decir que lo que usaban eran vestidos, pues, dice, “no se debe calificar el harapo del vestido”, además lo que se observaba eran “senos descubiertos en toda su amplitud, hombres en *calzoncillos* y con medio cuerpo desnudo”;

---

<sup>35</sup> Sin embargo, en las décadas que siguieron a la consumación de la independencia en el rancho se buscó un tipo netamente nacional que destacaba por su indumentaria peculiar y que varias de sus características se pusieron de moda entre los jóvenes mexicanos. Referencia proporcionada personalmente por la Dra. Ma. Esther Pérez Salas.

<sup>36</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>37</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 81.

y de las telas y prendas, subraya el uso de la jerguetilla para el trabajo, el *castor* “para la provocación y el lujo”, el sombrero de paja grosera para los pobres y el de “panza de burro para marcar el primer grado de civilización”.<sup>38</sup> La marquesa Calderón expresa abiertamente su desprecio hacia los léperos, a quienes ve por primera vez al visitar la Catedral de México, en andrajos y mezclados con mujeres que se cubrían con rebozos viejos y sucios.<sup>39</sup> Un cuadro ilustrativo de este sector lo ofrece Carl Christian Sartorius:

El lépero y lo que es suyo no tiene ningún valor, pero a pesar de ello siempre está de buen humor y listo para cantar y bailar. Cuando llega la noche rara vez sabe donde va a dormir o cómo va a llenar el estómago al día siguiente. Una camisa es un artículo de lujo y una reserva agradable para cuando sea necesario empeñarla o apostarla, según las circunstancias. Cuando está de suerte se compra una y un par de pantalones de manta. Su más preciada posesión es una frazada que lo protege contra las puñaladas o golpes; es su lecho por la noche y su traje de lujo para la iglesia y el mercado. Esta, su *toga virilis*, el lépero se la echa al hombro con gesto dramático y con más efecto que Cicerón o Pompeyo.<sup>40</sup>

Su atuendo lo completaba un sombrero viejo de paja que lo resguardaba del sol. Y, por supuesto iba descalzo, lo cual resultaba funcional cuando tenía que echar a correr.<sup>41</sup> En un artículo del *Diario de México*, el autor caracteriza la desnudez dentro de la América española como una plaga específica de la ciudad de México; asimismo establece que se da preferentemente entre las castas mixtas, es decir como fenómeno del mestizaje, pues a diferencia de éstos, dice el articulista, “hasta el más infeliz de los indios anda vestido”.<sup>42</sup> Se puede apreciar la imagen de un lépero, aunque idealizada, en la obra ya citada sobre trajes de Claudio Linati (figura 74).

<sup>38</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 45. José R. Benítez establece que el sombrero mencionado, originario de Navarra y Andalucía, y usado por los picadores de toros, fue traído por los soldados de Francisco Javier Mina. Era de copa baja, ala redonda y pompón a la izquierda, y evoluciono dentro de la forma de los jaranos, hasta convertirse, primero en el de los hacendados mexicanos a mediados del siglo XIX y después en el de charro (*op. cit.*, p. 150). La tesis de Benítez es sugerente pero cuestionable dado que no cita sus fuentes.

<sup>39</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 84.

<sup>40</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 49.

<sup>41</sup> *Loc. cit.*

<sup>42</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 39, 8 de noviembre de 1805, p. 155.

La semidesnudez de los sectores más carentes del pueblo fue motivo de preocupación constante de las autoridades virreinales. De ahí que se dictaran diversas normas para evitar que en los lugares públicos, especialmente en los sitios de trabajo, en los paseos y en los espectáculos públicos se presentaran personas, sobre todo del sexo masculino “desnudos”, es decir, con la consabida frazada y apenas un *calzoncillo* de manta.<sup>43</sup> Se entiende que el criterio de obligar a vestir a la plebe era principalmente de tipo moral; sin embargo, hacia 1805, se expresa la idea de convencer para que se realizara voluntariamente y se manifiestan otros propósitos: la posibilidad de que al aumentar el número de gente que consumiera tejidos, se fomentara la producción textil interna y a la vez el empleo.<sup>44</sup>

En las fuentes se advierte que durante las últimas tres décadas del virreinato, las autoridades insistieron en vestir a los pobres de la ciudad de México. En el *Diario de México*, se publicó en 1807 un bando que muestra una visión histórica sobre el asunto, e ilustra sobre los criterios que determinaban dichas normas. El texto remite a 1790, año en que el virrey Revillagigedo, con la intención de desterrar de la capital “la indecente y vergonzosa desnudez” había dictado providencias que involucraban a trabajadores del estado, esto es, a los operarios de fábricas de puros y cigarros, a los de las reales casas de moneda y a los cargadores de la aduana. Y, en 1794, el virrey Branciforte extendió la disposición a fábricas foráneas de puros y cigarros. En 1799 el virrey Azanza especifica que los operarios debían usar camisa, *chupa*, *cotón* o chaleco, *calzones*, medias y zapatos, es decir, además de cubrir el cuerpo se pretendía que lucieran de acuerdo con la moda francesa. El mismo virrey establece que ni en procesiones, calles, paseos

---

<sup>43</sup> Juan Pedro Viqueira menciona, como parte de la política ilustrada algunas disposiciones dadas durante el gobierno de Revillagigedo, v. gr. la prohibición de entrar a la Plaza de Gallos o a la Alameda a quienes no fueran correctamente vestidos (*op. cit.*, p. 238).

<sup>44</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 6, 6 de octubre de 1805, pp. 23-24.

públicos o funciones solemnes de iglesias “pueda haber persona alguna, que no tenga cubiertas las carnes con decencia según su clase, sin permitirse que entren los que se presentan en mantas, sábanas, frazadas, jergas, a lo que llaman chispas, sarapes o cualquier otro girón o trapo semejante. Prácticamente la disposición se extendía a todo el reino, e incluía a las mujeres.<sup>45</sup> Sin embargo las medidas no fueron eficaces, pues en 1810 se publicó un nuevo bando sobre aseo, decoro y esplendor, que ordenaba a los maestros de todos los oficios y a otras personas que cuidaran que sus criados, oficiales y aprendices se vistieran y cubrieran con la debida decencia.<sup>46</sup> Pero los tres siglos del virreinato concluyeron sin que las autoridades hubieran logrado generalizar entre la plebe la costumbre de vestirse y a la usanza francesa.

Un fenómeno que aparece constantemente en las fuentes es el empeño de prendas, lo mismo por los *petimetres* que por los más pobres. En el *Diario de México* se denuncia un abuso “introducido con perjuicio de las bolsas *curutacas*, y que cede seguramente en deshonor de un cuerpo tan respetable como el de los caballeros de la furia”, es decir, quienes usaban el peinado así llamado, y a continuación el autor se refiere con sarcasmo a que en las fondas el *curutaco* por lucirse ante una pirraca, acepta que se le cobre hasta el doble del precio y dado que, como en muchas ocasiones no puede cubrir el costo, inteligentemente los de la fonda le exigen que deje, ya sea una cadena de reloj, una camisola o cualquier otra alhaja.<sup>47</sup> Lo anterior confirma que el *curutaco* gustaba de ostentar un nivel de vida que no siempre podía sostener y que en ocasiones para cubrir sus gastos se veía precisado a empeñar sus trajes y joyas, lo cual por otra parte estaba asociado muchas veces con el robo:

<sup>45</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 6, No. 644, 5 de julio de 1807, pp.262-264; No. 645, 6 de julio e 1807, pp. 267-268 y No. 646, 7 de julio de 1807, pp. 271-272. Un testimonio directo al respecto se encuentra en la obra de José Gómez Moreno, *Diario curioso de México, op. cit.*, p. 118.

<sup>46</sup>*Diario de México, op. cit.*, t. 13, No. 1840, pp. 430-432.

<sup>47</sup>*Ibid.*, t. 7, No. 702, 1º de septiembre de 1807, pp. 3-4.

[...] a pesar de estar prohibido, que en las pulquerías y vinaterías se admitan prendas, se toman constantemente en muchas, lo cual, a más de los inconvenientes que se dejan conocer a primera vista, tiene el de que así se fomentan y se ocultan los robos.<sup>48</sup>

De hecho en el *Diario de México* casi todos los días aparecen denuncias de hurto de prendas muy diversas que van desde un *calzoncillo* blanco o una *enagua*, hasta *chaquetas*, *túnicos*, relojes y diversas joyas, empeñados por los ladrones para adquirir bebidas alcohólicas y seguramente alimentos. Se dejaban prendas empeñadas en fondas, pulquerías, vinaterías, pulperías y, por supuesto en el Monte Pío. Y con frecuencia, como acusa Fernández de Lizardi, los objetos no se recuperaban, pues en la mayoría de estos establecimientos no se dejaban documentos probatorios.<sup>49</sup> Una vez más, las autoridades virreinales tomaron cartas en el asunto, intentando frenar lo que llegó a considerarse un mal social. En 1781 se publicó un bando para contener los desórdenes:

que de un bien que resultaba a las familias pobres o necesitadas del socorro que hallaban en sus urgencias en tales casas, se convertiría en un mal general del pueblo, por ser éste un asilo o depósito a que conducían cuanta ropa y otros útiles robaban en las casas.<sup>50</sup>

Otro de los aspectos que define la situación socio económica y, por tanto, un cierto tipo de atuendo, es la ocupación. Como se ha visto en líneas anteriores, en lo general la clase trabajadora se distinguía por su semidesnudez, por lo cual las autoridades virreinales emitieron disposiciones para obligarlos a cubrirse. Sin embargo, se caería en una falacia si se pretendiera que esta situación era generalizada. Entre ciertos sectores de trabajadores también había moda y elegancia, no se vestía igual el maestro que el

<sup>48</sup> *Ibid.*, t. 12, No. 1580, 28 de enero de 1810, p. 110.

<sup>49</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *Alacena de Frioleras*, op. cit., No. XXVIII, 29 de marzo de 1816, p. 171.

<sup>50</sup> *Diario de México*, op. cit., t. 13, No. 1840, 16 de octubre de 1810, p. 431.

aprendiz de un taller o el platero que el trabajador de un obraje. Por tanto, es pertinente analizar casos concretos que permitan hacer precisiones.

De los trabajadores privados los cocheros son quienes se acercan más al círculo de la moda. Cabe recordar que a través de ellos las clases opulentas se ostentaban ante los demás, de modo que el arreglo de los cocheros era tan importante como el carruaje o las joyas de sus amos.<sup>51</sup> El cochero es comúnmente un hombre negro, con libreas, si bien, como aclara madame Calderón, no todos las usaban.<sup>52</sup> Para la época virreinal se cuenta con algunas imágenes de los cuadros de castas -fuente que analizaremos con amplitud en el siguiente apartado-, que muestran a los cocheros vestidos a la francesa, como el de José de Páez, con camisa blanca, *chupa gris*, *casaca roja* con cuello y *vueltas grises*, *calzón rojo*, *tricornio negro* y su indispensable látigo (figura 75). De años posteriores destaca la descripción de la señora Calderón:

Los cocheros, con sus libreas a la mexicana, flamantes y de gran elegancia, se veían muy pintorescos. Chaquetas y calzoneras de piel de venado; las chaquetas bordadas de verde, con colgante botonadura de plata, las calzoneras también bordadas y sueltas a los lados de las piernas, sujetas con cadenillas de plata, dejando ver los calzones de lino crudo; y si a esto añadimos las botas de los postillones y los grandes sombreros con toquilla de oro, se obtiene un traje que habría de *faire fureur* si algún atrevido mexicano se aventurase a mostrarse con él en las calles de Londres.<sup>53</sup>

De este atuendo destaca que en lugar de *casaca* llevaban *chaqueta*, aunque prevalecía la *calzonera* y un *calzón* interior, es decir la prenda de los jinetes, pero aún no se observa el uso del *pantalón*. Los grandes sombreros se usaban desde la época del virreinato y se alternaban con el *tricornio*, pero al final del periodo este último había desaparecido. En conclusión, en el siglo XVIII el traje del cochero se acercaba más a la moda francesa, en el intento de darles elegancia, pero, una vez consumada la

<sup>51</sup> Vid Mathieu de Fossey, *op. cit.*, p. 125.

<sup>52</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 84.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 113.

independencia hubo variaciones, no se introdujeron las innovaciones posteriores de la moda francesa, sino que se formó un traje *sui géneris*, compuesto por prendas de distintas modas, que a los ojos de extranjeros como madame Calderón resultaban “pintorescos”.

Conforme las modas cambiaron, del barroco al neoclasicismo y del *traje aristocrático* al burgués, algunos sectores de trabajadores adoptaron las innovaciones, ya sea en su conjunto o en ciertos detalles, y llegaron a usar algunos materiales finos aunque la mayoría de éstos eran de calidad ordinaria. En las litografías sobre trajes de Claudio Linati, se aprecian los cambios, por ejemplo, a pesar de la idealización en la “Joven Obrera”, cuyo vestido es acorde con la línea neoclásica: *enagua* de tres holanes sin ningún tipo de *ahuecador*, *tápalo* largo y *zapatilla* de *raso* baja y puntiaguda, lo cual hace que su silueta adquiera verticalidad (figura 57). Respecto al traje del “Escribano o Evangelista”, sin ser elegante combina la tradición y la moda: en la parte superior lleva prendas clásicas, como *camisa*, *chaqueta* y *capa*, mientras que en la inferior el *calzón* había cedido su lugar al *pantalón* (figura 66).

Grandes aficionadas a “emperifollarse”, “aun más que algunas otras hijas de Eva”, las criadas, afirma la marquesa Calderón, eran capaces de trabajar con el único propósito de comprarse una camisa bordada o unos zapatos de *raso*, y si lo lograban, fácilmente intentaban dejar el trabajo argumentando necesidad de descanso,<sup>54</sup> actitud que por ser incomprensible para la escritora atribuye al carácter indolente de las trabajadoras mexicanas. Y aunque esta autora no se ocupa de detallar la indumentaria de las criadas, confirma la difusión de ciertas prendas finas, en este caso el zapato de *raso*, de los sectores acomodados a los humildes.

---

<sup>54</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 138.

Había trajes especiales y distintivos (que sufrieron cambios tras la independencia) para algunas profesiones, por ejemplo el traje de los médicos. En los últimos años del virreinato (1816), Fernández de Lizardi señala el uso de la capa de *golilla*, *golilla* y peluca vieja de pita,<sup>55</sup> es decir, los médicos conservaban el estilo de la moda española del siglo XVII. De tiempos posteriores, de la década de los treinta del siglo XIX, Guillermo Prieto recuerda a un médico vestido de *frac*, *pantalón* azul, chaleco blanco, corbata blanca,<sup>56</sup> esto es, bajo los criterios de la nueva moda burguesa.

En las ocupaciones pertenecientes a instituciones oficiales prevalecía el uso de uniformes, cuyas características presentan una combinación entre la tradición y algunos detalles de la moda. Los colegiales usaban manto y beca (esta última, una insignia especial), cuyos colores variaban según el colegio de que se tratara. Así, por ejemplo, los jóvenes del Colegio Mayor de Todos Santos usaban ropa de color canela y una beca corta de grana; los niños del Colegio de San Juan de Letrán, manto morado y beca blanca; y los seminaristas del Colegio Real de San Ildefonso, manto azul y beca verde.<sup>57</sup>

De acuerdo con Luis González Obregón, quien proporciona un panorama correspondiente a 1810, los doctores de la Universidad portaban capelos y borlas del color de la profesión de la cual se hubieran graduado (Teología, Derecho civil, etc.); los abogados se distinguían por su toga, haciendo honor a los antiguos senadores romanos; y los Regidores de la ciudad de México llevaban en las ceremonias solemnes *casaca* y *calzón* azul, collarín, *chupa* y solapa blanca, bordadas las orillas, galón de oro, y en sus botones una corona y una leyenda que rezaba: "Imperial ciudad de México".<sup>58</sup> Sobre los Regidores, de acuerdo con lo que Claudio Linati observó en 1826, se aprecia la

<sup>55</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>56</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 126.

<sup>57</sup> Juan de Viera, *op. cit.*, pp. 66 y 68-69.

<sup>58</sup> Luis González Obregón, *La vida de México en 1810*, *op. cit.*, pp. 41 y 49.

persistencia del *calzón*, aunque en este caso es blanco, igualmente continúa la solapa blanca y las orillas bordadas de oro, pero en vez de *chupa*, el de la litografía lleva un *frac* azul (figura 67).

Los militares, el sector que por antonomasia portaba uniforme amerita un espacio aparte. Tocar el tema del atuendo militar implica acercarse a un mundo intrincado de regimientos y cuerpos que obedecen a distintas necesidades, criterios de organización y rangos, dentro de los cuales los uniformes constituyen trajes de estilos cambiantes ya sea en lo referente a las prendas, los accesorios, los colores o el conjunto. Dentro de la historia del traje militar la moda ha tenido una participación significativa; de hecho, el traje militar tiene una historia de su propia moda. Empero, éste no es el propósito de nuestra investigación, sino definir en qué sentido la moda del traje civil impactaba al traje militar o viceversa.

En la Nueva España, en la etapa final del virreinato, de acuerdo con lo que expone Lucas Alamán, la fuerza militar estaba compuesta por: una compañía de alabarderos de guardia de honor del virrey; cuatro regimientos y un batallón de infantería veterana o permanente; dos regimientos de dragones; un cuerpo de artillería; un cierto número de ingenieros; dos compañías de infantería ligera y tres fijas para guarnecer los puertos de isla del Carmen, San Blas y Acapulco. En el siglo XVIII las prendas básicas de los uniformes reflejaban el predominio de la moda francesa: *chupa*, *casaca*, *calzón*, *tricornio* y se distinguían por sus respectivos colores y detalles como las *vuelatas*, el collarín, la solapa, los galones, los botones y los *alamares*. Así, por ejemplo, los cuerpos veteranos de infantería usaban *chupas*, *casacas* y *calzones* de color blanco o azul, botones blancos o dorados y *vuelatas* de distintos colores (por ejemplo el regimiento de infantería

de México usaba *vueltas* coloradas y de ahí que sus miembros recibieran el sobrenombre de "colorados").<sup>59</sup>

Entre 1803 y 1805, en España y sus posesiones se comenzaron a introducir los trajes militares de estilo napoleónico, cuyos rasgos reflejan los cambios que se estaban operando en la moda civil y que a grandes rasgos se advierten en la siguiente descripción:

La infantería mexicana sustituyó el tricornio con un shacó o morrión de cuero negro, en forma de campana invertida; descartó bucles y trenzas. La casaca y chupa fueron retiradas a favor de un casacón de solapas y barras recogidas a manera del spencer napoleónico. La caballería y artillería optaron por el casco con cimera y crines tan popular en los franceses. La casaquilla con solapas y el pantalón largo para montar encontraron buena acogida, no así la bota fuerte que era de rigor en los ejércitos del Primer Imperio. Altos gorros de pelo de oso, largos delantales de cuero, hachas y abundantes bardas caracterizaban a los Gastadores, quienes tomaron parte en la solemne entrada del Ejército de las Tres Garantías a la capital. Los generales, jefes y oficiales adoptaron el alto bicornio negro, de pico por delante y atrás, con galones y plumeros, y las casacas adornadas de gruesas charreteras y de bordados metálicos. El estilo napoleónico fue oficialmente implantado en México por los reglamentos de 1821, 1823 y 1827.<sup>60</sup>

En la moda civil de esa época también el *tricornio* había sido sustituido, claro está, no por *morriónes*, sino por el sombrero de media copa; la *chupa* era desplazada por el chaleco, y la *casaca*, aunque sobrevivía para ocasiones especiales tendía a ser reemplazada por prendas como el *frac*. Por otra parte, el *calzón* entraba en un proceso de desaparición, salvo para ciertos eventos, en tanto el *pantalón* se popularizaba. El uniforme de los patriotas de Mixcoac, en azul y rojo muestra la difusión en las milicias del *pantalón* y el sombrero negro de copa, hacia 1813 (figura 60).<sup>61</sup> Son los granaderos de guardia del emperador Iturbide quienes representan el modelo clásico del soldado napoleónico, en

<sup>59</sup> Lucas Alamán, *op. cit.*, T. I, p. 57.

<sup>60</sup> *Crónica del traje militar en México del siglo XVI al XX, Artes de México*, 2ª ép. No. 102, año XV, 1968, p. 51.

<sup>61</sup> *Vid.*: Guadalupe Jiménez Codinach, *op. cit.*, p. 149.

el que destacan el saco tipo *frac*, el *pantalón* largo y ajustado y el casco con la copa alta.<sup>62</sup>

En 1826, Claudio Linati comentaba que sólo después de contratados los primeros empréstitos con Inglaterra el gobierno había podido dar a la caballería una fisonomía europea, que en su opinión, no dejaban nada que desear. Dicho uniforme, que presenta a un dragón de caballería es semejante al arriba mencionado de los granaderos, sólo que el casco había sido sustituido por un sombrero redondo de copa y ala cortos. Otros uniformes militares novedosos que presenta Linati, algunos de los cuales mostraban influencia inglesa, destacan por el uso del *pantalón* y el *momión* y se pueden apreciar en las láminas del “Soldado Raso” (figura 63), el del “Oficial de Dragones” (figura 64) y el de gala del “Soldado de Línea” (figura 65).

En conclusión, los trajes militares siguieron en esta época los modelos militares europeos, principalmente el francés y en segundo término el inglés y, además de tener cambios en función de necesidades militares específicas, se desarrollaron casi paralelamente a las mudanzas de la moda civil. No sería sino en 1830 cuando se comenzó a pensar en que los uniformes militares debían tener motivos nacionales: las antiguas *charreteras* de los generales de grueso canelón dorado fueron reemplazadas por la imagen de un águila mexicana de plata.<sup>63</sup>

Paralelamente al uniforme oficial, durante la guerra de independencia se generaron diversos estilos informales que distinguían a los miembros y simpatizantes de cada uno de los campos enemigos. Al tratarse sobre la *chaqueta* en el capítulo 5 de este trabajo, se indicó que dicha prenda era usada por los americanos partidarios de los realistas. Los insurgentes, por su parte, que conformaban una masa heterogénea, no lucían de

---

<sup>62</sup> Vid: *Crónica del traje militar en México...* op. cit., p. 51

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 51.

manera semejante entre sí, pues estaban mezclados peones del campo, de las minas y de la ciudad al lado de militares profesionales; los primeros portaban el uniforme del regimiento al que pertenecían, en tanto los segundos, como dice Luis González Obregón, iban semidesnudos o vestidos de cuero, con botas de campana o huaraches, sombreros altos de palma o de fieltro, entoquillados o galoneados, algunos con mangas o jorongos.<sup>64</sup>

Respecto a los jefes de la insurgencia, Lucas Alamán señala que el cura Hidalgo, antes de encabezar el movimiento armado solía usar en Dolores un traje compuesto de capote de paño negro con un sombrero redondo, bastón grande, *calzón* corto, *chupa* y *chaqueta* de rompecoche, ésta última, una tela de lana procedente de China.<sup>65</sup> Es decir, el famoso cura vestía más bien de una manera tradicional, mas no anticuada. Y una vez que comenzó la campaña militar, los líderes en Acámbaro no sólo recibieron sus respectivos nombramientos dentro de las filas insurgentes, sino sus uniformes y divisas. El del Generalísimo Hidalgo era azul con collarín, *vuelta* y solapa encamada, con bordado de labor menuda de plata y oro, un *tahalí* negro también bordado, y todos los cabos dorados, con una imagen grande de oro de la virgen de Guadalupe colgada al pecho.<sup>66</sup> Dicho traje, como indica Fausto Ramírez, presenta una combinación de elementos civiles, militares y religiosos, y es similar al de la estatuilla en madera, atribuida a Silvestre (o Clemente) Terrazas, y posiblemente corresponde a la primera mitad del XIX (figura 76).<sup>67</sup> El de Allende, de Capitán general, estaba conformado por una *chaqueta* de paño azul con collarín, *vuelta* y solapa encarnada, galón de plata en las costuras, y un cordón en cada hombro que dando vuelta en círculo, se juntaban por

<sup>64</sup> Luis González Obregón. *La vida de México en 1810, op. cit.*, p. 52.

<sup>65</sup> Lucas Alamán. *op. cit.*, T. 1, p. 227.

<sup>66</sup> "Relación que hizo al virrey Venegas el coronel D. Diego García Conde, de todos los sucesos ocurridos desde el día 7 de octubre hasta el 7 de noviembre", documento núm. 19 en Lucas Alamán, *op. cit.*, T. 1, p. 381.

<sup>67</sup> Fausto Ramírez. *La plástica del siglo de la independencia*. México, Fondo Editorial de Plástica Mexicana, 1985, lám. 11.

debajo del brazo en un botón y borla colgando hasta medio muslo.<sup>68</sup> Los tenientes generales llevaban el mismo uniforme, pero un solo cordón a la derecha, mientras que los mariscales de campo a la izquierda; los brigadieres, además de tres galones (como los de un coronel) tenían un bordado muy angosto; y los demás llevaban la misma divisa que era de uso común.<sup>69</sup> De lo anterior se deduce que los uniformes de los jefes insurgentes seguían la moda de los trajes militares oficiales y sólo variaban en detalles distintivos que les agregaban.

Por su parte, José María Morelos y Pavón, quien había dejado el ejercicio eclesiástico para incorporarse a la causa independentista, fue retratado de medio cuerpo en un óleo en 1812, con traje de capitán general, que en este caso era azul oscuro, con collarín, solapa y *vuelta* de color encarnados, y bordados con hilo dorado; un cordón dorado le cruza el pecho y lleva una cruz de oro en el pecho del lado derecho (no en el centro como los obispos), así como un bastón y un pañuelo negro que le cubre la cabeza y que se convertiría en su símbolo distintivo (figura 77a). Este traje coincide con las prendas reportadas de uso del “cabecilla” Morelos, a las cuales se agregan otras tantas, tomadas tras la acción de Tlacotepec: una cruz de oro guarnecida de topacios, un bastón de plata con puño de oro, un espadín con guarnición de oro, un sombrero montado con galón de oro, dos bandas, una colorada para capitán general y otra celeste para generalísimo, una casaca de capitán general y otra de teniente general con botones de oro macizos.<sup>70</sup> Sin embargo, el traje que Morelos usaba cotidianamente, era al parecer mucho más sencillo: *calzón*, medias, zapato bajo, *chaqueta* (seguramente a él no le alcanzaba el título peyorativo de *chaqueta*, que se usaba en la ciudad de México), de acuerdo con las referencias de Claudio Linati (figura 77b).

<sup>68</sup> “Relación que hizo al virrey Venegas...”, en Lucas Alamán. *op. cit.*, T. 1, p. 381.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 5, No. 548, 2 de abril de 1814, p. 360.

Ahora bien, las tropas de Morelos llegaron a adoptar usos momentáneos de acuerdo con circunstancias específicas, que no son modas conscientes, sino experiencias curiosas. Así, los soldados de Galeana fueron sorprendidos por las tropas realistas bañándose en un río de manera que tuvieron que enfrentar al enemigo desnudos (Chichihualco, 1811).<sup>71</sup> Y, en el ataque a Valladolid, los insurgentes usaron “la tiznada”, por órdenes de Morelos (diciembre de 1813), que consistía en tiznarse la cara y las manos, al parecer con el propósito de asustar a los realistas.<sup>72</sup>

Como se ha mencionado en el capítulo 4, en el atuendo femenino se advertían ciertos rasgos distintivos, según se fuera partidaria de los realistas o los insurgentes. Las primeras portaban la moda del *túnico* y las segundas se reconocían por su *enagua* y rebozo, lo cual simplemente refleja las diferencias entre la moda de la élite española y el atuendo típico de las mestizas.

Al finalizar la guerra de independencia no hubo más motivos para hacer visibles las diferencias políticas, el Plan de Iguala unificaba a la nación mexicana (aunque por poco tiempo), de modo que en la pintura anónima otras veces citada de la entrada de Iturbide a la ciudad de México en 1821, se aprecia la algarabía de la población que se distinguía por su clase social, empero no hay indicios de la división entre los antiguos realistas e insurgentes (figura 56). En cuanto al traje de Agustín de Iturbide, de acuerdo con Vicente Riva Palacio, era modesto, con “botas de montar, *calzón* de paño blanco, chaleco cerrado del mismo paño, una *casaca* redonda de color de avellana, y un sombrero montado, con tres bellas plumas con los colores de la bandera nacional.”<sup>73</sup>

La unión pasajera que se logró bajo el emblema trigarante llegó a su cúspide el día de la coronación de Agustín I. Tan de apariencia era todo en este efímero imperio que,

<sup>71</sup> Lucas Alamán, *op. cit.*, T. 2, p. 215.

<sup>72</sup> *Gaceta del gobierno de México*, T. V, No. 562, 3 de mayo de 1814.

<sup>73</sup> Vicente Riva Palacio, *El libro rojo 1520-1867*, México. Editorial del Valle de México, s.a., p. 106.

como se ha dicho, las joyas que usó la esposa de Iturbide, Ana Huarte, eran prestadas (figura 50). Y, en cuanto a la vestimenta de los emperadores, dice don Lucas Alamán:

Los trajes adecuados a la dignidad imperial, se imitaron de las estampas que pudieron haberse de la coronación de Napoleón, y una modista francesa, que se decía baronesa, se encargó de hacerlos.<sup>74</sup>

### 6.3. Las castas y la moda

Entrar en el tema de las castas representa un reto, ya que la aparente estructuración en la Nueva España de los grupos en castas tiene diversos matices que requieren precisiones. Sin embargo, es innegable que una de las formas de reconocimiento de las jerarquías sociales se daba a través de criterios raciales. Incluso, a nivel oficial, los grupos étnicos se utilizaban como pauta de identificación al lado del nombre, edad, origen, vecindad, oficio, tanto para registrar nacimientos o casamientos, como para formular denuncias o cualquier declaración de carácter legal.

De sobra es sabido que los peninsulares y los españoles americanos (o criollos, según se les comenzó a llamar preferentemente después de la independencia) ocupaban el rango privilegiado. Asimismo, la denominación de *españoles*, aunque supuestamente se refería a quienes procedían de la Madre Patria, en realidad, incluía a todos los europeos sin importar su nacionalidad, a lo que hay que agregar a los mestizos que por su color de piel clara o por haber sido reconocidos legalmente por sus padres españoles pasaban a esta categoría.<sup>75</sup> Los mestizos y demás castas producto de las mezclas (señalados con nombres tales como lobo, calpamulato, salta atrás, chino, coyote, albarazado y otros con sentido peyorativo), eran grupos discriminados por su color de piel más o menos oscura y marginados de los privilegios sociales y políticos. Los

<sup>74</sup> Lucas Alamán, *op. cit.*, T. 5, p. 396.

<sup>75</sup> *Vid.*: Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 154 y 175.

negros por su parte eran la raza más despreciada y su sangre era considerada infame. La situación de los indígenas era peculiar pues su lugar en la escala social dependía de si pertenecían a alguna comunidad o se habían desarraigado de ella; en el primer caso vivían en forma comunal con cierta autonomía de otras entidades y había leyes que los protegían, aunque eran tratados como menores de edad; en el segundo caso formaban parte de los grupos marginados que se veían precisados a buscar medios de vida en algún rancho, pueblo o ciudad y muchas veces subsistían dentro de una economía informal. Sin embargo este tipo de orden social, como es sabido, no correspondía del todo con la estructura económica. Si bien la mayoría de la riqueza estaba repartida entre los peninsulares y los criollos, llegaba a darse el caso de mestizos o mulatos enriquecidos y de españoles pobres. Pero ciertamente a una persona que no fuera blanca le era difícil acceder a los altos círculos sociales.

Las castas se multiplicaban hasta el grado de hacer difícil una clasificación. Francisco Ajofrín, Pedro Alonso O' Crowley y Carl Sartorius en su momento intentaron elaborar relaciones sistemáticas de dichos grupos, pero no coincidieron ni en el número, ni en los nombres.<sup>76</sup> Por tal motivo nuestro análisis se hará en torno a los grupos básicos: 1) españoles (peninsulares y americanos) y castizos (grupo resultante de la mezcla entre español y mestiza); 2) mestizos y demás grupos mezclados; 3) negros, mulatos, moriscos; 4) indios.

Los españoles, que pertenecían a los grupos privilegiados eran los principales seguidores de las modas europeas que se han descrito en los capítulos anteriores, si bien, igualmente habían adoptado piezas típicamente americanas como el rebozo, así como ornamentos de tipo oriental (v. gr. el bordado de algunas sayas y casacas).

---

<sup>76</sup> Francisco Ajofrín. *op. cit.*, p. 59; Pedro Alonso O' Crowley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España*, México. Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf, 1975 (*vid* también. *Description of the Kingdom of New Spain*. USA. Published by John Howell-Books, 1972, p. 19); Carl Christian Sartorius. *op. cit.*, nota 42.

Tampoco hay que olvidar que aun después de la independencia las damas usaban para ciertas ocasiones traje negro con *mantilla* del mismo color, haciendo honor a la tradición española. De esta forma, novedades últimas y costumbres antiguas coexistían en el grupo español. Respecto a los criollos, Carl Christian Sartorius hace una observación interesante en el sentido de que no se distinguían por el uso de algún traje nacional.<sup>77</sup> Pero durante las primeras décadas del siglo XIX todavía no se manifestaba una conciencia nacional sólidamente configurada entre los mexicanos, sino que era un proceso de búsqueda.

Pasando a los mestizos y a las distintas castas de la ciudad de México, los usos en la indumentaria dependían, de acuerdo con las fuentes escritas, no sólo del grupo étnico sino de la posición económica y el oficio. De modo que en este sector no había un traje único, sino que predominaba la diversidad, sólo que muchos extranjeros fijaban su atención sobre todo en los mestizos pobres y casi desnudos, de tal manera que se llega a caer en falsas generalizaciones. William Bullock, por ejemplo, se refiere a los mestizos de la capital, de Toluca y de otras ciudades que se cubrían simplemente con una cobija, es decir, los identifica con los léperos. Y en el propio *Diario de México* se afirma que la desnudez se observaba sobre todo en las castas mixtas.<sup>78</sup> Sin embargo, en la obra de Carl Christian Sartorius, que corresponde a la primera mitad del siglo XIX, ya aparece un intento de distinguir un vestido prototipo en la mujer mestiza perteneciente a los sectores populares:

Las mujeres y las hijas de los mestizos son de buena estatura, cintura pequeña, caderas anchas, andar fácil y gracioso. Casi todas son blancas, tienen los labios frescos y los movimientos de los ojos vivaces. Su vestido, adecuado al clima, es ligero y sencillo. Usan una camisa de algodón fino con mangas cortas terminadas en punta, plisada y bastante escotada, pero recogida con un adorno bordado o encaje. Llevan una mascarada de seda alrededor del cuello. Las anchas faldas terminadas en picos bordados, llegan

<sup>77</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 32.

<sup>78</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 1, No. 39, 8 de noviembre de 1805, p. 155.

hasta los pies y están sostenidas por una faja de colores que da varias vueltas a la cintura. Rara vez usan medias (en las ciudades y en el altiplano las usan de seda en las grandes ocasiones), pero el pequeño pie está calzado con una zapatilla de seda o paño. Un artículo importante es el rebozo. Éste cubre la cabeza de tal manera que la cara está siempre libre. Una de las largas puntas con flecos cae al frente, la otra sobre el hombro cayendo hacia atrás. De esta manera el cuerpo está cubierto, la cara enmarcada y las manos libres, en constante movimiento, primero de un lado, luego del otro; la bonita figura se revela y se oculta y la cabeza puede voltearse libremente, ofreciendo una excelente oportunidad para coquetear, bien aprovechada por las señoritas... Nunca llevan sombrero excepto cuando montan a caballo, entonces usan un sombrero parecido al de los hombres y se envuelven un rebozo alrededor del cuerpo como si fuera una mascada.<sup>79</sup>

Además de diferenciar en el caso de las mujeres el cuadro de desnudez que por lo general se presenta respecto a los varones mestizos, el atuendo descrito evoca el traje de la china poblana, lo cual conduce a identificar a la famosa china con las mestizas, sospecha que es confirmada con la litografía de Carl Nebel, *Las poblanas* (figura 78), en donde se observa una gran similitud con el traje referido por Sartorius.<sup>80</sup> Por otra parte, la observación sobre la colocación del rebozo en el cuerpo, su relación con el movimiento y lo que se veía o se ocultaba de la figura de la mestiza, permite imaginar la atracción que despertaban estas mujeres al andar por las calles.

Pasando a los mulatos y negros, abundan las descripciones, especialmente de las mulatas, debido a su lujo y porte seductor. Basta recordar las referencias del inglés Thomas Gage del siglo XVII, en las que menciona que las mulatas y las negras llevaban sayas de seda o de *indiana* muy fina, recamada de *randas* de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con flecos de oro y con caídas por delante y detrás que llegaban hasta el ribete de la *basquiña* o saya. De sus camisas o camisolas señala que eran como *justillos*, es decir, ceñidas, con faldetas pero sin mangas y se las ataban con lazos de oro

<sup>79</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 42.

<sup>80</sup> De acuerdo con las referencias que proporciona madame Calderón, caben dos posibilidades: que el traje de china poblana haya tenido su origen en una fusión entre los trajes de las campesinas poblanas y los de las mestizas de la ciudad; o bien, que una evolución del traje de las poblanas haya generado el de las mestizas y éste a su vez el de las chinas poblanas. Cfr. *op. cit.*, pp. 35, 53, 102, 160.

y plata. Había algunas que usaban ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas. Como complemento llevaban sobre el pecho pañoletas finas y para salir de casa se cubrían los hombros o la cabeza con una *mantilla* de *linón* o *cambray*. Además portaban *mangas* de rico lienzo de Holanda o de China, que llegaban hasta el suelo, y en la abertura de la cabeza ricos bordados, ya sea de seda de colores o de seda de oro y plata. El tocado de la cabeza se componía de una escofieta de diversos colores. Las zapatillas eran muy altas y con muchas suelas, adornadas por fuera con un borde de plata, clavado con pequeñas tachuelas del mismo metal.<sup>81</sup> Dada la vistosidad, adorno y lujo este tipo de traje podría clasificarse dentro del barroco novohispano.

De referencias posteriores destaca la de Francisco Ajofrín (segunda mitad del XVIII), que menciona el uso entre las mulatas y negras de una *saya de embrocar*, de seda, recamada con corchetes de plata, en el ruedo una cinta o listón, y la llevaban sobre la cabeza o los hombros, sacando la cabeza por la parte angosta,<sup>82</sup> lo cual recuerda el tocado de las tehuanas. Al parecer esta prenda ya estaba ampliamente difundida desde la primera mitad del XVIII, pues el padre Mathias Diéguez en 1748, se refiere críticamente a las "capotillas" o "sayuelas" que usaban las mulatas sobre los hombros, "con ricas y anchas cantoneras o presillas de oro y plata, u otro metal sobredorado", ya que además del lujo, la manera de colocarla dejaba al descubierto la cintura.<sup>83</sup> En cuanto a las *enaguas* de estos grupos, Ajofrín menciona las de tela de China, con flecos de Holanda o encajes ricos, y señala un calzado que sin describir simplemente denomina "honesto".<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Thomas Gage. *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>82</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 81.

<sup>83</sup> Mathias Diéguez, *op. cit.*, p. 439.

<sup>84</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 81.

Como se puede apreciar los trajes de las mestizas y las mulatas no eran imitaciones ni del traje europeo ni del indígena, los dos modelos centrales. Había, ciertamente elementos de uno y otro, pero se incorporaron también rasgos orientales y otros de difícil ubicación, todo lo cual propició la creación de vestidos originales y atractivos. Recordemos las aseveraciones de Thomas Gage, específicamente respecto a que las mulatas y las negras eran tan seductoras que muchos españoles no dudaban en dejar por ellas a sus esposas.<sup>85</sup> El atuendo de las mulatas y el de las negras no constituía una suerte de uniforme de estas castas, pero sí un estilo distintivo de vestir.

Por otra parte, tanto las mestizas como las mulatas y las negras, desde el siglo XVI se diferenciaron en su indumentaria de las indígenas. De hecho, las autoridades hicieron lo posible por evitar la imitación emitiendo leyes, en las que se advierte el propósito de que vistieran a la española, con seguridad para que éste se convirtiera en el modelo predominante. Y como castigo ante el incumplimiento se disponía encarcelamiento, cien azotes y el pago de cuatro reales.<sup>86</sup> Ello no significa que la ley por sí misma haya definido la manera de vestir de los grupos mencionados, pero es posible que haya ejercido algún influjo. El hecho de que la disposición mencionada no incluyera a las casadas con indios, dejaba abierta la posibilidad de que otras castas adoptaran elementos de la vestimenta indígena. Lo más probable es que el proceso mismo de mezcla entre los grupos haya propiciado la influencia de unos hacia otros en el vestir.

En lo que respecta a los varones, en las fuentes escritas no abunda la información sobre su atuendo en tanto mulatos y mestizos. Pareciera que su forma de vestir no tenía nada de particular y llamativo para los escritores como la de las mujeres. Entre las pocas referencias destaca una mención de Fernández de Lizardi, sobre un negro con *pantalón*

---

<sup>85</sup> Thomas Gage, *op. cit.* p. 64.

<sup>86</sup> *Vid.* Eusebio Ventura Beleña, *op. cit.*, V. 1, Ordenanza del 31 de julio de 1582. 2º foliaje, CXXVII, p. 111.

de *cotonía*, *chaqueta de mahón*, chinela, arete y sombrero en la mano izquierda. Esto es, el traje convencional, ya dentro de la moda del *pantalón* con materiales de uso corriente y con algunos detalles peculiares, como la chinela (prenda para la intimidad, de origen oriental) y el arete.<sup>87</sup>

Sobre el atuendo de los indios que habitaban en la ciudad de México, aparecen diversas alusiones en las fuentes escritas. El personaje central de *El Periquillo sarniento*, en una de las múltiples ocasiones en que cayó en desgracia, llegó a casa de unos indios y la madre de la familia, dice Periquillo, “me vistió con los deshechos de sus hijos”, que consistían en *calzones* de cuero sin forro, *cotón* viejo de manta rayada, sombrero de petate y huaraches.<sup>88</sup> Por su parte, William Bullock se refiere a la pobreza del vestuario del indio, consistente en sombrero de paja, *jubón* cerrado de manga corta hecho de un tejido burdo de lana o un cuero de diferentes tonos oscuros, chaparreras hasta las rodillas, de piel de cabra o de pecari con el lado del pelo hacia afuera; debajo de éstas, *calzones* de manta hasta media pierna y huaraches, que por cierto Bullock asocia con las antiguas sandalias de los romanos. Si se comparan estas descripciones con la semidesnudez que generalmente se atribuye a los “léperos”, resulta que el atavío de los indígenas es bastante completo. Sobre las mujeres indias este mismo autor destaca su impresión favorable en cuanto a su higiene y buenos modales. De su atuendo nombra la falda, la camisa corta, el cabello trenzado en ambos lados y adornado con cintas rojas. Su descripción concluye refiriéndose a que las había visto sentadas en los mercados durante largas horas con una hoja de col u otra planta sobre la cabeza para cubrirse del sol, pero no menciona que muchas indias usaban encima de la cabeza un paño.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> *El Pensador Mexicano*, op. cit., T. III, No. 2, 20 de enero de 1814, p. 385.

<sup>88</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, op. cit., p. 397.

<sup>89</sup> William Bullock, op. cit., pp. 139-140.

La descripción de Carl Christian Sartorius no es muy diferente, de los indios señala sus anchos *calzones* de cuero (gamuza) o de ruda manta de algodón; “una especie de saco largo o blusa sin cuello” en la parte superior del cuerpo que faja en las caderas; los huaraches a los que nombra “sandalias”; un sombrero de paja o de toско fieltro, de copa baja sobre el cabello grueso que muchas veces lleva suelto; y un “tosco sayal de lana”, que como el mestizo llevaba en calidad de “*toga virilis*”. Sartorius subraya que a los indios viejos les parecía nocivo el uso de zapatos o botas. De las indias menciona que envuelven su cuerpo en un lienzo de lana que se enreda dos veces en el cuerpo sin estar cosido, que se faja a la cintura con una banda ancha de colores y que llega hasta los pies, muchas veces bordado; en la parte superior el atavío se completaba con un *huipil*, con una abertura para la cabeza, cerrado por los lados aunque con dos aberturas para los brazos y de largo hasta las rodillas. Muchas no llevaban zapatos, su cabello iba peinado ya sea en dos trenzas o enredado sobre la cabeza “en un grueso rollo”, y los ornamentos consistían en grandes arracadas y collares de cuentas.<sup>90</sup>

La diversidad de texturas, formas y colores en la vestimenta y los adornos de los sectores populares atrajeron la atención de los extranjeros visitantes. Pero no sólo causaban admiración las cualidades estéticas de los trajes, sino que se llegaron a establecer comparaciones entre la belleza de las mexicanas de distintos sectores étnico-sociales. Así se aprecia en la obra de la marquesa Calderón, quien opinaba que las mujeres de las clases populares eran más hermosas y con cuerpos más erguidos e incluso graciosos que los de las clases superiores, lo cual atribuye al uso en estas últimas de zapatos sumamente apretados que llegaban a deformar el pie y a la falta de costumbre de caminar.<sup>91</sup> Por otra parte, si al principio la mujer mexicana le había

<sup>90</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, pp. 30 y 38-39.

<sup>91</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 97.

parecido a la escritora físicamente desagradable, al transcurrir el tiempo y conocer mejor el país, comenzó a juzgar con mayor aprecio la belleza mexicana. De las mujeres indígenas, señala que sorprendía encontrar entre ellas caras y cuerpos tan bellos, con ojos de “extraordinaria hermosura”, y “piel morena, pero luminosa, dientes blancos, pies diminutos y manos y brazos bellamente formados”.<sup>92</sup> Asimismo, al contrastar la belleza de algunas campesinas con la de las mujeres de clase acomodada de la ciudad, afirma que de vez en cuando se veían hermosas esposas o hijas de campesinos con dientes blancos y cuerpo esbelto, que conservaban su figura por el ejercicio constante, en tanto que la belleza declinaba prematuramente en las clases acomodadas, pues engordaban excesivamente y los dientes se arruinaban como resultado de la falta de ejercicio y de una alimentación “disparatada”.<sup>93</sup> Llama la atención que se reconozca mayor belleza en las mujeres de clases populares, incluso en las indígenas, que en aquéllas que seguramente tenían rasgos europeos. Y es que, el criterio de belleza de madame Calderón en este punto se relaciona con la salud.

Pasando a las fuentes iconográficas, que proporcionan información de primera mano sobre el tema que nos ocupa, se le dio prioridad a los cuadros de castas por ocupar un lugar central en la temática que abordamos. Quedó pendiente el análisis de otro tipo de imágenes (figuras de cera, biombos, etc.), pero se prefirió intentar un estudio detallado de un solo tipo de fuente antes de emprender uno amplio pero superficial. Además, si bien se han hecho estudios que tratan sobre la indumentaria de las castas y que incluyen comentarios sobre la moda, no se han hecho análisis sistemáticos que comprendan al conjunto de los grupos en cada una de las piezas que conforman su atuendo. El propósito no es la descripción de los trajes de las distintas castas, sino

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>93</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 74.

definir la relación entre éstos y la moda predominante de la época. Sin embargo, previo al análisis iconográfico es necesario establecer una serie de cualidades específicas de dicha fuente que deben tenerse en cuenta antes de intentar cualquier interpretación.<sup>94</sup>

Los cuadros de castas son un producto americano elaborados durante la etapa borbónica y cuyo tema central es la clasificación de grupos formados de las mezclas de razas (blancos, negros e indios). En cada cuadro aparece una pareja o un grupo de ellas con el fruto de su unión, por lo general uno o dos hijos, sobre todo en interiores, ya sea en sus espacios domésticos o en el desempeño de sus oficios; asimismo, aunque en menor medida, se les representa en lugares públicos realizando actividades comerciales (en puestos) o recreativas (en los paseos). Ahora bien, al mostrar diversas condiciones de vida de las castas, como sus trabajos, indumentaria, hábitos alimenticios, diversiones, etc., los cuadros constituyen una de las fuentes más sugerentes de la vida cotidiana del siglo XVIII, pero, como advierte Elena Isabel Estrada de Gerlero, no necesariamente se trata de fuentes confiables, pues se muestran en mayor o menor medida visiones idealizadas.<sup>95</sup> La mayoría de los cuadros de castas presentan personajes de distintas castas vestidos con toda propiedad, en situaciones de familia armoniosas y estables (excepto algunos autores que presentan escenas de violencia en algunas familias de grupos mezclados o de negros). De manera que el análisis de estos cuadros requiere de gran cautela.

Comúnmente los cuadros se ordenan en series de dieciseis, de las cuales se dieron a conocer cincuenta y nueve en la recopilación que realizó Concepción García Sáiz. En la catalogación no se muestran criterios estrictos, los nombres dados a los distintos grupos

---

<sup>94</sup> Vid: Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispana" en *Arte y vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del arte., México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 217, 221-222 y 235-236; Ma. Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Italia, Olivetti, 1989, pp. 47 y 49; Ma. Esther Pérez Salas, *op. cit.*, pp. 109-110.

<sup>95</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 217.

no parecen apearse a alguna convención de tipo oficial, y de hecho, como afirma Roberto Moreno de los Arcos, tampoco en la práctica existía “tan compleja y detallada clasificación social”.<sup>96</sup> Es interesante comprobar que las clasificaciones de Francisco Ajofrín, Pedro Alonso O’ Crowley y Carl Christian Sartorius sólo concuerdan en los nombres de las mezclas entre españoles y otros grupos, no así de las mezclas entre estos últimos.<sup>97</sup>

Son pocos los nombres conocidos de los autores que elaboraron género tan original, entre ellos destacan Miguel Cabrera, Luis de Mena, Andrés de Islas, José de Páez e Ignacio Ma. Barreda. No llegan a diez los artistas que firmaron los cuadros de castas hasta ahora conocidos. Concepción García Sáiz ha señalado el carácter imitativo de las obras, pues no serían muchos los artistas dispuestos y preparados para representar una realidad distinta de los modelos europeos, de manera que los pintores se llegaron a copiar unos a otros hasta llegar a establecer estereotipos repetidos constantemente.<sup>98</sup> Además, hay que considerar que ello limitó el arte de dichos cuadros tanto en la forma como en el contenido; no obstante, se logró representar una realidad social compleja.

Los especialistas coinciden en que los cuadros de castas obedecen a los intereses científico informativos de círculos ilustrados; empero no hay acuerdo en lo que respecta a si quienes encargaban las obras eran americanos o españoles, aunque, como nuestra García Sáiz, el hecho de que la mayoría de las colecciones se hayan encontrado en Europa, especialmente en España, puede ser indicador de que los principales coleccionistas fueron del Viejo Mundo.<sup>99</sup> Respecto a su origen, se había suscitado una divergencia, ya que hasta hace pocos años la serie más antigua, perteneciente a la

---

<sup>96</sup> Prólogo a la obra citada de Ma. Concepción García Sáiz, p. 19.

<sup>97</sup> Cfr. Francisco Ajofrín, *op.cit.*, p. 59; Pedro Alonso O’Crowley, *op. cit.*(vers. en inglés), p. 19; Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, nota 42.

<sup>98</sup> Concepción García Sáiz, *op. cit.*, p. 39.

<sup>99</sup> *Vid.*: Concepción García Sáiz, *ibid.*, p. 47. Roberto Moreno de los Arcos en su prólogo a la obra antes citada, opina que los ilustrados novohispanos, a la vez que compartían las ideas de los europeos intentaban recobrar lo propio (p. 19).

colección inglesa de Sir Westburne Hulse de Breamore House, se había ubicado por algunos en 1726, mientras que otros opinaban que debía ser más antigua, probablemente del siglo XVII.<sup>100</sup> Sin embargo, en la exposición de la galería de arte Americas Society de Nueva York, celebrada en 1996, se dieron a conocer dos cuadros pertenecientes a 1711, fecha que hasta el momento constituye el dato cronológico más antiguo.<sup>101</sup>

En cuanto a la función de los cuadros de castas se han dado distintas explicaciones, pero en la actualidad se ha demostrado que difícilmente podrían haberse realizado por órdenes directas de la Corona con alguna finalidad de tipo oficial. Si bien están inspirados en el despotismo ilustrado y tienen coincidencias con los cuestionarios para las Relaciones Geográficas -un tipo de informe oficial-, como lo demuestra Elena Isabel Estrada de Gerlero, e incluso pudieron haber derivado de ellos, no existen bases suficientes para suponer que se realizaran por encargo oficial, sino que se ha pensado que estaban destinados a un mercado principalmente europeo con interés y curiosidad por conocer la realidad americana, y probablemente entre los principales compradores había funcionarios de la Corona.<sup>102</sup> El que la mayoría de estas obras se hayan localizado en Europa parece confirmar la hipótesis de que su fin era la exportación.<sup>103</sup>

Pasando a la representación de los grupos raciales, los cuadros de castas muestran un predominio del español y la india, con sus respectivos descendientes. En cambio, las españolas y los indios no aparecen con la misma frecuencia, al contrario de los negros y las negras, quienes se constituyen en elementos imprescindibles para producir el

<sup>100</sup> La primera opinión corresponde a Concepción García Sáiz (*op. cit.*, p. 54); la segunda a Teresa Castelló ("la indumentaria en las castas del mestizaje" en *La pintura de castas, Artes de México, op. cit.*, No. 8, 1990, pp. 74-75).

<sup>101</sup> Iona Katsew, *et. al.*, *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, New York, Americas Society Art Gallery, 1996. Citado en Ma. Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 112.

<sup>102</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta" en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores/UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 83.

<sup>103</sup> Concepción García Sáiz, *op. cit.*, p. 47.

mestizaje. De la mezcla entre estos grupos básicos proceden el resto, un total de entre quince y veinte combinaciones que se mencionan en los cuadros de castas.

De entrada se puede afirmar que no hay una indumentaria que identifique a cada casta, la diversidad y la mezcla es lo que predomina, sobre todo entre los grupos mixtos. Sin embargo, se crearon ciertos estereotipos como el del español elegante. También se aprecian trajes muy ricos y mezclados en las negras y mulatas, que los hacen hasta cierto grado representativos y que coinciden con las fuentes escritas. El indio y la india portan por lo general trajes típicos, aunque se dan muchos casos de indias con vestidos que fácilmente se pueden confundir con los de las mestizas; asimismo se distinguen jerarquías entre los indios, hay desde elegantes hasta sumamente pobres, dependiendo de su posición económico social, de con quién estaban casados o unidos, así como de su oficio. En el caso de los grupos mezclados sus atuendos varían en función de las mismas condiciones que se han señalado para los indígenas. De una revisión somera se advierte que la moda de las élites era usada en distintos niveles sociales, pero ni de la misma forma, ni con el mismo ritmo, ni bajo los mismos criterios. Para una mayor precisión es menester revisar por grupo, sólo que, dada la diversidad tal como se hizo con las fuentes escritas, nos referiremos a ellos en una agrupación básica: españoles, mestizos, negros e indios. A la categoría de mestizos se agregarán los demás grupos mezclados, excepto los mulatos y moriscos que por sus características son más cercanos a los negros.

Al *español* o blanco se le representa casi siempre como un individuo de posición socio económica holgada, en ocasiones vinculado a actividades militares o a las letras y, en menor grado al pequeño comercio; escasamente se le muestra como persona de medianos recursos económicos o en situación de pobreza. En su mayoría se observan españoles pertenecientes a los altos círculos sociales, de modo que se muestra una

realidad parcial y la de una minoría, y, aunque no se excluye el hecho de que había españoles pertenecientes a estratos medios y bajos es muy poco lo que se muestra en este sentido.

La indumentaria del español europeo o americano, en consecuencia variaba de acuerdo con su situación socio económica, si bien la mayoría de los que se representan en los cuadros de castas visten a la francesa, coincidiendo con los retratos de nobles y gente adinerada descritos en capítulos anteriores. Los cuadros muestran asimismo el paso de la moda durante el siglo XVIII: de la peluca suelta estilo Luis XIV a la coleta atada y recogida por detrás, camisas con puños de encaje, *chorreras*, corbatines y pañuelos sobre el cuello, *chupas* que al paso del tiempo se recortan, *casacas* con *tontillos*, brocados, amplias vueltas (casi hasta el codo) que al final del siglo se reducen, *calzones* debajo y por encima de la rodilla, medias de distintos colores aunque con predominio de la blanca, y zapatos negros de hebilla dorada. No falta el *tricornio* o el *bicornio* y el bastón, así como diversas capas, capotes y *esclavinas* (figuras 79, 80, 81). Por su parte, las españolas y castizas (éstas últimas, hijas de español y mestiza) elegantes aparecen con cuerpos estrechos, trajes de telas finas con encajes, bordados y cintas cruzadas en el frente, *sayas* con *tontillo*, que no es sino el *panier* al que nos hemos referido constantemente, en una versión con amplios ruedos y de tela diferente al resto de la prenda; se aprecian algunos peinados complicados adornados con cintas, cabelleras empolvadas, zapatillas en su mayoría de tacón que enmarcaban las medias blancas o encamadas, joyas finas, *chiqueadores* y abanicos. Las españolas y castizas lucen mantones, *chales* y *mantillas*, aunque éstas últimas no aparecen con frecuencia, posiblemente porque de las escasas imágenes de españolas en los cuadros de castas la mayoría corresponden a interiores (figuras 79 y 82: 2).

Cabe señalar que entre los españoles se advierte la difusión del majismo, ese fenómeno tan castizo que precisamente se puso en boga en el siglo XVIII y que se desarrolló en España al lado del afrancesamiento, lo mismo entre hombres que entre mujeres. Como se ha visto en el capítulo 2, el majo es un tipo nacional de estampa bravia que se contrapone a la figura del *petimetre*. Se distingue por su *chaqueta*, capa o capote, espada y en ocasiones el cabello recogido con una redecilla, que de acuerdo con Nelly Sigaut, se usaba en Andalucía y Madrid en el XVIII.<sup>104</sup> El cuadro de Miguel Cabrera, de español y toma atrás, muestra un ejemplo de majismo en su interpretación novohispana: un joven sentado que mira de frente aunque su cuerpo está en tres cuartos de perfil, lleva una *chaqueta* y *calzón* color amarillo pálido con las orillas bordadas de plata, capa roja también con orillas plateadas, pañuelo rojo anudado al cuello, pañuelo blanco que cubre la cabeza y encima un sombrero color paja puesto de lado y con una de las alas levantadas (figura 83). En otro cuadro anónimo, un español que vende licores luce una *chaqueta* roja de amplia solapa, corbatín negro y una graciosa redecilla tipo pañoleta color café anudada en la parte superior de la cabeza (figura 84). Los elementos de majismo en el sector femenino imprimen un aire de garbo a la versión novohispana: en un cuadro anónimo, una castiza porta *corpiño* blanco con entretela al frente y cintas con moño rojos cruzando el pecho; la manga que llega al codo concluye en dos holanes. Un hilo de perlas con encaje negro, aretes, *chiqueador* y redecilla bordada complementan el atuendo (figura 85).

Resulta interesante la combinación de modas y costumbres en la indumentaria de los españoles, en especial la mezcla de lo afrancesado con lo castizo. Así, la *chupa* y la *casaca* no siempre se acompañan de peluca y, en algunos casos esta última se usa con

---

<sup>104</sup> Nelly Sigaut en el análisis de los cuadros de castas incluidas en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2. op. cit.*, p. 103.

cierto descuido, pues sin ninguna reserva se muestra una parte del cabello natural. Asimismo, lo francés se combina con el uso de gorros blancos (y en menor medida de otros colores), *barbiquejos* (algunos bordados elegantemente) y una diversidad de sombreros, de copas medianas o largas, cintas en la base de la copa (y hasta moños), puestos muy derechos sobre la cabeza o graciosamente de lado, con el ala levantada, hacia el frente o de lado. Además, en ocasiones un vistoso ceñidor rojo aparece atando la cintura sobre una impecable camisa blanca y debajo de la *casaca*. Algunos españoles de esta época, básicamente la segunda mitad del siglo XVIII, lucen barba y bigote, lo cual llama la atención porque en la pintura de retratos de nobles no aparece este detalle, lo cual indica que no era usado por los más elegantes, sino que era marginal a la moda predominante. También en las españolas se ven combinaciones, por ejemplo, una española combina graciosamente la redecilla castiza con un rebozo listado (figura 82).

En los cuadros de castas se manifiesta el atuendo informal de los españoles, por lo general dentro de un contexto hogareño. Ellos llegan a prescindir de la *chupa* o se arropan con una cómoda bata (figura 86). Ellas sin *mantilla*, mantón o rebozo, e incluso simplemente con una camisa cubierta con una pañoleta (figura 86). Hay dos cuadros de españoles que por ser excepcionales ameritan mención especial. El primero, de autor anónimo, presenta a un tipo unido a una india frutera y su atuendo demuestra que a algunos españoles la moda francesa les tenía sin cuidado, lleva una camisa blanca de cuello alto con pliegues al frente, un pañuelo negro cae sobre la parte superior del pecho, una manga que seguramente corresponde a una *chaqueta*, ya que es demasiado estrecha, y encima una prenda que no se alcanza a apreciar si es una capa roja con un pedazo de tela añadida o se trata de una *manga*. El tipo en cuestión lleva patilla, bigotillo y coleta, así como un sombrero negro de ala mediana (figura 87). El segundo personaje,

también de un cuadro anónimo, llama la atención porque su traje incluye una especie de *calzón largo* o *pantalón* en una época en que aún no se extendía su uso y menos entre los sectores populares (su compañera es una negra que viste sencillamente). Igualmente la prenda superior es inusual, va colocada arriba de la camisa, es corta, holgada y con manga larga también amplia. Medias, zapatos, corbatín y gorro, todo ello en negro culminan el vestuario de tan singular personaje (figura 88).

Como se ha dicho en otra parte, el mestizo como tal es casi omitido en los cuadros de castas, no así la mestiza de quien aparecen múltiples representaciones. A pesar de la ausencia del mestizo hay una gran cantidad de imágenes de grupos mezclados (v. gr. lobo, coyote, chino cambujo, calpamulato, albarazado, cuarterón, tente en el aire, salta atrás, chamizo, barcino, etc.), categoría dentro de la cual caben los propios mestizos. Por otra parte, el hecho de que en las mujeres sea indistinto en relación con la indumentaria si se anuncia a una mestiza, una loba o una albina, confirma la idea de que no había trajes específicos de cada casta y, en los grupos mezclados lo que predominaba era la heterogeneidad; en cambio en los trajes de las mulatas y de las indias sí había ciertos rasgos comunes.

Una vez más se demuestra que las condiciones socio económicas son una de las determinantes de la forma de vestir. Hay personajes pertenecientes a estos sectores que visten a la francesa, por ejemplo, una casaquilla y *panier*, muy a tono con la época de María Antonieta (figura 89). También se aprecian detalles castizos, en ellas las redecillas que envuelven el cabello, especialmente en las albinas (figura 90) o alguna elegante *mantilla*; y en ellos las *chaquetas* y el ceñidor rojo a la cintura. Sin embargo, no se observa en las castas una adopción fiel de la moda de las élites, sino adaptaciones de la misma. Como se ha afirmado constantemente en este trabajo, la moda se difundía verticalmente, de arriba hacia abajo, sólo que las clases populares no eran imitadoras

pasivas de las innovaciones de las clases altas, sino que interpretaban las modas y les hacían diversas modificaciones o adecuaciones, dentro de los cuales destaca como característica central la combinación de prendas, telas, adornos y detalles, cuyo resultado fue la multiplicidad y la originalidad. De hecho, de las mezclas se crearon modas populares.

Para comprender dicho fenómeno en toda su complejidad es conveniente ampliar el análisis del atuendo de los grupos mezclados.

En las mujeres se advierte el uso de la *saya de embrocar*, la prenda de origen desconocido a la que se refiere Francisco Ajofrín, como propia de las negras y mulatas<sup>105</sup> y que, como se ha señalado, consistía en una especie de *enagua* que se metía por la cabeza y se colocaba sobre los hombros. Si bien no se ve un uso amplio de esta pieza en las mujeres de razas mezcladas, lo cierto es que no era privativa de las de color, lo cual, por otra parte demuestra una difusión horizontal de ciertas prendas (figura 91).

De la misma manera, según se observa en los cuadros de castas, el rebozo o *pañó rebozo*, como se le nombra en las fuentes escritas, se estilaba en el siglo XVIII en todos los grupos mezclados. Hay algunas semejanzas en los rebozos, generalmente son listados sobre fondo blanco y las *listas* son azules o rojas, aunque en menor grado aparecen los lisos en color blanco. Excepcionalmente, además de las *listas* se ven diseños geométricos y no siempre lleva rapacejo, el fleco que en la actualidad le es tan característico. Usualmente las telas de los rebozos de las mestizas son de algodón, aunque no hay que descartar en estos sectores los rebozos de materiales finos, como en el que lleva una mestiza, de *listas* rojas y tela transparente, posiblemente seda (figura 92). El rebozo se coloca de distintas formas: cubriendo el pecho y la espalda verticalmente o sobre la espalda mientras las orillas caen sobre el frente, etc.; y, aunque

---

<sup>105</sup> Francisco Ajofrín, *op. cit.*, p. 81.

es la prenda principal que cubre a las mujeres de las castas mezcladas, no es la única, también aparecen aunque con menor frecuencia *mantillas* y *mantones* (figura 82:13).

Es común en las mujeres de raza mezclada el uso de una camisa blanca holgada con un ligero escote y el cuello en forma redonda, cuadrada o triangular, en ocasiones adornado alrededor con un fino holán de la misma tela o de encaje. La mayoría de las mangas llegan al codo o un poco más abajo, son más bien amplias y en la parte final se ciñen para terminar en un ancho holán a veces de encaje (figuras 81, 93, 94, 95).

Encima de la camisa se coloca el *corpiño*, que algunas de estas mujeres llevan bastante ceñido y que termina en punta (figura 95), como los de las damas de los círculos pudientes, aunque se ven algunos menos rígidos, lo cual permite pensar en la ausencia de *ballenas*. Es probable que en tal caso se hayan sujetado simplemente con las cintas que se cruzaban sobre el pecho. Asimismo, se ven mujeres que llevan el *corpiño* semiabierto (con las cintas desatadas) o aun abierto del todo y, en ese caso adquiere la forma de un chaleco corto. Esto nunca se vio en público entre las clases altas y ello confirma que el sentido del traje variaba según las actividades, las damas de círculos acomodados que se vestían únicamente para lucir su elegancia podían ponerse los *amazones* a pesar de la incomodidad que implicaban; sin embargo, para las mujeres de sectores populares que personalmente atendían las labores domésticas o que realizaban diversos trabajos de tipo comercial y artesanal, debe haber sido casi imposible el uso de *corsés* y *tontillos* que impedían la movilidad. Empero no se descarta el uso de *amazones* por algunas de estas mujeres esporádicamente, en especial para actividades recreativas.

Las *enaguas* exteriores o *sayas* son amplias, se entiende que por colocarse debajo diversas *enaguas*, aunque en algunos casos -los menos- se debe al uso de

*ahuecadores*, como en el caso de las albinas, que llegaban a usar *panier*. En el largo las sayas variaban, había desde las que cubrían los pies hasta las que llegaban a los tobillos; de hecho en torno a los tobillos se ve el largo más frecuente. Hay sayas de un solo color o estampadas de color distinto al del fondo; pueden ser de color igual o diferente al del *corpino*. En varios cuadros aparecen sayas que son blancas de la cintura a la cadera y justo ahí cambia de color, por ejemplo al azul (figura 93); igualmente, hay sobrefaldas que se abren verticalmente en uno de los costados y en ese espacio se ve una tela distinta que también se decora (figura 96). Algunas terminan con un ruedo, a veces de color diferente al resto de la prenda que varía en lo ancho, aunque también la saya puede terminar en una fina punta de encaje; o bien, que debajo de la saya exterior se asome la orilla, por lo general blanca, de la *enagua*. Hay *enaguas* lisas y otras decoradas, principalmente con motivos florales (figura 90). Ocasionalmente se ve en las mestizas el uso de un gracioso mandil blanco (figura 83).

Aun las mestizas más sencillas lucen en su atuendo distintos tipos de ornamentación. En joyería destacan las perlas y los corales rojos y negros (figuras 92 y 94), así como cintas rojas o negras a manera de gargantilla (figuras 81 y 97). Y no faltan los *chiqueadores*, todo lo cual permitía la combinación de lo francés con lo castizo (figuras 93 y 97). Aunque no tan común, se llega a ver una que otra cigarrera dorada o alfiletero colgando de la cintura (figura 82:14); y, todavía menos frecuente es el abanico, que por lo general los pintores pusieron entre las albinas (figura 89).

Es común la imagen de la mujer de raza mezclada con un peinado que llama la atención: el cabello dividido en medio y recogido completamente por atrás, a veces adornado con cintas de colores. El peinado mencionado escasamente era usado por las élites en el siglo XVIII,<sup>106</sup> pues lo que imponía la moda, como se ha visto, eran peinados

<sup>106</sup> Entre las pocas imágenes de este tipo de peinado, destaca el retrato de Josefa de Llera Bayas (figura 41).

complicados, generalmente con el cabello empolvado o el uso de una peluca. Pero dicho peinado, tan sencillo y popular fue adoptado a principios del XIX, precisamente por los círculos medios y altos, lo cual fue burlonamente denominado "pelonería" y criticado en la prensa de la época y cuyas mejores modelos -como se recordará- son nada menos que las heroínas de la independencia, Leona Vicario y Josefa Ortiz de Domínguez (figuras 52 y 53). Si bien no se conoce el origen del peinado -aunque claramente corresponde con la sencillez del estilo neoclásico-, ni si hubo alguna relación entre el uso popular del XVIII y la moda de principios del XIX, lo cierto es que se introdujo y se difundió entre amplios sectores de la población mucho tiempo antes que se impusiera en los círculos pudientes (figuras 91, 93, 96, 97).

A partir de las escasas imágenes de cuerpo entero de las castas se observan distintos tipos de zapatillas entre las mestizas, con y sin tacón, más o menos puntiagudas, negras, blancas, cafés y de otros colores, algunas con hebillas. Medias encarnadas o la pierna desnuda culminan el atuendo de las mestizas (figura 82: 9).

Cabe agregar que en ciertos casos la mujer nacida de mezcla adoptó un atuendo similar al indígena, aunque no por estar unida a un indio. En especial se ve el uso del *huipil* o una prenda similar acompañada por una *saya* o *enagua* de estilo europeo pero con rasgos de la *enagua* indígena (figura 98).

Respecto a los varones de razas mezcladas encontramos, asimismo, tendencia a la imitación de las clases altas y al mismo tiempo elementos peculiares. Empecemos por la camisa, que como se sabe era utilizada entre los sectores acomodados como ropa interior y por ello sólo era visible el cuello, una parte del pecho y los puños. Entre los grupos mestizos igualmente se ven camisas debajo de otras prendas exteriores, pero en lo general son más visibles, ya sea porque se omite la *chupa* en tanto la *casaca* o en su caso la *chaqueta* van abiertas o, porque la camisa misma se llega a usar como única

prenda en la parte superior; esto último, en las clases menesterosas, lo cual es visto por las clases superiores como "desnudez". Y no falta quien descuidadamente lleva por fuera los faldones de la camisa. En sus formas se aprecian camisas blancas cerradas al frente y semiabiertas, cuando no escotadas, y los cuellos son redondos a la altura de la base del cuello o en forma de V, a veces con pequeñas solapas. Cuando se cierra al frente son visibles los botones cuyo color varía (los hay plateados o sencillamente blancos). Prevalece la manga larga, si bien en la mayoría de las imágenes aparece el puño estrecho y con menos frecuencia el holán tan característico en los círculos acomodados; también se presenta el caso de un holancillo en el puño colocado en sentido vertical. Aunque menos común se ven camisas de manga corta, esto es, arriba del codo. Sobre la camisa no encontramos elegantes *chorreras*, en cambio es frecuente el pañuelo blanco anudado sobre los hombros, tanto con el triángulo en la espalda, que es lo más común, como hacia el frente. Los pañuelos blancos predominan pero no faltan de color encarnado, rojo, gris con orilla roja, etc. Además, se llega a usar el corbatín negro (figuras 99 y 100).

En estos sectores aparece escasamente el uso de la *chupa* (figura 99), en cambio se advierte una serie de prendas por demás interesantes, que se usan encima de la camisa, más parecidas al chaleco, el cual todavía a fines del XVIII no se había difundido extensamente. Veamos algunos modelos. Un coyote porta una prenda cerrada al frente y con manga, sólo que ésta se une al resto por medio de un botón al hombro, es decir, que la manga se podía poner o quitar al gusto; en el caso de que el usuario optara por no abotonar la manga, entonces quedaba una especie de chaleco (figura 101); un sambaigo usa sobre su raída camisa una prenda que se cierra al frente con lazos o cordones y no trae mangas (figura 102). Al parecer, esta especie de chaleco, parecido a un *sayo* o *jubón* ajustado, se usaba en ciertos sectores populares en lugar de la *chupa* y

la *casaca* tiempo antes de que se pusiera de moda el chaleco burgués de procedencia europea.

Los varones elegantes de los grupos mezclados llevan puesta la muy castiza *chaqueta* o la afrancesada *casaca*. No se distinguen dichas prendas de las que hemos descrito constantemente. Sin embargo, como en otros casos, al parecer hubo adaptaciones originales y hasta derivaciones. Así se aprecia en un alvarrasado, quien lleva una *casaca* roja sobre una *chaqueta* café, y saca sus brazos por la parte de la axila de la *chaqueta*, de modo que las mangas de la *casaca* van colgando (figura 103). Se aprecia la adaptación popular de la *casaca* en un saco vistoso, diseñado a base de rombos grises sobre un fondo ocre y en el centro de los rombos, círculos de colores rojos y azul grisáceo (figura 104). Dos *chaquetas* de gran colorido se ven en un chino y un jíbaro, la primera de color blanco con solapas y *vueltas* azules y la segunda de color café toda punteada (figura 82:6 y 9). Como se puede apreciar, en su versión popular los sacos se diferenciaban de los que usaban las élites en su largo, en los materiales, en el diseño, pero sobre todo en su gran colorido.

Por lo general se observa el uso de capas largas encima de las *chaquetas* o bien, directamente sobre la camisa. La mayoría son de color oscuro, gris o café; algunas con cuello y otras no. La capa estaba tan extendida socialmente que aun sobre ropas raídas se las ve igualmente viejas y con agujeros. Sin embargo en este sector no se observan *esclavinas*. En algunos cuadros se observan variantes como una capa corta hasta la cintura que porta un calpamulato (figura 82:14) o una prenda entre capa y *manga*, de color rojo que tiene cuello en forma de V y que tapa casi todo el cuerpo con excepción de un lado que queda descubierto desde el hombro (figura 105). Por cierto el uso de la *manga* se alterna con la capa. Igualmente, se observa el uso del *cotón*, una especie de

jorongo (figura 106). Y los más pobres se cubrían directamente la piel con una especie de "cobija" o "frazada", a la que algunos extranjeros como Carl Christian Sartorius, llegan a comparar burlonamente con la toga *virilis romana*.<sup>107</sup>

Una gran variedad de *calzones* o *calzoneras* usados por los mestizos desfilan en las imágenes de los cuadros de castas. En su color pueden ser iguales o distintos que la prenda superior, sea *chaqueta* o *casaca*; el largo varía en torno a la rodilla, hacia arriba o hacia abajo, esto último, con mayor frecuencia. Y lo mismo se ven *calzones* ajustados que holgados. El *calzón* se cierra por los lados con botones, en algunos casos van abrochados y en otros desabrochados, incluso hasta muy arriba. Además de los botones hay hebillas y hasta cintas que no sólo sirven para cerrar el *calzón* sino para adornarlo (figuras 100, 101). En muchos casos debajo del *calzón* exterior se asoma el *calzón blanco* a los lados y por debajo terminando en holán. Ahora bien, aunque no con frecuencia se llega a ver un holán de la misma tela del *calzón* exterior (figura 82: 9). Los más pobres como única prenda llevan *calzón blanco*.

Respecto a las medias y los zapatos de los varones mestizos cabe señalar que en los cuadros de castas hay escasas imágenes, pues la mayoría no son de cuerpo entero. Pero aun siendo insuficiente, la información disponible permite una aproximación al tema. En los grupos mezclados predomina la media blanca y, en segundo lugar la roja, mientras que los de escasos recursos no llevan medias ni zapatos. De estos últimos se muestra una variedad: zapatos negros bajos con hebilla (algunos con más punta y escotados), huaraches y un tipo de huarache cerrado con la punta en forma de pico de pato (figura 82:8, 9 y 10).

---

<sup>107</sup> Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 49.

En los sombreros se ve cierta diversidad: ala más o menos ancha y copa más o menos baja, pero dentro de la diversidad tienden a prevalecer los de copa baja redonda y ala de mediana a angosta, hechos de tela o de palma, colocados de lado, adornados con una cinta entre el ala y la copa, y los colores más comunes son el negro y el café (figuras 82, 102, 103, 104, 105, 106). Llama la atención un tipo de sombrero que, aunque no muy frecuente resulta interesante porque es semejante al sombrero chino pero en su forma ya sugiere el futuro sombrero de charro (figura 107). Algunos mestizos a pesar de su pobreza lucen sombrero raído al igual que el resto de su indumentaria, pero muchos simplemente no usan sombrero. Entre los grupos mezclados no se ven *tricornios*, ni gorros blancos y raramente pañuelos blancos anudados a la cabeza (figura 82:13). Esto último sorprende si recordamos que Francisco Ajofrín refería que era común en la capital de la Nueva España ver a hombres y mujeres embozados en *barbiquejo*.<sup>108</sup> De lo anterior se concluye que los cuadros de castas en gran medida muestran estereotipos.

Uno de los aspectos que más distinguen a los grupos mestizos de los españoles es el arreglo del cabello. No se observan pelucas, ni el cabello empolvado; sino al natural, suelto, largo o medio corto, así como recogido atrás en una coleta atada con cintas o anudado a lo largo con un cordón (82: 7), sin faltar los cuadros que presentan a los que llevan el cabello despeinado y descuidado. El cabello natural se complementa con el uso de barba, bigote y patilla (82: 8, 9 y 15), fenómeno que durante el siglo XVIII no se observa en los retratos de las clases acomodadas. En especial llama la atención la patilla, elemento que se puso de moda a principios del siglo XIX, pero que antes de ser novedad en las clases altas se había estilado entre los sectores populares.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

Los adornos que los artistas atribuyen a los grupos del mestizaje son pañuelos, ceñidores, botones, hebilla, cintas, sombreros, redecillas, pero no se ven relojes ni joyas entre los varones. Destaca por la finura y delicadeza un pañuelo blanco con orillas de encaje que un lobo porta y que le cubre el cuello y la barbilla (figura 107).

Pasando a otra categoría racial, dada la cercanía entre negros, mulatos y moriscos se ha procedido a incluirlos en una misma agrupación. La primera característica que se advierte en los cuadros de castas es que, salvo en ciertos detalles que en su momento indicaremos, en su indumentaria no se presentan diferencias radicales respecto a las castas del mestizaje.

La camisa típica de color blanco, manga hasta el codo que termina en holán (aunque aparece una que otra pegada y sin holán), cuello redondo, cuadrado o en forma de V, a veces con un delgado holán, así como *corpiño* abrochado con cintas de colores cruzadas al frente, en ocasiones semiabierto o abierto hasta formar un chalequillo, se ve entre las negras, mulatas y moriscas como entre las mestizas y demás castas. Además de dichas prendas, hay mujeres pertenecientes a estos grupos que lucen en la parte superior una especie de *huipil*, lo cual indica que la prenda típica de las indias llegaba ausarse en otros grupos, por ejemplo, en una morisca unida a un español, cuyo atuendo lo ubica en una clase media acomodada (figura 109).

La *saya de embrocar* posiblemente haya sido una moda que las negras y mulatas habían difundido a las mestizas, pero a fines del XVIII, ya se había convertido en una tradición. Ahora bien, en su uso las mujeres de color, preferentemente aunque no en exclusiva, colocaban el rebozo debajo de la *saya de embrocar* (figura 101, 110, 111). Otra peculiaridad es el rebozo enrollado de forma serpenteante y anudado a la cintura (figura 112). Los rebozos, en su mayoría son como en los grupos mestizos, listados.

Con respecto a las sayas, *basquiñas* o *enaguas* exteriores no hay gran diferencia en comparación con otras castas, salvo ciertos detalles en la decoración de algunas que las hacen lucir más vistosas, ya sea por un color rojo subido (figura 112), o como en las sayas de la negra y la mulata de Miguel Cabrera, muy similares entre sí, ornamentadas con motivos florales de diversos colores sobre fondo blanco, que por cierto son del mismo estilo que la de la albina que aparece junto (figuras 110, 111). Al igual que otros grupos de raza mezclada hay sayas de dos colores, uno de la cintura a la cadera y otro de esta parte hacia abajo: o bien con un ruedo en la parte de abajo de color distinto al resto de la saya, o incluso, sayas de tres colores (figura 82: 4, 8, 10 11 y 15).

En algunas imágenes de negras, mulatas y moriscas se alcanza a ver tanto la pierna desnuda como cubierta con media blanca o encarnada. En las zapatillas predominan el blanco y el negro, así como el tacón y la hebilla (figura 82: 4, 8, 10, 11 y 15).

Enjoyadas con perlas y plata, las mujeres de color lucen asimismo la cinta negra tipo gargantilla que se usó en el siglo XVIII en todos los grupos sociales; de igual manera se observan en ellas cigarreras doradas colgadas a la cintura, *chiqueadores* y pañuelos atados al cuello (figuras 82:10; 95, 111, 112). Sin embargo, una cierta diferencia respecto a otros grupos es el uso de una escofieta de colores que cubre la cabeza y que puede ir sola o con un mantón o *mantilla* encima (figura 110). Una prenda no muy común entre las mujeres sobre todo las del pueblo es el sombrero, pero una excepción se aprecia en una elegante mulata que lleva uno de ala ancha, levantado por delante y adornado con una cinta roja (figura 95).

Al igual que en el resto de los grupos, en los varones de color que presentan los cuadros predomina la camisa blanca que, asimismo, presenta variantes sólo en algunos detalles, v. gr. las mangas amplias o pegadas, con o sin holán, cuello alto o bajo. La

camisa en ocasiones va acompañada de *chorrera* o de corbatín negro. Sin embargo, una peculiaridad se aprecia en la camisa de un negro, cuya manga blanca y larga lleva sobrepuesta otra, de color azul, abotonada al hombro y abierta verticalmente en los puños (figura 113).

De la misma manera, el uso de la *chupa* está en función de la *casaca*, aunque el que lleva puesta *casaca* no necesariamente usa *chupa*. Ésta muestra las mismas variantes que se han observado en otros grupos, del mismo color o distinto al de la *casaca*, con tendencia a acortarse y, como en otros sectores populares se usa una especie de chaleco, cerrado o abierto (figuras 82: 5, 6; 114). De éste último, hay versiones originales y pintorescas, como la prenda amarilla y suelta que luce un negro (figura 113); lo cual, por otra parte confirma que en los sectores populares el chaleco o una prenda similar se usó antes de que llegara como moda a los grupos privilegiados o a los *petimetres*.

Cabe señalar que en los cuadros de castas no aparecen indicios de que la *chaqueta* fuera una prenda muy extendida entre los negros, a diferencia de la *casaca* que se ve ya sea arriba de la *chupa* o directamente sobre la camisa y, aunque no con la misma frecuencia, capas y capotes, algunos bastante elegantes, pues no hay que olvidar que en especial algunos de los negros que aparecen se dedicaban al oficio de cochero y, en consecuencia, su elegancia estaba relacionada con la capacidad y el interés de ostentación de sus amos (figura 75).

Del *calzón* se puede afirmar lo mismo que se ha visto en otros grupos (arriba o debajo de la rodilla, más o menos ajustados a las piernas). Sin embargo, se observan algunos casos singulares como el del mulato, cuyo *calzón* termina en una orilla de puntas de encaje (figura 114). Las medias, igualmente, son blancas, rojas o negras y el zapato, cuando se alcanza a apreciar es negro, bajo y de hebilla, o bien, una bota o *polaina* muy

alta que cubre la rodilla (figura 82: 5 y 6). En el mismo sentido, los negros, mulatos y moriscos usan o no sombrero, y en tal caso puede ser de tela negra o de palma, adornado con cintas, de ala ancha, mediana o corta y doblada hacia arriba o hacia abajo. En los negros se ve el uso del *tricornio* y, una vez más hay que pensar que ello se debe a su oficio de cocheros. Otra de las singularidades de los negros es el uso de una boina que no se ve tan frecuentemente en otros grupos (figura 115).

Los adornos y accesorios de los grupos de color no difieren de los de otros varones de sectores populares, en cuanto a su sencillez, a diferencia de las mestizas, negras y mulatas, pues sus únicos adornos son pañuelos blancos, rojos o de otros colores, anudados al cuello y, en ocasiones, ceñidores rojos a la cintura. La única excepción es el látigo del cochero (figura 75).

Por último, para analizar la indumentaria indígena es pertinente hacer dos aclaraciones previas. Primeramente, hay que tomar en cuenta que se trata de un sector heterogéneo, según sus condiciones de vida, ya sea dentro o fuera de una comunidad, la región en que radican, el grado de vinculación a sus tradiciones, la jerarquía que ocupan, el tipo de pareja con quien están unidos, la etnia a que pertenecen, la lengua, etc. Por otra parte, el traje indígena de la época virreinal difiere notablemente del atuendo prehispánico, especialmente en lugares como la ciudad de México, ya que, a pesar de que se mantuvieron ciertos elementos, en su conjunto tuvo una transformación después de la conquista, como en otros muchos aspectos de su vida cultural. Con los cambios, los indígenas entraron en contacto con el mundo de la moda en mayor o menor grado, pero algunos que aparecen en los cuadros de castas, como fueron los llamados "indios bárbaros", apenas se cubrían con un taparrabos o un faldellín corto, de manera que vivían ajenos a la moda.

En el caso de las mujeres se conserva el uso del *huipil*,<sup>109</sup> esa especie de blusón o túnica amplia y cerrada, que cubría desde los hombros hasta media pierna o incluso los tobillos y se decoraba con bordados. Esta es una de las prendas prehispánicas tradicionales que se mantuvo, si bien se introdujeron cambios y se crearon distintos modelos. Los cuellos son redondos o cuadrados, los más exquisitos adornados con encaje; las mangas eran amplias, por lo general oscilaban del codo a la muñeca y algunas terminaban en holán o en fino encaje, estos últimos, elementos novedosos en el traje indígena tomados de la moda europea. La decoración se hace a base de franjas divididas horizontalmente o más sencillos con listas verticales, horizontales o combinadas con cuadros. Hay *huipiles* finamente bordados con hilos de colores o exclusivamente en blanco. Los bordados tienen diseños geométricos o motivos vegetales y animales. Algunos *huipiles* se adoman con cintas de colores en las uniones de las mangas (figuras 87, 99, 104, 107, 116).

Del *huipil* tradicional había variantes. Una de las más llamativas es una especie de *huipil* completamente transparente de color blanco y bordado finamente o que incluye cintas de colores. Esta prenda, posiblemente hecha de gasa o incluso de encaje, se usaba encima de un *corpiño* o de una camisa blanca. Hasta donde se sabe es un tipo de *huipil* que no tiene antecedentes en la época prehispánica. La referencia más antigua que se encontró sobre el *huipil* transparente data de 1748 y corresponde al texto del padre Mathias Diéguez, quien, como en otros casos, se escandaliza y llega a calificar la prenda de ridícula e indecente. El religioso refiere su uso en la ciudad de México por indias y mestizas, y la describe como una “artificiosa, curiosa y transparente redezuela”.<sup>110</sup> Cabe señalar que el aspecto de las usuarias del *huipil* transparente es

---

<sup>109</sup> Para una visión general del traje indígena prehispánico, *vid.*: Patricia Rieff Anawalt, “Atuendos del México antiguo” en *Indumentaria prehispánica. Arqueología Mexicana*, vol. III. Núm. 17, pp. 6-16.

<sup>110</sup> Mathias Diéguez, *op. cit.*, p. 448.

realmente vistoso. Sin embargo, dada su finura cabe pensar que era una prenda exclusiva para indias (o mestizas) de posición social alta o media, pues salvo la pareja de un cochero negro (figura 75), aparecen acompañadas de españoles más o menos elegantes (figuras 82:1; 117, 118, 119). Por otra parte, no hay que pasar por alto el detalle de las camisas blancas como las de las mestizas y demás mezclas o, incluso de *corpifios* muy al estilo europeo, solos o debajo de *huipiles* (figura 118).

Como el resto de los grupos sociales las indias se cubrían con diversas prendas. Es común que en la parte superior de la cabeza usaran un paño blanco, muchas veces listado; dicha prenda, al parecer de origen prehispánico, es rectangular y se usa doblada con las puntas hacia abajo y en ocasiones se fija con cintas. Hay investigadores que suponen que su función era llevar carga encima,<sup>111</sup> pero aunque es posible que ese haya sido su origen, al parecer posteriormente se convirtió en un accesorio ornamental o tuvo otras aplicaciones. La base para tal suposición es que en los cuadros de castas aparecen indias de alta jerarquía que lo portan y que seguramente no tenían ninguna necesidad de cargar objetos; además, la finura que se aprecia en algunos de estos paños y su orilla de encaje hace más endeble la tesis de su uso para llevar carga. Por la forma de llevarlo, haciendo con el dobléz una especie de viscera pareciera que para las indias de cierta posición social servía para cubrirse del sol (figuras 117, 118, 119).

Otra prenda tradicional prehispánica era el *ayate*, manto de *ixtle* que se usaba desde la época prehispánica por hombres y mujeres en la espalda para llevar carga. El *ayate* en los cuadros de castas aparece comúnmente entre las indígenas, que llevan ya sea objetos de carga o a sus niños. Diversas imágenes muestran indias con paño sobre la cabeza y *ayate* (figuras 87, 104, 106). Algunos autores consideran que ésta podría ser la

---

<sup>111</sup> Nelly Sigaut, en su análisis de la indumentaria de castas llama incluso a esta prenda "rodete de carga". *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2. op. cit.*, pp. 88 y 101.

versión prehispánica del rebozo.<sup>112</sup> Y de hecho el *ayate* se usaba en forma similar a como las indígenas utilizan el rebozo. Sin embargo, creemos que la existencia de éste último obedece a condiciones más complejas, de elementos nativos y extranjeros que se combinaron para dar como resultado una prenda mestiza. Entre las indígenas no es tan común el uso del rebozo como en la mestiza. Muchas veces se lleva el *huipil* solo sin ninguna prenda de cubrir. De hecho, en las láminas de Pedro O' Crowley, de las tres categorías que presenta de indias típicas (la cacica, la común y la bárbara), ninguna lleva rebozo (figura 119). Y quienes lo portan aparecen unidas a un español. El rebozo en tal caso no difiere del de lujo de cualquier mestiza, listado y con fino rapacejo de hilo de oro. También se llega a ver un lindo rebozo café con motivos florales y animales y sin rapacejo (figura 116).

Curiosamente, en los cuadros de castas no se ve con frecuencia el *quechquemittl*, la pieza formada de otras dos que caen por delante y atrás en forma de triángulo, de origen prehispánico, aunque como es sabido no desapareció. Por otra parte, entre las indias no se observa el uso extendido de la *saya de embrocar*, de *mantillas* y de *capas*, lo cual establece diferencias fundamentales respecto a los trajes de las mestizas y mujeres de color.

La prenda que tradicionalmente se combinaba con el *huipil*, el *enredo*, un tipo de falda que por lo general cubría de la cintura hacia abajo, se muestra en los cuadros de castas que presentan indias de condición humilde (figura 119 b). El *enredo* es pegado al cuerpo, liso o listado, en distintos colores, por lo general hasta los tobillos, aunque entre más humildes, son más cortos, incluso hasta la espinilla. Por otra parte, según sea el caso, lo mismo el *huipil* que el *corpiño* o la camisa blanca se acompañan por una *enagua*

---

<sup>112</sup> Ruth Lechuga, "Antecedentes indígenas del rebozo" en *Rebosos de la colección de Robert Everts*, México, Museo Franz Mayer/Artes de México, 1994, p. 16.

amplia, efecto que seguramente se logra por el uso de varias *enaguas* interiores, aunque en algunos casos se advierte la presencia de *tontillo* (figura 118). Algunas faldas de las indígenas son como los modelos de las mestizas, en ocasiones la *enagua* o *saya* se abre a un lado para dejar ver una entreteña de color distinto, igualmente decorada (figura 118); o bien, de la cintura a la cadera de un color, por ejemplo, blanco y el resto de color distinto, por ejemplo rojo (figura 120). Aunque escasamente, aparecen indias que encima de su enagua portan un mandil blanco de distinta calidad, los hay desde los más humildes hasta algunos finos y transparentes (figura 82: 1).

De acuerdo con sus condiciones económico sociales las indias usan o no medias y zapatos. De las pocas imágenes en que se alcanza a apreciar el pie, escasamente se ven indias con medias. En lo referente al calzado la mayoría de las indias de los cuadros de castas aparecen sin zapatos y cuando los lucen son huaraches o una pieza similar, con la punta en forma de pico de pato, al parecer de cuero, modelo que asimismo aparece entre los varones de otras castas (figura 82: 7 y 12). También aparece un tipo de zapato más elegante bajo, negro y puntiagudo (figura 82:1).

Las indias comúnmente llevan el cabello trenzado, la mayoría con las trenzas recogidas alrededor de la cabeza y en menor proporción sueltas detrás de las orejas; en ambos casos pueden adornarse con cintas de colores. Las indias elegantes lucen orgullosamente sus joyas, en especial corales rojos o negros y en segundo término, perlas; no faltan las joyas con materiales combinados: corales con perlas o corales con oro (figuras 99, 106, 113, 117, 118). Las indias ingresaron a la moda de los accesorios usando piezas como la cinta negra al cuello o los *chiqueadores* (figura 107).

La figura del indígena varón, como se ha dicho, no es común en los cuadros de castas. De modo que sólo a partir de unas cuantas imágenes se pueden recrear los rasgos y variantes de su indumentaria. Del atuendo tradicional prehispánico se mantuvo

el *xicolli*, un tipo de *sayo* suelto, cerrado, que abarca de los hombros a la cadera, de manga corta o hasta el codo, cuello redondo, aberturas a los lados y que, como otras prendas puede ser liso o listado (figuras 93, 94, 119 b). El *xicolli* es equivalente a la camisa, pero, ciertamente, el uso de esta última también se difundió en el sector indígena. Sus características no varían de las que llevan los mestizos y grupos de color: blanca, con cuello, abierta al frente (parcial o totalmente), con o sin botones y manga larga. Lo mismo el *xicolli* que la camisa pueden ir solas o con otra prenda que las cubre. La *tilma* es una de las piezas clásicas del indígena prehispánico, símbolo de alto rango.<sup>113</sup> En la época virreinal se mantuvo durante algún tiempo su prestigio, y se reservó sólo a los círculos indígenas dirigentes e incluso se llegaron a emitir leyes suntuarias que reglamentaban su uso. Pero al parecer con el tiempo se difundió más extensamente y en el siglo XVIII la lucen indios de distintas jerarquías. Se trata de un lienzo cuadrado o rectangular que se ataba alrededor del cuello y colgaba sobre el resto del cuerpo. Hay *tilmas* lisas o listadas y de distintos colores, rojo, azul, rojo con blanco, etc. (figuras 94 y 119 b). Además de las *tilmas*, hay indios que se cubren, como los mestizos, con *mangas* o *lorongos* (figura 121); asimismo, había quienes por diversos motivos adoptaron la moda europea y lucían capas de distintas calidades, en el caso de los más humildes aparecen con capas raídas que seguramente adquirieron entre la ropa usada del Baratillo, o bien, como en el caso del indio cacique de Pedro Alonso O'Crowley, que porta encima de su camisa abotonada, casaca roja y capa gris, había quienes asimilaban en cierta medida los criterios de moda y elegancia de los europeos (figura 119 a).

Un fenómeno interesante de analizar en los cambios habidos en la indumentaria indígena es cómo el *taparrabos* y el *enredo* masculino fueron sustituidos por el *calzón*.

---

<sup>113</sup> Patricia Rieff, *op. cit.*, pp. 8-9.

Es posible que en este caso particular, más que una imitación de lo europeo la mudanza de costumbre hubiese sido resultado de reiteradas disposiciones oficiales para combatir la “desnudez” del indio. En los cuadros de castas, con excepción de los “bárbaros”, todos aparecen con los estilos de *calzones* que se ven en los mestizos, es decir, uno exterior y otro interior, el primero amplio o ajustado, encima o debajo de la rodilla, de tela o de cuero; y, el interior, cuando se asoma por debajo del *calzón* exterior, se ve una amplia orilla blanca que termina en holán; algunos *calzones* se sujetan en la cintura con el clásico ceñidor rojo (figuras 93, 119 b, 121).

Al igual que las indias la mayoría de los indios de los cuadros de castas aparecen descalzos y sin medias. Una de las pocas excepciones es la del indio cacique, cuya indumentaria es más europea que autóctona y se complementa con media blanca y zapato bajo cerrado, la especie de huarache que se ha mencionado con aberturas en la parte de los dedos (119 a).

En el uso del cabello hay imágenes de indios con características específicas: un mechón de cabellos (balcarrotas) que cae por cada lado de la cabeza hasta la barba o los hombros, en tanto el resto del cabello va rapado, por lo cual se denominó “pelados” a quienes así lo lucían,<sup>114</sup> a veces con un flequillo (94, 96, 119 a). Aunque la mayoría de los indios llevan el rostro lampiño no falta uno que otro que luzca bigotillo (figura 94). Lo mismo indios de alto rango -como el cacique- que de posición humilde portan sombreros de diversos modelos, de copa y ala corta o de ala ancha; también hay quienes portan un casquete blanco y que al parecer tenían distinta función, en los “indios comunes” servía para soportar una carga”, en los “indios caciques” era simple ornamento debajo del sombrero (figuras 93, 119 a y b).

---

<sup>114</sup> Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *op. cit.*, p. 151.

#### 6.4. Los niños y la moda

Hasta el siglo XVIII no se podía hablar de una indumentaria propiamente infantil, ya que los trajes de los niños eran simplemente un reflejo de los gustos y estilos prevalecientes en el mundo de los adultos, así como de su posición socio económica. En esa época los infantes que vestían a la moda lo hacían -al igual que sus padres- bajo los criterios del *traje aristocrático* en su etapa barroca. Las niñas usaban el *panier* con apretado *corpiño*, peluca empolvada y adornada con cintas, *chiqueadores*, ricos aderezos, medias de seda, zapatillas de tacón, y se cubrían con *mantillas*, *chalets* o *tápalos*. Los niños se ponían camisa blanca, *chupa*, *casaca* con *tontillo*, *chorrera*, *calzón*, media de seda, zapato negro con hebilla de oro, peluca empolvada, capa o capote y joyas. Los pequeños no tenían una identidad propia, en su traje no había signos infantiles, simplemente lucían como adultos de estatura pequeña.

Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo surgieron manifestaciones de cambio. Con la publicación del *Emilio o de la educación* (1762), de Juan Jacobo Rousseau, no sólo se iniciaban los fundamentos de la pedagogía moderna, sino que sus planteamientos sobre las necesidades físicas, psicológicas y sociales de los niños se vincularon con el traje y la moda. Ya en el capítulo 2 de este trabajo al explicar los factores que influyeron en el proceso de cambio del *traje aristocrático* al *traje burgués* se mencionó la importancia de las ideas de Rousseau. En esa ocasión señalamos que con base en el criterio de regreso a la naturaleza el autor se pronunciaba por un traje más sencillo para los niños -que después se convirtió también en pauta para los adultos-, que les permitiera libertad de movimiento y en consecuencia fuera favorable para su salud, un factor que comenzaba a adquirir cierto rango de importancia. Conviene ahora profundizar en las ideas relativas a los niños, ya que la propuesta sobre un nuevo tipo de

traje formaba parte de un movimiento más amplio que incluía toda la educación y que tomaba en cuenta al niño como ser específico dentro de la sociedad. La infancia, como afirma Lola Gavarrón, había adquirido categoría propia.<sup>115</sup>

Rousseau cuestiona las tendencias de su época. Los niños, afirma, apenas nacen se les sujeta desde la cabeza con capillos y el resto del cuerpo con fajas y vendas, las madres consideran que si les dan libertad de movimiento los niños podrían contraer malas posturas y hasta desfigurar su cuerpo. Pero, dice el pensador, por el contrario, la inacción perjudica la circulación de la sangre y los humores, estorba que las criaturas se fortalezcan y crezcan y altera la constitución, por lo que los recién nacidos necesitan extender y mover sus miembros. Y para cumplir con tales propósitos era preciso un traje adecuado, cómodo y sencillo.<sup>116</sup>

Es menester subrayar que las propuestas roussonianas de libertad en el vestir constituyeron un movimiento que en opinión de Max Von Boehn iniciaron una revolución, cuyas ventajas se aplicaron primeramente en los niños.<sup>117</sup> Fue concretamente entre las niñas inglesas a principios del XIX, en algunas escuelas, en donde por motivos de comodidad e higiene, se comenzó a extender el uso del pantaloncillo íntimo femenino que permitía todo tipo de juegos y saltos.<sup>118</sup> En el caso de los varones no era necesario propiciarlo, interna y externamente usaban *calzón* desde hacia siglos.

Las ideas de Rousseau fueron la base para desarrollar en la misma dirección diversos juicios que enriquecieron en sus distintos aspectos el tópico de la educación infantil, en el que iba incluido, desde luego, el atuendo. Las nuevas propuestas llegaron a la Nueva España a través de una serie de autores, de los cuales en el *Diario de México* se

---

<sup>115</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>116</sup> Jean Jacques Rousseau, *Emilio o de la educación*, *op. cit.*, pp. 6-8.

<sup>117</sup> Max Von Boehn, *La moda...*, *op. cit.*, T. 5, pp. 105-108.

<sup>118</sup> Lola Gavarrón, *Piel de ángel*, *op. cit.*, p. 137.

mencionan en un artículo, publicado en 1808, los nombres de Blanchar, Ballexerd y Frank.<sup>119</sup> Sintetizando sus ideas, establecen la necesidad de vestir a los niños con limpieza y aseo, con anchura, comodidad y libertad. Destacan los inconvenientes de las fajas y envolturas a que son sujetos los pequeños con la supuesta intención de evitar deformaciones físicas, y para demostrarlo se recurre a una analogía en la que se expone que los animales nunca se deforman por falta de fajas. De manera que la ropita desde que el niño nace debe ser holgada y ligera. Asimismo, y con base en este criterio se hace una alabanza a las novedades que comenzaban a verse en la ciudad de México en el atuendo infantil:

Yo veo con placer en esta capital el uso de vestir a los niños con pantalón ancho, sin medias, y sólo un chaquetín que llaman de mameluco: la sencillez y comodidad de este traje está conforme a la naturaleza, sin faltar a la decencia, y sería conveniente que este uso se hiciere más general y no se estrechase a los niños a sufrir una multitud de adornos inoportunos, que sirven más para enfermarlos.<sup>120</sup>

La referencia demuestra que en la primera década del siglo XIX las ideas roussonianas sobre la necesidad de cambio en el traje infantil se empezaban a aplicar en Nueva España. También se aprecia que estos niños fueron precursores del *pantalón* en México, y por otra parte, que los estaban liberando de las medias que ceñían las piernas desde la más tierna infancia. La mención del *mameluco*, prenda que se convirtió en clásica del vestuario del bebé, indica que comenzó a difundirse en esa época, sólo que aquí se describe como un tipo de chaquetín, lo cual lleva a pensar en dos posibilidades, que en un principio dicha prenda en lugar de ser un traje completo haya sido una pequeña chaqueta o que el autor del artículo citado se haya confundido. Lo más probable es esto último, pues en un retrato de la familia Iturrigaray (anónimo, 1805), el hijo más pequeño

<sup>119</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 19, No. 1187, 30 de diciembre de 1808, pp. 749-751.

<sup>120</sup> *Ibid.*, t. 9, No. 1187, 30 de diciembre de 1808, pp. 749-750.

luce un traje compuesto de una pieza completa que le cubre las piernas -el *mameluco*- y, además lleva una chaquetita (figura 32).

En el mismo artículo el autor da una opinión sobre lo perjudicial que resulta el uso de tirantes apretados, más aún en los niños, y que, como se ha visto, bajo la influencia inglesa se habían puesto de moda. Después trata sobre la importancia que tenía la ropa ligera para la salud y pretende comprobarlo mencionando el vestido que usaban las mujeres desde niñas: de tela delgada dejando al descubierto los brazos y el cuello, motivo por el cual supuestamente las damas mostraban mayor fortaleza para resistir las inclemencias del tiempo. Cabe destacar que la reflexión relaciona los criterios de salud con la moda del *túnico*, que efectivamente era un traje más cómodo y sencillo. Por último, el autor recomienda la higiene corporal para lograr un estado saludable.<sup>121</sup>

Un pasaje de *El Periquillo samiento* confirma que las ideas contenidas en el artículo citado no eran aisladas y que en ciertos círculos -principalmente entre los hombres dedicados a las letras- las propuestas roussonianas encontraron buena acogida. En el texto se aprecia el proceso de cambio: Periquillo recuerda que en su infancia “dormía hasta las quinientas” y cuando lo despertaban lo vestían y envolvían “como un tamal de pies a cabeza” y que, según le habían comentado nunca se levantaba de la cama descalzo ni salía de la casa sin la cabeza tapada. Y a continuación presenta un proyecto educativo que incluye el traje infantil, y cuyos principales puntos son: 1) acostumbrar a los niños a comer lo menos posible y alimentos de fácil digestión; 2) familiarizarlos con el aire y la intemperie; 3) hacerlos levantar a una hora regular; 4) andar descalzos, con la cabeza descubierta y vestir sin ligaduras; 5) permitirles “travesear” cuanto puedan y siempre que se pudiera al aire fresco; 6) hacerlos bañar con frecuencia, de ser posible con agua fría o en su defecto, tibia. Como se puede observar Fernández de Lizardi

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, t. 9, No. 1187, 30 de diciembre de 1808, pp. 750-751.

primero presenta el cuadro típico del niño vestido "a la antigua", completamente envuelto y, posteriormente, en sus exhortaciones, propone un plan de vida que garantice en los infantes un desarrollo saludable. Ahora bien, el escritor reconoce, al igual que en el artículo citado anteriormente, aunque unos años después, que ya había familias influenciadas por estas ideas y que las llevaban a la práctica:

ya notamos en las calles multitud de niños de ambos sexos vestidos muy sencillamente, con sus cabecitas al aire, y sin más abrigo en las piernas que el túnico o pantaloncito flojo.<sup>122</sup>

El hecho de que se hayan dado las posibilidades de una transformación en el atuendo infantil, poniéndose de moda ciertas prendas y formas con base en las ideas de libertad, comodidad, sencillez y salud, no significa que en el siglo XIX se continuara con la misma línea de desarrollo, sino que se volvió a cierta formalidad, tal como lo aprecia en 1823 William Bullock, quien señala la seriedad de los colores en la calle, ya que tanto las damas como los niños invariablemente vestían de negro.<sup>123</sup> Por su parte, la marquesa Calderón, al referirse a un baile de fantasía en el teatro, hacia 1840, señalaba: "Había algunos infelices niños envueltos en holgados vestidos de raso o terciopelo, cubiertos con encajes y joyas, y con flores artificiales en el cabello".<sup>124</sup> Y peor aún, en las calles de la ciudad de México durante la Semana Santa:

A las veces, sobresalía la cabeza de una niña, apenas aprendiendo a andar, emperifollada como si fuera una condesa viuda de Inglaterra en su palco de la ópera. Algunas llevaban sombreros extraordinarios, también con flores y plumas, y al parecer bamboleándose, con todo el peso en la cabeza, se hubiera podido creer que eran unas ancianitas mientras no se advertían sus adorables caritas morenas y sus ojos negros.<sup>125</sup>

<sup>122</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>123</sup> William Bullock, *op. cit.*, 138.

<sup>124</sup> Frances Erskine Calderón, *op. cit.*, p. 61.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 101.

Lo anterior significa que a pesar de la amplitud que habían adquirido las ropas infantiles, en el nuevo criterio predominante, el del romanticismo, los niños de las clases acomodadas en ciertas ocasiones festivas eran ataviados con múltiples motivos que seguramente los incomodaban y que, otra vez, les daba una apariencia de adultos. Pero no hay que asombrarse, recordemos que las mujeres habían regresado a su atuendo con *amazones* que casi las inmovilizaba.

El uso del *mameluco* se mantuvo en las siguientes décadas. Guillermo Prieto menciona la prenda entre los recuerdos que tenía de las tertulias a las que asistía en su juventud y que corresponden a la década de los treinta: "Los chicos con su *mameluco* de una sola pieza abrochados por detrás, lo que los mantenía en secuestro rigurosísimo."<sup>126</sup> Aquí se ve que los criterios habían cambiado, en primer lugar el *mameluco* es descrito tal como lo conocemos en la actualidad, nada tiene que ver con el referido por el autor del artículo citado del *Diario de México* en 1808, lo cual por otra parte confirmaría lo que suponíamos, que dicho autor pudo haber confundido la pieza con la chaquetilla. En segundo lugar, el *mameluco* había dejado de ser estimado por algunos observadores como una prenda que permitía a los niños libertad de movimiento, pues al ser toda cerrada se veía más bien como un traje que aprisionaba el cuerpo.

Las imágenes disponibles confirman lo dicho por las fuentes escritas, si bien como en otros casos, enriquecen la información con múltiples detalles. En los retratos de los niños aristócratas y de familias acomodadas del último siglo de la época virreinal, se observa de manera predominante una reproducción de la moda de los adultos. Tal como señala Elisa Vargaslugo, los retratos de niños del periodo es mucho menor al de los adultos y

---

<sup>126</sup> Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 229.

en ellos se ve la misma característica de solemnidad, sin sonrisas, lo cual aunado a los complicados trajes, tuvo como resultado imágenes de niños agrandados.<sup>127</sup>

De la primera mitad del siglo XVIII, el retrato de la familia Fagoaga presenta a sus miembros, incluidos los más pequeños vestidos al estilo barroco. La niña menor lleva un traje rojo compuesto por un *panier* con cierta amplitud que se debe al uso de *tontillo* y un *cuerpo* o *corpiño* de cuello redondo con encaje, manga hasta el codo amplia y con *vuelta*, y debajo el puño de la camisa con holán; su arreglo se complementa con joyas y lleva el cabello recogido con el único detalle que la diferencia de las mayores, sin empolvar. En cuanto al niño más pequeño porta una camisa de cuello alto con fino holán que cae verticalmente sobre el pecho, una *chupa* roja y una *casaca*, ambas con brocados y la *casaca* con *tontillo* que le da volumen; el niño luce peluca rizada a los lados y, como su hermanita, no tiene polvos; las medias son azules bordadas con hilos dorados y zapatos negros cerrados hasta el tobillo y con hebilla de oro (figura 30).

Otro retrato interesante es el de los hermanos Moncada y Berrio de la segunda mitad del XVIII. La niña, Petra María de Guadalupe, de entre 12 y 13 años viste un traje blanco con *corpiño* de punta cuadrada y *sayas* con *ahuecador*, bordado de la orillas con líneas quebradas de color azul, cuello redondo que se adorna con encaje y manga ajustada también con encaje, así como una cinta azul atada por detrás a la altura de la cintura en forma de moño. Este traje se abre desde el *corpiño* en una especie de faldones al estilo de la *polonesa* francesa pero sin sus exageraciones. El peinado es sencillo, recogido y en gajos, adornado con cintas azules y un hilo de perla. Guadalupe luce aretes y un collar sencillo de perlas con calabacilla, medias blancas y zapatillas rojas en punta y con tacón blanco. Es de advertirse que aún dentro de su barroquismo en el traje de Guadalupe hay una tendencia a la sobriedad. En cuanto a su hermanito, de 3 o 4 años,

<sup>127</sup> Elisa Vargaslugo, "La pintura de retrato" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial, op. cit.*, T. 8, pp. 1096-1097.

lleva una sotana roja, lo cual era relativamente frecuente entre los niños, incluso bien entrado el siglo XIX, en este caso se acompaña de una casaquilla del mismo color con manga estrecha, ambas prendas se adoman con botones negros y rojos; el pequeño luce en la cabeza un gorro negro con plumas y encaje de diseño floral y en los pies, zapatos negros (figura 122).<sup>128</sup>

De finales del XVIII cabe destacar dos tipos de trajes. El primero (1795) corresponde al retrato de las hijas de doña Ramona Antonia Musitu, quienes llevan trajes al estilo francés de la época de la reina María Antonieta, con el corpiño en forma de punta al frente y la *basquiña* con *tontillo*, sólo que se abre por el frente para quedar a la vista una saya blanca, que en una de las niñas lleva pliegues y en la otra encaje bordado. Los cuellos de ambos trajes cubren una parte del pecho y la espalda, son de encaje y con moños rojos al frente. El cabello luce medio rizado sin polvos y la niña mayor lleva un sombrero con flores parecido al de su madre. Los aretes y collares son de perlas, dos hilos con calabacilla, las medias blancas y las zapatillas en azul y rojo y al parecer de *raso*. Estos trajes y sus arreglos muestran un refinado barroquismo aún del gusto de la aristocracia novohispana a pesar de que se comenzaban a difundir tendencias más sencillas en el vestido (figura 39).

Precisamente, el retrato de la familia Vicario es muestra de ello y constituye el segundo tipo de traje a que hicimos referencia en el párrafo anterior. En él se observa que no había variado la costumbre de vestir a los niños como a los adultos. Sin embargo, se observa ya una mayor sencillez, especialmente en los trajes de las niñas. En este caso, la pequeña Leona, de 5 años y su media hermana María Brígida, de 8 años, que visten igual entre sí, lucen a su vez trajes similares, aunque más sencillos que el de su

---

<sup>128</sup> De acuerdo con la Dra. Guadalupe Jiménez Codinach, el traje del niño era de estilo "a la turca". Conversación directa.

media hermana mayor y el de su madre. En la parte superior llevan puesto un *corpiño* blanco con encaje y las mangas adornadas con cintas rosas y moños rojos; la saya o *basquiña*, de color coral lleva *ahuecador* y su único adorno se componen de cintas de un tono ligeramente más tenue dispuestas horizontalmente en la mitad de abajo de la saya. El cabello de ambas niñas va suelto y rizado, sin polvos, adornado con una cinta dorada. De una zapatilla blanca y lisa de Leona sólo se ve la punta (figura 31).

En el retrato de la familia del virrey Iturrigaray (1805), se aprecian algunos cambios notables y especialmente en los miembros más pequeños. Los dos muchachos mayores en edad adolescente portan un traje muy parecido al de su padre, de corte militar que incluye espada, siendo lo más moderno el *frac* y su peinado *a la Tito*. La única hija, de entre 7 y 8 años luce, como su madre, un *túnico* de talle alto, escotado, de manga corta y sin ningún *amazón*; su adorno está constituido por bordados en color rojo. Lleva un peinado sencillo cubierto con un hilo de perlas colocado en líneas onduladas y posiblemente -ya que no se alcanzan a ver con claridad- joyas entre cada ondulación. Por último, el bebé, como se ha mencionado en páginas anteriores, lleva un traje que le cubre todo el cuerpo, posiblemente un *mameluco*. Su atuendo se complementa con una chaquetilla azul con solapas rojas y chinelas. En este cuadro cabe hacer una distinción, el traje de la niña pareciera seguir más los lineamientos de la moda que un criterio especial para los niños, pues se viste de la misma forma que la madre; en cambio, en el caso del niño, a pesar de seguir una moda nueva, su trajecito tiene elementos propios de su edad, en concordancia con las propuestas de Rousseau y sus seguidores, esto es, un traje sencillo y cómodo que permitiera libertad de movimiento (figura 32).

Respecto a cómo se difundía la moda en otros sectores del pueblo tenemos, entre otras fuentes, los cuadros de castas, en cada uno de los cuales aparece al menos un

niño o niña, y en la hemerografía, concretamente en los reportes de los niños que se perdían en la ciudad de México. Comenzaremos por estas últimas. Casi todos los días, en el *Diario de México* aparecían notificaciones de menores que habían desaparecido, generalmente en lugares públicos de la ciudad, o bien se habían dado a la fuga, en el caso de esclavos, sirvientes o aprendices. El 15 de diciembre de 1811 se publicó un bando de fecha del 14 de diciembre, en el cual el virrey Venegas expone que era muy frecuente el anuncio de extravío de niños en la capital y aunque en ocasiones se debía al descuido de los padres o al abandono, la mayoría de las veces eran ocultados durante algún tiempo y posteriormente manifestaban que los tenían para exigir el “hallazgo” o recompensa. Por ello ordena que cuando alguien se encontrara a algún pequeño lo manifestara en 24 horas a la diputación sin pretender cobrar, y que, en caso de no hacerse, el que ocultara a algún niño sería castigado severamente. Lo anterior muestra que los niños desaparecidos muchas veces eran secuestrados y que dicho fenómeno era habitual en la ciudad de México.<sup>129</sup> Ahora bien, para nuestra investigación lo importante es que en los reportes se indica la fecha y lugar en que los infantes se extraviaron, su nombre, edad, en ocasiones la referencia a la casta a que pertenecían o su oficio, sus rasgos físicos, el atuendo que portaban cuando desaparecían, y muchas veces su domicilio para ser entregados. Estos datos permiten recrear imágenes de los trajes que comúnmente llevaban distintos tipos de niños en las iglesias, en los paseos o simplemente en las calles, durante un lapso de poco más de diez años. Como muestra veamos algunos casos concretos de los años de 1806 y 1807.

De 1806. Dos criaturas hermanas, “güeritas”, una de tres años y otra de cuatro, con ojos azules grandes, la mayor llamada Tiburcia, iba con “naguas” de indianilla azul de manta y debajo otras de jerguetilla azul, paño negro de la *tumbaga*, casaquita negra de

---

<sup>129</sup> *Diario de México, op. cit.*, t. 15, 15 de diciembre de 1811, pp. 674-675.

raso, camisa de manta; y la chiquita sus “naguas” de jerguetilla azul con sus cortes blancos, nuevas, sin camisa, paño negro, trenzado el pelo, ojos negros, se llamaba Pepa.<sup>130</sup> En la plazuela del Volador un “indito” como de siete años con *cotón de listas* blancas y coyotas, *calzón* de cuero negro y *calzón* blanco.<sup>131</sup> Un muchacho de ocho años, pelón, trigueño, con una *chupa* de *bayetón* blanco y negro, puesta por camisa, y unos *calzones* de casimira negra puestas al revés.<sup>132</sup> Un niño de edad de cuatro años, con *chaqueta* de *indianilla* azul, *pantalones* amarillos, botitas de moda con *vuelatas*, sombrero negro de copa alta, “güerito”, con el pelo cortado, ojos negros grandes, se llamaba Juan Nepomuceno.<sup>133</sup> En estas descripciones seleccionadas se aprecia que, además de vestir como los adultos, su traje obedece a determinadas condiciones económicas. Asimismo, se dan adaptaciones, v. gr. el uso de *chupa* en lugar de camisa, con seguridad porque simplemente se carecía de ella. Por otra parte, se ve la difusión del *pantalón* entre los niños y otras prendas de última moda como el sombrero de copa alta y las botas, posiblemente de tipo inglés.

De 1807. Una niña de cuatro años, llamada Mariana Tomasa, con tunicito morado de *angarípola*, paño de listadito azul, zapatos negros; de color mestizo y ojos grandes, se salió de la calle de las Capuchinas No. 13.<sup>134</sup> Como se puede observar, en las niñas se alternaba el uso de la *enagua* y la camisa con el *túnico*. Un niño de dos meses y medio, llevaba una camisa cosida con hilo encarnado, *mantillas* azules y por encima un *cotense* grande; vivía en el cuadrante de Santa Catalina Mártir.<sup>135</sup> El bebé al que se hace

<sup>130</sup> *Ibid.*, t. 2, No. 193, 11 de abril de 1806, p. 404.

<sup>131</sup> *Ibid.*, t. 3, No. 304, 31 de julio de 1806, p. 376.

<sup>132</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 348, 13 de septiembre de 1806, p. 56.

<sup>133</sup> *Ibid.*, t. 4, No. 365, 30 de septiembre de 1806, p. 124.

<sup>134</sup> *Ibid.*, t. 6, No. 611, 2 de junio de 1807, pp. 131-132.

<sup>135</sup> *Ibid.*, t. 7, No. 737, 6 de octubre de 1807, p. 144.

referencia aún vestía de la forma que había sido tan criticada por Rousseau y sus seguidores, con el cuerpo totalmente envuelto.

En lo relativo a la información que proporcionan los cuadros de castas sobre el atuendo y la moda de los niños, se puede decir que contienen una gran cantidad de datos como en el caso de los adultos, sólo que igualmente hay que tener cuidado en las interpretaciones debido a las situaciones idealizadas que se presentan.

En concordancia con las fuentes escritas los cuadros muestran a los niños españoles de posición económica acomodada vestidos como sus padres, a la última moda francesa. Así se ve en la escena de una familia compuesta por español y castiza, en la cual el pequeño, de 4 o 5 años, que juega con un caballito de madera y una espada, porta la consabida camisa blanca, *casaca azul con tontillo*, *calzón* del mismo color, medias blancas, zapatos negros bajos y gorro blanco, así como una especie de mandil blanco bordado que cuelga por el pecho y la espalda (figura 86). En otro cuadro, una española, hija de español y castiza viste a la usanza de María Antonieta y de estilo similar al del retrato mencionado de las hijas de Ramona Antonia Musitu, con un traje de *corpiño* y *basquiña* y un cuello transparente que rodea el pecho y la espalda adornado con moño al frente, casaquilla corta, medias blancas y zapatillas rojas en punta; su cabellera empolvada lleva un peinado alto y complicado (figura 79). No faltan, sin embargo los detalles castizos en los hijos de españoles, como la redecilla que luce una pequeña toma atrás, hija de español y albina (figura 90). *Calzones* ajustados, *casaquitas* y *sayas* con *tontillos*, *capas*, *sombreros*, *zapato de hebilla* o *polaina* son prendas características de los pequeños elegantes.

Dentro de las variedades cabe mencionar el traje de un pequeño, que aprende a caminar, hijo de español y una elegante mestiza; traje cerrado, al parecer de una sola pieza (sólo se alcanza a ver hasta el inicio de las piernas), pero a diferencia del

*mameluco* que termina en un pantaloncillo, esta prenda es suelta, muy en consonancia con los criterios roussonianos que proclamaban las bonanzas de un traje infantil que permitiera libertad de movimiento. El trajecito tiene dos detalles más que conviene comentar, un cuello cerrado con holán al modo de una *gorguera* y unas cintas por detrás con las que la madre lo sujeta mientras él se mantiene de pie (figura 123). En cambio, hay diversas imágenes en distintas castas que muestran los incómodos ropones de bebés tan criticados por Rousseau y sus seguidores. Así se aprecia en el cuadro que muestra a un bebé castizo, hijo de español y mestiza, en el momento de ser amamantado; el pequeño va envuelto en un mantón blanco que le cubre desde la cabeza y se fija al cuerpo por medio de una faja azul con motivos ornamentales rojos, que rodea los brazos y prácticamente inmoviliza al bebé. En la parte inferior lleva un faldón rojo adornado con moños al frente y una franja de tela dorada (figura 124).

Al igual que en los adultos la elegancia de los niños de distintas castas es visible, especialmente si son hijos de española. Un pequeño mulato (hijo de español y mora) luce *chupa*, *calzón*, *tricomio* negro y zapato con hebilla plateada, en tanto una morisquita (hija de mulato y española), lleva *enagua* de armar con ruedo de encaje, rebozo, *saya* de embrocar y *chiqueador* (figura 82: 4 y 5). Destaca, igualmente por su elegancia otra pequeña morisca cuyo traje azul está compuesto por *corpiño* azul en punta, cruzado por delante con tiras de hilo plateado en la mitad inferior, y en la superior con un pañuelo transparente; la manga del *corpiño* y de la camisa interior terminan en holán, la *basquiña*, del mismo color que el *corpiño* lleva *tontillo*; la niña luce *chiqueadores*, aretes y collar de perlas, cinta azul en la cabeza, así como cintas de seda o terciopelo negro en cada muñeca con un decorado en forma de flor (figura 95).

Por otra parte, los hijos pertenecientes a familias de escasos recursos lucen al igual que sus padres su pobreza, tal como se muestra en los niños de la figura 119, algunos de los cuales llevan ropa raída y van descalzos, con excepción de un pequeño calpamulato, tan elegante como sus padres (sambaigo y loba). Curiosamente es en los niños humildes con sus prendas escasas y sencillas en donde se logra, aunque sin proponérselo, el ideal roussonian; estos pequeños carecen de la elegancia de los niños de familias aristócratas o adineradas, en cambio, tienen la ventaja de libertad de movimiento y que su piel esté en contacto con el aire. Así se ve especialmente en “el que no hay Maturanga que no la Entiendan”, hijo de indio y cambuja sambaiga, un pequeño de brazos que simplemente viste una camisita de manga corta abierta al frente y un calzoncito blanco, con los brazos abiertos que tocan el hombro de su madre (figura 96), y que contrasta notablemente con el aislamiento e inmovilidad del pequeño castizo mencionado en líneas anteriores (figura 124). Nuevamente se observa que en los sectores populares se llegaron a usar por necesidad (incluso debido a limitaciones económicas) criterios para vestir o prendas que después circularon entre los grupos acomodados como modas.

Una vez que se han analizado las fuentes escritas e iconográficas en las distintas categorías sociales podemos acercarnos a las primeras conclusiones sobre la difusión social de la moda. En términos generales cabe afirmar que los dos tipos de fuentes se complementan y en muchos casos se confirman mutuamente, pero no concuerdan en todo y en ocasiones incluso se contradicen.

Los cuadros de castas, a pesar de la idealización contenida muestran los atuendos en todos sus detalles, en su diversidad, de manera que permiten distinguir la combinación de modas, la mezcla entre la tradición y lo moderno; en cambio, en las fuentes escritas

los autores hacen una mayor o menor relación de los trajes en función de sus intereses y en sus descripciones presentan elementos seleccionados.

Ambos tipos de fuentes coinciden en mostrar que entre los distintos grupos sociales se daba una imitación de la moda europea, pero con cierta independencia de sus cánones y ritmos. Asimismo indican que la moda llegaba de los sectores privilegiados a los grupos populares, pero que no había una copia fiel, sino adaptaciones e interpretaciones propias, por lo cual incluso algunas prendas tenían cambios como la versión popular y pintoresca de las casacas. Además, en ambos tipos de fuentes se observa que la moda se difundía prioritariamente en forma vertical, pero en ciertas prendas, telas y adornos una divulgación horizontal, por ejemplo, las sayas de embrocar, cuyo uso al parecer se extendió entre las negras, las mulatas y los grupos mestizos.

Los dos tipos de fuentes coinciden en que los españoles, entendidos como los blancos o europeos de posición acomodada, eran los principales seguidores de la moda francesa. Ahora bien, es en los cuadros de castas donde mejor se aprecia la difusión entre los españoles y otros grupos de prendas castizas, tales como la redecilla que se utilizaba en la cabeza, muy al estilo de los majos. Por otra parte, aunque mínimamente, en los cuadros de castas se distinguen españoles de posición económica no privilegiada. Por su lado, las fuentes escritas se refieren a los criollos y su atuendo europeo, categoría ignorada en los cuadros de castas.

En las fuentes escritas se identifica al mestizo con el lépero, un tipo de ínfima categoría social, que por lo general se reconocía por su semidesnudez; en tanto, las mujeres se describen con un atuendo más o menos similar que en algunos casos se asemeja al de la china poblana. En cambio, en los cuadros de castas se ve en los grupos producto del mestizaje una gran diversidad lo mismo en hombres y mujeres, que va desde lo más cercano a la elegancia hasta la pobreza extrema.

En el caso de los negros y mulatos, las fuentes escritas se refieren a las mujeres con un atuendo específico que las distingue de otros grupos. Sin embargo, en los cuadros de castas se ven muchas similitudes con la indumentaria de los grupos mezclados y sólo se aprecian rasgos propios en trajes específicos, como el del cochero, o en ciertos detalles, como la escofieta de las negras.

Las descripciones de los trajes de indios son más ricas en los cuadros de castas, pues en los textos escritos, salvo excepciones, tienden a ser estereotipados. Así, se ve entre las indias el uso de prendas tradicionales prehispánicas, el *huipil* y el *enredo*, pero también en este sector -especialmente entre quienes se unieron con españoles y mestizos- se asimilaron prendas de origen europeo, como la saya amplia por efecto de varias *enaguas* interiores o por el uso de *tontillo*. Igualmente se aprecia un proceso de modificación de sus propias prendas, como el *huipil* transparente, que en las indias de cierta categoría adquirió rasgos de lujo.

Se puede hablar de una cultura mestiza en el vestido y no sólo entre los sectores conocidos propiamente como mestizos o demás grupos mezclados, sino en toda la sociedad de castas.

Por último, en lo referente a los niños destaca el hecho de que durante el periodo estudiado se aprecia un intento de cambio en su indumentaria más acorde con su edad, con base en las ideas roussonianas de comodidad y salud. Sin embargo, en la Nueva España pareciera en la mayoría de los casos que los cambios se deben más a un criterio de seguir la moda que a una reflexión profunda sobre las necesidades de la infancia. De manera que durante el siglo XIX, salvo por ciertas prendas como los calzoncitos largos en las niñas o el *mameluco*, los infantes continuaban pareciendo adultos pequeños.

## CONCLUSIONES

En la primera parte de este trabajo se ha revisado el estado que guardan las investigaciones sobre la moda. Según se ha visto, hay avances en distintas direcciones, se han propuesto diversos métodos y distintos modelos interpretativos. Las investigaciones y reflexiones se han desarrollado a través de la especialidad y últimamente, de la interdisciplina y la multidisciplina, lográndose resultados variables según el aspecto particular de que se trate o la disciplina de estudio.

En el campo de la historia se ha intentado fijar el origen del fenómeno, en el sentido moderno dado a la palabra -en tanto innovación constante-, así como establecer periodizaciones cuyos cortes se marquen en función de la dinámica misma de la moda. En este estudio se comprobó que en la última década del siglo XVIII se iniciaron una serie de cambios, el barroco comenzó a sucumbir en favor de tendencias más sencillas y, hacia la tercera década el traje neoclásico tendió a desaparecer iniciándose las primeras manifestaciones del romanticismo. Todo lo cual implica diversos movimientos en un lapso breve. De hecho, los ciclos de la moda son variables: la moda barroca en Nueva España comprende un ciclo relativamente largo, (parte del siglo XVII y el XVIII, aunque con distintas fases, cada una con sus propias modalidades), seguido por un ciclo corto, el de la moda neoclásica (de finales del XVIII a la tercera década del XIX). Otro tema relevante en este campo es cómo influye el acontecer histórico en los cambios de la moda, de lo cual se puede concluir que no se puede generalizar, sino que es necesario ir a lo concreto, pues un hecho puede o no afectar directamente los cambios de la moda; en el primer caso se encuentra la Revolución Francesa, no así la guerra de independencia de la Nueva España, ya que aquí las innovaciones son explicables principalmente por la acción de influencias externas, aunque tampoco se puede negar que el movimiento se haya constituido en campo propicio para las nuevas modas.

La semiótica ha incursionado en el mundo de la moda con la intención de definir un lenguaje propio, preciso y de interpretar sus signos. Las categorías de Roland Barthes, *vestido real*, *vestido descrito* y *vestido imagen*, son útiles como punto de partida del análisis, pero puede surgir la necesidad de elaborar subdivisiones (*vestido vocablo* o *vestido concepto*)

La psicología ha planteado propuestas explicativas sobre la relación del traje y la moda con la personalidad y el subconsciente y se ha ocupado en especial de la cuestión del pudor y el exhibicionismo. En este trabajo se ha visto en las fuentes la importancia de la seducción. La dama que viste al estilo barroco al igual que la que luce a la usanza neoclásica buscan seducir, atraer la mirada sobre sí y la admiración de

hombres y mujeres por igual. Sin embargo todavía falta profundizar respecto a cómo influyen los factores psicológicos en las características cambios de las modas.

La historia del arte estudia los diseños de las prendas, las siluetas que conforman, los materiales, las texturas, los colores, los elementos decorativos, en relación con determinadas concepciones estéticas (las de cada época) y con una cultura de la seducción. Ahora bien, aunque nuestra perspectiva sea la de la historia del arte, dada la complejidad del fenómeno de la moda, siempre es necesario echar mano de otras disciplinas, incorporando algunas de sus propuestas. En este trabajo todavía es insuficiente el manejo de las aportaciones de otras disciplinas, se han integrado algunos elementos de la semiótica (las categorías de Roland Barthes), de la sociología (el esquema spenceriano de difusión de la moda) y de la psicología en su sentido más social (el fenómeno de la seducción en relación con el cortejo), pero definitivamente todavía hay mucho que aprender de otros campos del conocimiento.

La moda, constituye un objeto de estudio polémico en distintos aspectos: en cuanto al concepto mismo, a su universalidad o historicidad, al fenómeno de democratización, etc. Pero la revisión hecha demostró que las propuestas deben estar respaldadas por una profunda investigación porque de otra forma se corre el riesgo de caer en generalizaciones cuestionables. De los autores consultados, Philippe Perrot es quien muestra fundamentos más sólidos procedentes de investigación en fuentes primarias; otros, en cambio aunque sugerentes caen en la especulación.

Se ha hecho un repaso de la historiografía de la moda desde las crónicas ilustradas de los trajes de la nobleza de la época del Renacimiento, pasando por las láminas de los primeros trajes regionales europeos, los primeros figurines, las primeras revistas de moda en el XVIII, las estampas costumbristas y la literatura (de Rabelais a Balzac y a Baudelaire), con obras en que se exponen diversos enfoques de la moda, distintas concepciones sobre lo femenino y lo masculino, lo elegante, el lujo, la necesidad primaria del vestido, así como críticas y apologías del fenómeno de la moda, todo lo cual proporciona información no solamente de las características de las modas, sino sobre las formas de pensamiento que generaban.

De la revisión de los estudios en México se confirma que a pesar de que se han hecho esfuerzos serios por historiar el traje y la moda, prevalecen las inexactitudes y las fragmentaciones, si bien dichos trabajos conforman una base que han abierto vías para futuras investigaciones, tanto en la información como en el método. Definitivamente, en México es necesario desarrollar el estudio de la moda a través de la especialización temática (por épocas, géneros, edades, grupos sociales, ocupaciones, materiales, prendas,

etc.), aunque de la misma manera es importante comenzar un acercamiento a la interdisciplina y multidisciplina.

Las fuentes primarias para el estudio de la moda en México son numerosas y en esta investigación sólo hemos podido hacer un avance parcial en la revisión de fuentes tanto escritas como iconográficas, en especial la hemerografía de la época, algunos documentos de archivo a manera de exploración, obras literarias, crónicas, retratos, vistas urbanas, cuadros de castas y litografías que muestran los primeros figurines. Pero todavía queda un mundo por descubrir en las colecciones privadas de trajes, en archivos, figuras de cera, biombos, abanicos, partituras musicales, sólo por señalar el periodo que nos ocupa.

Al investigar sobre la historia de la moda en Europa se vio que del siglo XIV al XIX hubo dos etapas centrales, la del *traje aristocrático* y la del *traje burgués*. El traje aristocrático tenía como criterio esencial la distinción, era el reflejo de una sociedad estamentaria, en la que la nobleza intentaba diferenciarse del común de la población por su elegancia. En el estilo, la moda caminaba de la mano con el arte y la cultura, de manera que en el siglo XVII y en el XVIII se impuso la moda francesa barroca que, lo mismo en la indumentaria femenina que en la masculina se caracteriza por la exuberancia en el diseño de las prendas, de la ornamentación, así como por la riqueza de los materiales. Y, al igual que en las artes plásticas con el tiempo tuvo variantes (por ejemplo, la peluca suelta cedió el paso a la que se ataba a la nuca en una coleta). Pero en la segunda mitad del XVIII comenzaron a llegar nuevos aires procedentes de Inglaterra, con un tipo de traje más sencillo, inspirado en el atuendo de montar, que junto con la influencia de la literatura, en especial el personaje central de la novela *Werther*, y las ideas de la Ilustración, sobre todo las de Rousseau, motivaron mayor sencillez y comodidad. Así se aprecia en algunos trajes de la reina María Antonieta, quien inició la transición. Sin embargo, sólo con la Revolución Francesa se produjo una ruptura en la manera de vestir. En una primera etapa de experimentación surgieron estilos extravagantes y mezclas, pero desde principios del XIX se fue definiendo más claramente una forma de ataviarse tendiente a la sobriedad, acorde con los principios del neoclacisismo. La prenda que por excelencia expresa este estilo es la *robe en chemise* y su versión hispanoamericana, el *túnico*, que con su talle alto y forma estrecha daba a la silueta femenina forma de columna y, al mismo tiempo otorgaba al tronco femenino una libertad desconocida durante siglos, que no podemos dejar de asociar con las ideas de la época. Asimismo, la extensión del uso del *pantalón* largo y del sombrero de copa confirieron a los caballeros una línea vertical. Por otra parte, los excéntricos *petimetres* de la época no hacían sino exagerar algunos aspectos de las nuevas modas. Y entre el final de la segunda década y durante la tercera del siglo XIX, en Europa se empezó a definir una nueva tendencia, la

del romanticismo. Éste se refleja en sus distintas vertientes: la del *revival*, vinculada con el proceso de la Restauración (v. gr. el regreso a la silueta femenina del Antiguo Régimen, por el reuso del *corsé* y de los *ahuecadores*); la de búsqueda de nuevos principios ideológicos relacionados con el ascenso de la burguesía (a través de la sobriedad y uniformidad del traje masculino); y, también se manifiesta una actitud escapista (con ciertos detalles exóticos como el uso de turbantes).

Ahora bien, según se vio, la moda no se ha desarrollado de igual forma y con los mismos criterios para hombres y mujeres, pues, a manera de ejemplo, en el tiempo en que los hombres empezaban a cubrir sus piernas con el *pantalón*, las mujeres se descubrían el cuello, los hombros y parte del pecho con la *robe en chemise*; y, mientras los hombres se ataviaban de una manera más sencilla y confortable, las mujeres volvían al uso de *ahuecadores* incómodos que además ponían en riesgo la salud. Ello demuestra que la moda de cada género también requiere estudios por separado.

En España y en la Nueva España del siglo XVIII, surgieron nuevos estilos de vida entre las élites, en concordancia con el surgimiento de una cultura del placer, lo cual dio pauta a la multiplicación de actividades sociales y en consecuencia se atribuyó una importancia inusual al vestido y los adornos. Quedaba atrás el ideal de *La perfecta casada*, ahora había que lucir elegante y hasta cierto grado original en los bailes, paseos, en el teatro, etc. La costumbre del cortejo, aunque menos extendida en Nueva España, favoreció la mentalidad en torno al lujo y la moda. Asimismo, fue la época en que se inició el fenómeno de los *petimetres* y *petimetros*, quienes vivían en función de las modas para deleite o irritación de la opinión pública. En este contexto los peluqueros y modistos se volvieron pieza clave en la vida de los elegantes.

En la Nueva España del siglo XVIII se dio una influencia de la moda francesa aun cuando en la época de las guerras napoleónicas surgieran detractores que las consideraban enemigas; y, una vez consumada la independencia, continuó la preponderancia francesa sólo que sin intermediarios. Si bien en la Nueva España se siguieron los vaivenes de la moda francesa, aquí tuvo la peculiaridad de que su difusión fue más lenta que en España y, además lo francés no se siguió con absoluta puntualidad, sino que se hicieron adaptaciones. Por otra parte, de este lado del Océano también se lucían detalles de los trajes castizos, por ejemplo de los majos, y se integraron usos indumentarios y formas decorativas orientales. El resultado fue un fenómeno sincrético, que siguió ciertas líneas básicas de la moda preponderante, pero con manifestaciones propias y originales. Esto último es todavía más evidente en los grupos populares. A ese fenómeno le hemos denominado "moda mestiza".

Independientemente de la posición que se tuviera frente a la moda en la época estudiada había una coincidencia: se le atribuía una gran importancia en la vida social. Después de haber revisado las ideas contenidas en periódicos que abarcan de 1805 a 1826, se distinguen dos etapas en la ideología de la moda, expresada en lo que Roland Barthes llama *vestido descrito*, pero que hemos considerado conveniente precisar bajo la expresión *vestido calificado*. Durante poco más de diez años se emiten opiniones predominantemente adversas hacia ella (sobre todo en el *Diario de México* y en algunos artículos del *Semanario Económico y Político de México*), pero al final del periodo se observa un cambio, se abandona la perspectiva maniqueísta para aceptar el fenómeno como parte de la realidad, que incluso puede inspirar manifestaciones culturales interesantes, especialmente en la literatura (así se aborda en *El Iris*), lo cual acerca a posturas de escritores europeos como Balzac. En la primera de estas fases por lo general se critica que la moda genera gastos inútiles, envidias, pérdida de tiempo en cosas superfluas, así como actitudes deleznable, especialmente en las mujeres -v. gr. la inconstancia-, debido a que los cambios regulares en la moda provocaban actitudes caprichosas. De hecho la moda como fenómeno nocivo se relaciona con dos sectores de la sociedad: las mujeres y los *currutacos*. Sin embargo, en esta misma época se comienzan a publicar otros enfoques menos severos que ven en la moda la ventaja de la comodidad, el placer y la búsqueda de la belleza, así como una potencial fuente de riqueza nacional. Entre estos dos puntos de vista, median diversos juicios que enriquecen la ideología de la moda. Así, en el escritor Joaquín Fernández de Lizardi se observan contradicciones: califica de profanos a cierto tipo de trajes (un *túnico* escotado o un *pantalón* muy ajustado), y a la vez afirma categóricamente que el "traje no hace al monje". Lo que refleja este discurso es la transición que se vivía en la cultura novohispana, en otras palabras, el proceso de cambio entre los valores moralistas del Antiguo Régimen y los de placer y comodidad de la modernidad.

Hay una categoría que adquirió mucha importancia en la época estudiada, al lado de la moda y la elegancia. En opinión de algunos sectores, aquéllos que aspiraran a ser respetables tenían que lucir además, "decentes", lo cual implicaba limpieza personal, el uso de trajes si no nuevos, tampoco viejos, un atuendo completo, es decir, que no le faltara ninguna prenda básica y los accesorios. En el caso de las mujeres, su atavío debía cubrir lo más posible el cuerpo. Sin embargo, surgieron voces que delataron el truco de la apariencia: lo supuestamente "decente" podía ocultar todo tipo de vicios.

De hecho, durante las guerras napoleónicas se levantaron protestas contra la invasión de lo francés no sólo en lo político sino hasta en las modas (de los trajes, la comida, el idioma, etc.), y en contraposición se hicieron los primeros intentos de mostrar públicamente lo "nacional", mediante la venta de grabados hechos

en Nueva España, que seguramente bajo la influencia del propio costumbrismo francés y del español, mostraban tipos populares y autóctonos con sus trajes típicos. Pero no pasó de ser un proyecto en esta época.

La búsqueda de la belleza siempre ha ido a la par de las modas. En el periodo trabajado ya se veía la belleza como un sinónimo de juventud en torno a lo cual llovieron sendas críticas bajo la consideración de que no debía osarse alterar el tiempo. Además, los ideales de belleza, según se ve en las recetas de los periódicos, trataban de acercarse al modelo europeo: piel blanca y mejillas rosadas. Pero la belleza también se aprecia como una actitud de creatividad y de seducción que en los puntos de vista más avanzados, si mostraba moderación, era bien acogida. De hecho la moda como expresión de la belleza, entendida ésta como un acto de creatividad -y no como mera copia de la naturaleza-, refleja una idea de la estética propia de la modernidad.

En los textos de la época se comienza a relacionar las costumbres, la belleza y las modas con la salud. Desde los autores del *Diario de México* hasta Fanny Calderón opinan que los usos indumentarios deben ser acordes con la salud. El caso multicitado de los pies pequeños de las damas mexicanas (de posible influencia oriental) asombraba a madame Calderón, pues para ajustarse a este canon de belleza, deformaban sus pies, tenían una postura inadecuada y no caminaban por las dificultades que ello implicaba. De ahí que para la escritora una india o una campesina, que en principio juzgaba físicamente desagradables, con el tiempo le llegaron a parecer más bellas que las señoras más elegantes de la ciudad.

Otro aspecto relacionado con la belleza es el de las propias prendas, ya que algunas eran admiradas por la calidad de su confección, de modo que, como en el caso de los guantes llegan a ser consideradas verdaderas obras de arte. Así, los conceptos de belleza abarcaban tanto a las usuarias como a las prendas.

En este marco de juicios y exhortaciones se intentó limitar el lujo y todo lo que se consideraba adverso a la moral cristiana, por medio de leyes suntuarias que se promulgaron desde fines de la Edad Media. Pero en ellas había otras finalidades, destacar las diferencias sociales, no permitir que el plebeyo se igualara con el noble y, a la vez, promover un proteccionismo económico. Las disposiciones intentaron reglamentar el uso de ciertas prendas, la cantidad y calidad de tela, el tipo de gente que no podía vestir una cierta calidad de tejido o prenda, las ocasiones en que se debían usar ciertos trajes, etc. Sin embargo, las leyes suntuarias poco lograron, pues a pesar de las amenazas las modas y el lujo avanzaron irrefrenablemente.

En este trabajo se procedió a hacer un estudio de la moda en México, dividiéndola por géneros y en cada parte se hizo un análisis primero de trajes correspondientes a distintas actividades sociales y después de

cada tipo de prenda por separado. Respecto a las ocasiones se mostró que en ambos géneros se inició un proceso de diversificación de los trajes, debido a la propia multiplicación de la vida social a partir del siglo XVIII. En las damas había un contraste notable entre el traje informal de casa y el exceso de arreglo y joyas que lucían en los paseos, bailes, el teatro e incluso para hacer visitas a las amistades más cercanas. Entre estos dos polos se conservó el uso de la *saya* y la *mantilla* para salir de casa por la mañana, a la iglesia o de compras. En el caso de los varones, cuyas modas y trajes han sido menos estudiados, también se comenzaron a distinguir trajes según las circunstancias, para la casa quedó la *chaqueta* y para los exteriores las *casacas*, *fracs*, *capas* y sombreros.

En la revisión que se hizo de cada prenda, según la disponibilidad de información, se hizo un poco de historia, se analizaron formas, materiales, colores y variantes dentro de una misma prenda. Se intentó evitar falsas generalizaciones, por lo que se hicieron las indicaciones cuando no se pudo rebasar la información parcial. De las damas se destacaron los tipos de *corpiños* y *sayas* y se hizo un estudio amplio del *túnico*. Como se ha señalado, a pesar de su breve existencia este último fue una prenda revolucionaria, que cambió el concepto de elegancia y transformó la silueta femenina después de cuatrocientos años, a la vez que daba al tronco femenino una libertad relacionada con las ideas revolucionarias de la época, pero curiosamente, quienes se convirtieron en sus principales consumidoras fueron las damas simpatizantes del partido realista.

Piezas de moda indispensables para salir de casa eran los *chales* y *tápalos*, acompañantes del *túnico*, que se combinaban no sólo con la muy española *mantilla*, sino con el mexicanísimo rebozo, que al parecer se difundió primeramente entre las mestizas y después llegó prácticamente a todos los sectores sociales hasta convertirse en una tradición, aunque sus usos variaron en cada grupo. Mascadas y pañuelos se veían entre toda la población, y de la gran variedad, el *fichú*, pañuelo fino y transparente, se puso de moda para cubrir el escote del *túnico* pero le sobrevivió.

En los varones el principal cambio fue la transición del *calzón* o pantalón corto al *pantalón* largo. Al principio, éste último fue objeto de burla pero terminó por imponerse en tanto el *calzón* sólo se conservó para ciertos actos oficiales. También se observó que la *chupa* cedió su lugar al chaleco, pero no se trató de una simple sustitución sino que las diferencias también radicaban en su significación, la primera estaba relacionada con el traje aristocrático y el segundo con el burgués. La *chaqueta* fue una prenda importante que se utilizaba lo mismo en el campo que en la ciudad, pero en la época de la guerra de independencia - según lo señalan los periódicos- en las filas de la insurgencia fue rechazada por considerarla símbolo de lo español. No obstante, superado el conflicto, la *chaqueta* volvió a popularizarse. Mientras la *casaca* tendía a

desaparecer surgían prendas como el *frac* y la *levita*, el primero más formal que la segunda. Y como complemento indispensable, capas, *esclavinas* y capotes. La tradición de la capa se conservó, mientras que la *esclavina* era una pieza de moda.

Respecto a los accesorios -elementos indispensables de la indumentaria- destacó por su belleza y su papel de comunicador el abanico, y por su elegancia los guantes. De los bolsos femeninos el de moda fue el *ridículo*, accesorio también usado por algunos caballeros. Las damas mexicanas llamaban la atención de los extranjeros por su costumbre de fumar, lo cual tendió a disminuir entre las jóvenes hacia finales de la cuarta década, por la moda de imitar a las europeas, pero no desapareció; en cambio inspiró la creación de ricas cigarreras de oro y plata en distintos estilos. En ambos géneros se extendió desde el siglo XVIII el uso del paraguas, que además de su función protectora confería gracia y elegancia, y entre los caballeros se pusieron de moda, además, los bastones, los anteojos y los tirantes ingleses. Varones y damas de todos los niveles sociales -salvo el de los léperos- ostentaban finas joyas, hecho que provocó el asombro de los cronistas extranjeros. En sus obras coinciden en señalar que a diferencia de otros países, en las calles lo mismo la gran señora que una mulata lucían collares de perlas y ocasionalmente diamantes o brillantes. Asimismo, los relojes ocupaban un lugar prioritario en el adorno. En el siglo XVIII, en consonancia con el aún prevaeciente barroco, se extendió entre las damas la moda de llevar dos relojes, muchas veces colgando de ambos lados del traje (lo cual desapareció a principios del XIX). Y, en los caballeros el accesorio imprimía "decencia" a su atuendo y, en consecuencia a su portador, especialmente si se trataba de un *Cabrier* o un *Roskell*.

En cuanto al arreglo del cabello se aprecian cambios significativos, desapareció la barroquísima y aristocrática peluca, y tendió a disminuir el uso de polvos. Las damas del siglo XVIII lucían para las grandes ocasiones peinados complicados, a veces altos, con volumen y adornados con joyas y cintas, aunque nunca tan extravagantes como los franceses anteriores a la revolución. Y con el traje neoclásico cambió el gusto hacia un cabello más natural con peinados sencillos pegados a la cabeza, como el de las "pelonas". Esto lleva a la conclusión de que hay una correspondencia entre el estilo del vestido y del cabello, aunque no de manera absoluta, ya que hay retratos de damas del XVIII en que los peinados lucen sencillos contrastando con el barroquismo del traje. Independientemente de los estilos se observa que en las damas no cambió el gusto por adornar su peinado con joyas y cintas. Durante el periodo estudiado escasamente se usaron sombreros en el sector femenino. En cuanto a los varones, sus cabellos comenzaron a lucir libres de las pelucas, peinados "a la Tito" o "a la furia", primero sólo los *petimetres*, pero en la segunda década del XIX,

todos los caballeros "decentes" se contagiaron de estas modas. Y como complemento una patilla bastante poblada, que es la que ostentan en los retratos la mayoría de los caudillos de la independencia.

Al zapato se le ha dado una significación sexual y en nuestro estudio es evidente en el sector femenino. Según el largo del vestido, se dejaba a la vista ya sea sólo la punta del calzado o hasta el tobillo, por lo cual esta parte se convirtió en objeto de seducción y fantasía. El calzado tendía a ser más alto cuando el vestido era más largo y bajo con el traje corto. Al final del periodo cuando se iniciaban los diseños románticos que coexistían con los neoclásicos, surgió la zapatilla de punta cuadrada con caliga o cinta al estilo de las sandalias romanas, que sensualmente se ataba en torno a la pierna. De los materiales, el preferido fue el raso. El calzado en los caballeros no tuvo cambios radicales, se conservó el negro con tacón y hebilla, sólo con variantes en el tamaño del tacón y en la altura del empeine. En la primera década del XIX se comenzó a difundir la bota inglesa y en los veinte se anunciaban los primeros *borceguies*.

El tema de la ropa interior implica gran dificultad para su estudio debido a que en las fuentes casi es ignorado, pero con lo disponible se logró una primera versión. La camisa, tanto en los hombres como en las mujeres se consideraba como parte de la ropa interior, y sólo se podían lucir las mangas, el cuello y la pechera. Empero la camisa masculina estaba en el camino de convertirse en prenda exterior, aunque todavía informal.

El *corsé*, de uso principalmente femenino, comenzaba a difundirse entre los caballeros. Concebido para darle al cuerpo una estética y hasta supuesta salud por obligarlo a adquirir una determinada postura, a finales del XVIII surgieron en torno a él protestas con un criterio distinto, bajo la influencia del pensamiento roussoniano que privilegiaba la comodidad en el vestir. En consecuencia, debajo del *túnico* se usó un *corsé* ligero e incluso se llegó a desechar. Y cuando el *túnico* comenzó a decaer y regresó la silueta delgada de arriba y amplia de abajo, el *corsé* triunfó nuevamente y se mantuvo por el resto del siglo XIX.

El *calzón* en su historia y significación difiere en hombres y mujeres. En los varones tuvo el carácter de prenda exterior desde el siglo XIV hasta principios del XIX, y en ese lapso fue variable en su largo, ancho y en los detalles, aunque también llegaron a usar *calzoncillo* interior. El *calzón* permitió a los varones lucir las piernas durante siglos, pero con la introducción del *pantalón* se ocultaron totalmente. En cambio, en las damas aparecieron a principios de la Edad Moderna en la corte francesa como prenda interior, pero en el siglo XVII tendieron a desaparecer, para resurgir en el XVIII entre las actrices francesas que realizaban piruetas. Poco después lo usaron las niñas inglesas, para realizar ejercicios con comodidad. En las fuentes novohispanas se menciona un "pantalón color carne" que alternaba con el *túnico*, lo cual sugiere el uso de

un calzón largo anterior al *calzón* corto. En cuanto a las medias, fueron de uso exterior en los varones, acompañaba al calzón y servía de marco para el lucimiento de las piernas, mientras que en las mujeres era interior. Y las preferidas eran las de seda.

Otro aspecto de la moda que proporciona información sobre los conceptos de belleza de una época es el de la cosmética. El material analizado permite apreciar su importancia en la vida social, principalmente en las damas, pero los caballeros no eran ajenos a ello, ya que en nombre de la belleza y la salud, y a pesar de las críticas son muchos los productos para ambos sexos que se ofrecen en venta o en recetas para el cuidado del cutis, del cabello, de los dientes y para perfumarse.

En lo que respecta a la difusión de la moda, en Nueva España ciertos elementos de la indumentaria se extendieron a amplios sectores de la población (el raso, las perlas, los hilos de oro y plata), incluso con anterioridad a las ideas liberales y cuando todavía se pretendía restringir la forma de ataviarse mediante leyes. Pero, por otra parte se mantuvo un sistema discriminatorio y elitista, en el que los contrastes sociales se reflejaban precisamente por medio de la indumentaria. Los cambios de la moda en Nueva España no se debían tanto a los intentos de evitar el mimetismo de los de abajo, como establece Georg Simmel, sino a las propias mudanzas de la moda europea, de la cual las élites novohispanas eran imitadoras, si bien su consumo se realizaba con un ritmo distinto y en su propia versión. De la misma manera, se generaron modas particulares en los sectores populares como resultado de la combinación entre lo europeo y las expresiones originales, v. gr. la combinación entre *saya-corpiño* y *saya de embrocar*.

Para el tema de la difusión social de la moda se hizo un estudio parcial de los grupos raciales y se procedió a analizar por separado las fuentes escritas y las iconográficas, estas últimas por medio de los cuadros de castas. Del análisis se desprende que en algunos aspectos ambas se complementan, pero en otros llega a haber divergencias, por lo que es menester ampliar la información. La mayor aportación de los cuadros de castas para el tema que nos ocupa está en los detalles de los trajes y accesorios que en ocasiones sólo aparecen descritos parcialmente en los textos escritos.

El último tema tratado fue el de la moda de los niños, a quienes se vestía como adultos con toda la elegancia e incomodidad que ello implicaba, hasta que bajo la influencia de las ideas roussonianas (en especial la de libertad de movimiento para un crecimiento saludable) se comenzó a ver en los infantes a seres distintos del adulto, con características y necesidades propias. A la Nueva España llegaron las nuevas tendencias y en la primera década del XIX ya se advertían innovaciones en los trajes de los más pequeños: pantaloncitos largos y amplios y el mameluco. En cambio los más grandecitos continuaron vistiendo como

adultos, sólo que había aparecido el comodísimo *túnico* y el *pantalón* largo. Sin embargo en las fuentes es difícil distinguir cuándo los rasgos de un traje infantil obedecían a los criterios de las nuevas propuestas educativas o hasta qué grado los padres sólo seguían los dictados de la moda.

Para concluir, retomaremos las hipótesis con el propósito de elaborar una síntesis final de los resultados.

1. Las modas definen algunas características de la vida social y cultural. La importancia creciente que tuvieron las modas en la Nueva España correspondía a la diversificación de las actividades sociales y a la nueva cultura del placer y la seducción, las cuales demandaban la multiplicación de trajes para cada ocasión y generaron el gusto por ciertas telas, trajes, peinados y accesorios.

2. Las modas generan un discurso que representa la transición ideológica entre el Antiguo Régimen (reglamentación y censura bajo los criterios de la moral cristiana) y la modernidad (la moda como manifestación de la belleza y la salud).

3. La moda (en su significado moderno) se ha desarrollado con el capitalismo y la economía de mercado. En este estudio no fue posible abundar en lo económico, pero las fuentes consultadas demostraron el creciente consumo de artículos de moda. Más aún, se observó desde antes de la independencia, la circulación de estampas -la mayoría clandestinamente- con imágenes de modas francesas; la presencia de modistas francesas; y el establecimiento de casas de moda también francesas.

4. La difusión de las modas en Nueva España se realizaba en distintas direcciones: de arriba hacia abajo, en menor medida de abajo a arriba y también horizontalmente. Ahora bien, aunque ciertos artículos de lujo se popularizaron (zapatos de raso, perlas, cigarreras de oro y plata), difícilmente se puede hablar de democratización de la moda en una sociedad en que prevalecían los signos de desigualdad. En cambio, la integración de elementos diversos (europeos, indígenas, orientales) permitió el surgimiento de manifestaciones singulares en las modas.

5. La influencia de las corrientes del arte en las modas durante el periodo estudiado quedó demostrado. De hecho las artes se proyectan en lo que se ha llamado la estética de lo cotidiano. La exuberancia del barroco (visto en el *panier*) contrasta con la simplificación de lo neoclásico (recordar el *túnico*) y éste, a su vez con algunas manifestaciones del romanticismo, como el *revival* (la silueta femenina regresa a la forma que prevalecía antes de la Revolución francesa). Y ello se proyecta en camisas, casacas, corpiños, peinados, accesorios, maquillaje, etc.

6. En las piezas de la indumentaria se reflejan los conceptos de belleza de la época. Objetos tales como cigarreras, abanicos y guantes, por sus propias características (riqueza de los materiales, habilidad en su

elaboración, armonía de los elementos decorativos, elegancia, etc.) se consideran objetos estéticos. Al mismo tiempo se constituyen en vehículos que transmiten belleza al cuerpo humano (dándole altura, volumen, determinado color).

7. Pero la concepción de belleza en el contexto de la moda al menos tiene dos sentidos: como copia perfecta de la naturaleza (v. gr. las medias color carne) y en ese sentido se siguen los lineamientos de la estética neoclásica; y como acto de creatividad y originalidad (el adorno moderado en la mujer para ser atractiva al marido), lo cual se vincula con ideas propias de la modernidad.

Lo que aquí se ha logrado representa tan sólo un pequeño paso de un largo camino que falta recorrer.

## FUENTES CONSULTADAS

## EXPOSICIONES

"México. su tiempo de nacer. 1750-1850". Palacio de Iturbide (Museo Banamex). 1997.

"Intimidad. moda y diseño. México entrañable". Museo de la Ciudad de México. 1998.

## ARCHIVOS

AGN, *Bienes Nacionales*. 1790, vol. 607, exp. 74.

AGN, *Bienes Nacionales*. 1794, vol. 607, exp. 41.

AGN, *Inquisición*, 1604, vol. 254 A. exp. 9. f. 10.

AGN, *Inquisición*, 1621, vol. 339. exp. 42. f. 1.

AGN, *Inquisición*. 1771, vol. 730, fs. 204-207.

AGN, *Inquisición*, 1794, vol. 1340, exp. 5, fs. 1-3.

AGN, *Inquisición*, 1799, vol. 1373, exp. 28, fs., 269-272.

AGN, *Inquisición*, 1800, vol. 1468, exp. 25, fs. 297-298.

AGN, *Inquisición*, 1801, vol. 1405, fs. 326-327.

AGN, *Inquisición*. 1801, vol. 1406, exp. 8. f. 38.

AGN, *Reales Cédulas Originales*. 1678, vol. 19, exp. 59. f. 1.

AGN, *Reales Cédulas Originales*, 1789, vol. 143. exp. 19. f. 1.

## HEMEROGRAFÍA

*Águila Mexicana. Periódico cotidiano, político y literario*. México, D. F., abril de 1823 a diciembre de 1827.

*Alacena de Frioleras*, 1815-1816, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras IV. Periódicos*. Recopilación, ed. y notas María Rosa M. Palazón. México D. F., UNAM/ Centro de Estudios Literarios, 1970 (Nueva Biblioteca Mexicana, 12).

*Cajoncitos de la Alacena (1815-1816)*, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras IV. Periódicos*. Recopilación, ed. y notas María Rosa M. Palazón. México D. F., UNAM/ Centro de Estudios Literarios, 1970 (Nueva Biblioteca Mexicana, 12).

*Correo Semanario Político y Mercantil de México*. 1 v. México D. F., julio-diciembre de 1809.

*Diario de México*. 29 vols. México D. F., 1805-1816.

*El Conductor Eléctrico (1820)*, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras IV. Periódicos*. Recopilación, ed. y notas María Rosa M. Palazón. México D. F., UNAM/ Centro de Estudios Literarios, 1970 (Nueva Biblioteca Mexicana, 12).

*El Iris. Periódico crítico y literario (1826)*. 2 vols. Edición facsimilar. Introd. por Luis Schneider. México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1986.

*El Pensador Mexicano* (1812-1814), en José Joaquín Fernández de Lizardi. 3 vols. *Obras III. Periódicos*. Recopilación, ed. y notas María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. México D. F., UNAM/ Centro de Estudios Literarios, 1968 (Nueva Biblioteca Mexicana, 9).

*El Sol*. México, D. F., 1823.

*Gaceta del Gobierno de México*. 11 vols. México, D. F., 1810-1820.

*Gaceta Imperial de México*. 1 v. México, D. F., 1821.

*Gazetas de México. Compendio de noticias de Nueva España desde principios del año 1784*. Por Manuel Antonio Valdés. 16 vols., México, D. F., 1785-1809.

*Semanario Económico de México*. 3 vols. México, D. F., 1808-1810.

*Semanario Político y Literario*. 1 v. México D. F., 1821.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra de México*. 2a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (Colec. Tierra Firme).

Ajofrín, Francisco de. *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín*. 2 vols. México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964.

Alamán, Lucas. *Historia de México*. 5 vols. 4a ed. México, Jus, 1990 [c. 1942].

Antal, Frederich. *Clasicismo y romanticismo*. Introd. David Carrit. Tr. Leopoldo Lovelace. Madrid, A. Corazón, 1978.

Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.) *Historia de la vida privada. La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. T. 7. Tr. de Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García. Madrid, Taurus, 1992.

Armella de Aspe, Virginia. Teresa Castelló e Ignacio Borja. *La historia de México a través de la indumentaria*. México, INBURSA, 1988.

Arrangóiz, Francisco de Paula de. *México desde 1808 hasta 1867*. 4ª ed. Pról. de Martín Quirarte. México, Porrúa, 1985 (Sepan Cuantos, 82).

Balzac. Honoré de. "Tratado de la vida elegante" en *El dandismo*. Tr. Juan Giner. Barcelona, Anagrama, 1974.

Barthes. Roland. *Sistema de la moda*. México, Gustavo Gili, 1978.

Baudelaire. Charles. "El pintor de la vida moderna" en *El dandismo*. Tr. Juan Giner. Barcelona, Anagrama, 1974.

Benítez, Fernando. *Historia de la ciudad de México*. vols. 4 y 5. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1984.

Benítez, José R. *El traje y el adorno en México. 1500-1910*. Guadalajara, México, Imprenta Universitaria, 1946.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1981.

Blánquez, Agustín. *Diccionario latino-español*. 2 vols. 5a ed. Barcelona, Ramón Sopena, 1975.

Boehn. Max Von. *Accesorios de la moda; encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas*. Est. prel. marqués de Lozoya. Barcelona/Buenos Aires, Salvat, 1944.

----- *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. vols. 2-7. 3a ed. Barcelona, Salvat, 1951 [c. 1928].

- Bordieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988.
- Bozal, Valeriano. *Imagen de Goya*. España, Lumen. 1983 (Palabras en el tiempo. 15).
- "La estampa popular en el siglo XVIII" en *Summa Artis. Historia general del arte*. v. 31. 3a ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Brading, David. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Sección de obras de Historia).
- Braun & Schneider. *Historic costume in pictures*. New York, Dover Publications, Inc., 1975.
- Breton, Guy. *Historias de amor de la historia de Francia*. Tomos I y II. Tr. Miguel Jiménez Sales. Barcelona, Bruguera, 1972.
- Bullock, William. *Seis meses de residencia y viajes en México, con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.* Tr. Gracia Bosque de Ávalos. Ed., est. prelim., notas, apéndices, croquis y revisión del texto, Juan A. Ortega y Medina. México, Banco de México, 1986 [c. 1825].
- Calderón de la Barca, Frances Erskine. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. 6a ed. Tr. y pról. Felipe Texidor. México, Porrúa, 1981 (Sepan Cuantos, 74 ).
- Cano y Olmedilla, Juan de la Cruz. *Colección de los trajes de España*. Madrid, Casa de M. Copin, 1777.
- Carrillo y Gabriel, Abelardo. *El traje en la Nueva España. México*, INAH / Dirección de Monumentos Históricos, 1959.
- Castelló, Ma. Teresa y Marita Martínez del Río. *Bombos mexicanos*. Editorial de Jorge Gurria Lacroix. México, INAH, 1970.
- Castelló Ma. Teresa. *El arte de la cera en México*. México, Grupo Financiero Comermex, 1974.
- Centro histórico de la ciudad de México en Artes de México*. Nueva Época, 3a ed. N° 1, México, D. F., 1993.
- Ceram, C. W. *Dioses, Tumbas y sabios*. 3a ed. Tr. de Manuel Tamayo. Barcelona, Orhis, 1985.
- Chalon, J. *Chère Marie Antoinette*. France, Perrin, 1997.
- Colas, Rene. *Bibliographie général du costume et de la mode; description des suites, recueils, series, revues et livres français et étrangers relatifs au costume civil, militaire et religieux, aus modes, aux coiffures et aux divers accessoires de l'habillement., avec une table méthodique et un index alphabetique*. 2 vols. New York, Hacker Art Books, 1963.
- Corbin, Alain. *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social, siglos XVIII y XIX*. Tr. Vallée Lazo. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Sección de Obras de Historia).
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. v. 3. Madrid, Gredos, 1976.
- Croci, Paula y Alejandra Vitale (comps.). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires, ( s. e. ), 1993 ( Colec. Cuadernillos y géneros ).
- Crónica del traje militar en México del siglo XVI al XX en Artes de México*, 2a ép., N° 102, año XV, 1968.
- Curiel, Gustavo. Antonio Rubial, et. al. *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex / CONACULTA, 1999.
- D'Aurevilly, Barbey. "Del dandismo y de George Brummell" en *El dandismo*. Tr. Joan Giner. Barcelona, Anagrama, 1974.

- Davenport, Millia. *The book of costume*. 2 vols. New York. Croven Publishers, 1948.
- Davis, Fred. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago, University of Chicago, 1992.
- Davis L., Mary. *Mexican Jewelry*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1963
- Delpierre, Madeleine. *Se vêtir au XVIII siècle*. Avec la collaboration de François Tetart Vittu. Paris. A. Biro, 1996.
- Diéguez, Mathias. *Espejo de luz, que deshace las tinieblas de la ignorancia, y hace ver con su luz los engaños de la vanidad y soberbia, descubre y enseña a las mujeres, y todo género de personas entregadas loca y ciegamente a trajes y vanidades profanas, el camino más sólido y verdadero para seguridad de sus conciencias*. 2 vols. México. Impr. de la viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1748.
- Dublán, Manuel y José Ma. Lozano. *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República*. México, Imprenta del Comercio a cargo de Dublán y Lozano e hijos, 1876.
- Eco, Umberto, Gillo Dorfles, et al. *Psicológica del vestir*. Barcelona, Lumen, 1976.
- Eighteenth Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the "Galerie des Modes"*. New York, Dover Publications, 1982.
- El fascinante mundo de los perfumes*. 4 vols. Barcelona, Planeta/De Agostini, 1996.
- El retrato civil en la Nueva España*. México, Museo de San Carlos/INAH, 1991-1992.
- El retrato novohispano en Artes de México*. No. 25, julio-agosto de 1994.
- Escriche, Joaquín. *Diccionario razonado de legislación civil, penal, comercial y forense*. Citas, notas y adiciones por Juan Rodríguez de San Miguel. Ed. y est. introd. por Ma. del Refugio González. México UNAM, 1993.
- Esparza Liberal, Ma. José. *La cera en México: Arte e Historia*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas", en *El arte y la vida cotidiana. ( XVI Coloquio Internacional de Historia del arte )*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta" en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*. v.2. México. Secretaría de Relaciones Exteriores / UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo sarmiento*. 13a ed. Prol. de Jefferson Rea Spell. México, Porrúa, 1972 (Sepan cuántos, 1).
- *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. Próls. de Jose Luis Martínez, Agustín Yañez y Jacobo Chencinsky. México. Oasis, 1981 (Colec. Los esenciales. 2).
- *La Quijotita y su prima*. Introd. de Maria del Carmen Ruíz Castañeda. México, Porrúa, 1990 (Sepan Cuantos, 71).
- Ferry, Gabriel (pseud.) *Escenas de la vida mexicana en 1825*. México, Secretaria de Educación Pública. 1945 (Biblioteca Enciclopédica Popular).
- Flemming, Ernst Richard. *Historia del tejido: ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XIX, incluyéndose el extremo Oriente y Perú*. Refundición y texto de introd. de Renate Jacques. Vers. por Esteban Gay. Barcelona, Gustavo Gili, 1958.

- Florescano, Enrique y Rafael Rojas. *El ocaso de la Nueva España*. Coord. Fausto Zapata Zerón- Medina. México, Clío, 1996.
- Florescano, Enrique e Isabel Gil. "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico" en *Historia General de México*. v. 2. 2a ed. México, El Colegio de México, 1977.
- Flügel, J. C. *Psicología del vestido*. Bs. As., Paidós, 1964.
- Fossey, Mathieu, de. *Viajes a México*. Pról. José Ortiz Monasterio. México, CONACULTA, 1994 (Mirada Viajera).
- Freud, Sigmund. *Totem y Tabú. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Obras completas. T. VIII. Tr. del al. de Luis López - Ballesteros y de Torres. México, Iztaccihuatl. México, (s. a. )
- Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*. La Habana, Casa de las Américas, 1980. (Colec. Nuestros países. Casa de las Américas. Serie rumbos ).
- Gali Boadella, Montserrat. *Historia del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del arte. 2 vols. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1995.
- Gallagher, Catherine y Thomas Lacqueur. *The making of the modern Body: Sexuality and Society in the nineteenth century*. Berkeley University of California, 1987.
- Garb, Tamar. *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in fin-de-siecle France*. New York, Thames & Hudson, 1998.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*. v. 1. Porrúa, 1947.
- García Sáiz, María Concepción. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Pról. de Diego Angelo Iñiguez. Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández. Milán, Olivetti, 1989.
- García Wiedemann, Emilio J. y Ma. Isabel Montoya Ramírez (eds.) *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, España. Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, 1998.
- Gavarrón, Lola. *La mística de la moda*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Pról. de Luis G. Berlanga. 2a ed. Barcelona, Tusquets, 1988.
- Gamiño Ochoa, Rocío. *La pintura de retrato en el siglo XIX*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Gemelli, Carreri, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España*. Tr. de Francisca Perujo. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1983.
- Goethe. *Werther*. Tr. cedida por Revista de Occidente. Pról. de Carmen Bravo Villasanta. España, Salvat, 1969.
- Gómez Moreno, José. *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo. 1789-1794*. México, UNAM, 1986.
- González Galván, Manuel. *El tabaco y las cigarrerías mexicanas de oro y plata*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980 (Cuadernos de Historia del Arte/UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 11).
- González Obregón, Luis. *La vida de México en 1810*. Pref. de Carlos González Peña. México, Stylo, 1943.
- *México viejo. Época colonial. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. Pról. de Flor de María Hurtado. México, Alianza, 1991.

- Gortari Rabiela, Hira de y Regina Hernández Franyuti. *La ciudad de México y el Distrito Federal*. México, Departamento del Distrito Federal / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. v. 2. 16a ed. Barcelona, Guadarrama/ Punto Omega, 1980.
- Hiler, Hilaire (comp.) *Bibliographie of Costume: a Dictionary catalog of about eight thousand Books and Periodicals*. New York. H. W. Wilson, 1939.
- Historia de México*. T. 8. México. Salvat Mexicana de Ediciones, 1979.
- Homero. *La Odisea*. Est. prelim. Julio Palli Bonet. Tr. Luis Segallá Estalella. Barcelona, Bruguera, 1972.
- Honour, Hugh. *Neoclasicismo*. Tr. Julio G. Beramendi. Bilbao, Xavait, 1992 (Libros de arquitectura y arte).
- , *El romanticismo*. Vers. española de Remigio Gómez Díaz. Madrid, Alianza, 1981.
- Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político del Reino de Nueva España*. 3a ed. Estudio preliminar. Juan A. Ortega y Medina. México, Porrúa, 1978 (Sepan Cuantos, 39).
- Indumentaria prehispánica en Arqueología mexicana*. V. III. Nº 17. febrero de 1996.
- Intimidad, moda y diseño: México entrañable*. México. Gobierno del Distrito Federal / Patronato de la ciudad de México / Fomento Cultural y Deportivo Covarra, 1998.
- Iturriaga de la Fuente, José. *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*. 3 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Sección de Obras de Historia).
- Jiménez Codinach, Guadalupe. *México, su tiempo de nacer. 1750 - 1821*. México. Fomento Cultural Banamex, 1997.
- Katsev, Llona, et. al. *New World Orders. Casta paintings and colonial Latin América*. New York. Americas Society Art Gallery, 1996.
- König, René. *Sociología de la moda*. Buenos Aires. C. Lohle, 1968.
- Ladd, Doris. *La nobleza mexicana en la época de la independencia 1780 - 1826*. Tr. de Marita Martínez del Río. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- La moda en la indumentaria en México en el tiempo*. Año 5, No. 35, marzo / abril del 2000.
- La pintura de castas*. en *Artes de México*. Nº 8. México D. F., 1990.
- Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Apéndice de Enriqueta Albizua Huarte. 2a ed. Madrid, Cátedra, 1989.
- Linati, Claudio. *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
- Linton, Linda. *The Sari. Styles, Patterns, History, Techniques*. London, Thames & Hudson, 1995.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Tr. Felipe Hernández y Carmen López. Barcelona, Anagrama, 1990.
- Lipsett - Rivera, Sonya. *El Traje en Puebla colonial: aporte cultural de España*. Trabajo inédito.
- Lizana y Beaumont, Francisco Javier de. *Instrucción pastoral sobre la costumbre de llevar las señoras el pecho y brazos desnudos*. México. of. de Doña Ma. Fernández de Jáuregui, 1808.
- Los frutos del encuentro: la belleza del vestido*. Nonotza. Año XVIII. Nº II. 2º trimestre de 1992.

- Lurie. Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Tr. de Fernando Inglés Bonilla. Barcelona, Paidós, 1994 (Paidós contextos)
- Lyon, G. F. *Residencia en México, 1826. Diario de una gira con estancia en la República de México*. Tr. Ma. Luisa Herrera Casasús. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Malabarba. Irvana. *Unos señores zapatos*. Presentación por Giovanni Nuvoletti. Tr. Concha Olmedo. Madrid, Mondibérica. 1986.
- Mandoki. Katia. *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.
- Manrique. Jorge Alberto. "Del barroco a la ilustración" en *Historia general de México*. v.2, 2a ed. México, El Colegio de México, 1977.
- Martin Gaite. Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. 3a ed. Barcelona, Anagrama, 1988.
- Martínez del Río, María Josefa. "Artes menores, artes suntuarias", en *Historia del Arte Mexicano. Arte Colonial*. T.8. México, SEP/ Salvat, 1986.
- Martínez del Río, Marita. "Joyas coloniales y románticas" en *Artes de México*. Nº 165, año XX, México, 1973.
- Martínez del Río, Marita. "Un retrato de Doña Leona Vicario a los cinco años" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Nº 52, México, 1983.
- Moyssén. Xavier. *Pintura popular y costumbrista del siglo XIX*, en *Artes de México*. Nº 61, Año XII, 1965.
- Munguía. Vicente.. *Origen, uso y belleza del rebozo*. Guadalajara, Jalisco, Ed. Jesús Camarena, 1851.
- Nebel. Carlos. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. Observaciones Alejandro de Humboldt. Pról. Justino Fernández. México, Librería de Manuel Porrúa, 1963.
- Novísimo diccionario de la lengua castellana*. París, Ch. Bouret. 1896.
- Núñez y Domínguez, José de Jesús. *El rebozo; apuntamiento de un aprendiz de cronista*. México, Revista de Revistas, 1914.
- O'Crowley. Pedro Alonso. *Description of the Kingdom of New Spain (1774)*. Tr. and ed. by Sean Galvin. USA. Published by Jihn Howell-Books, 1972.
- *Idea compendiosa del Reino de Nueva España*. México, Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana. 1975.
- Pabón. José María. *Diccionario manual griego - español Vox*. 17. ed. Barcelona, Ed. Bibliograf, 1967.
- Paruolo. Silvana. "La semiótica y sus dominios" en *Diógenes*, Revista trimestral. Nº. 113 - 114. México, UNAM, 1981.
- Payno Manuel. *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*. Texto establecido y estudio prelim. de Antonio Castro Leal. 5a ed. México, Porrúa, 1985 ( Sepan Cuantos, 80 ).
- Peacock, John. *Mens' Fashion: The Complete Sourcebook*. London. Thames & Hudson, 1996.
- Pedraz Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*. 3 vols. México, Aguilar, 1988.
- Pérez Salas Cantú. María Esther. *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte. México UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

- Perrot, Phillipe. "Elementos para otra historia del vestido" en *Diógenes*, revista trimestral. No. 113 - 114. México, UNAM, 1981.
- *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in nineteenth century*. Tr. by Richard Bienvenu. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- Plutarco. "Catón" en *Vidas Paralelas*. T. II. México, SEP / Universidad Nacional de México, 1923.
- Poinsett, Joel R. *Notas sobre México (1822)*. 2a ed. Tr. de Pablo Martínez del Campo. Pról. y notas de Eduardo Enrique Ríos. México, Jus. 1973.
- Prieto, Guillermo ( Fidel). *Memorias de mis tiempos*. 4a ed. México, Patria, 1964.
- Rabelais, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Tr. de Teresa Suero y José Ma. Claramunda. México, Origen/ Omgsa, 1984.
- Ramírez, Fausto. *La plástica del siglo de la independencia*. Fots. Enrique Franco Torrijos. México, Fondo Editorial de Plástica Mexicana, 1985.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades* ( ed. facs. ) 3 vols. Madrid, Ed. Gredos, 1984 [c. 1726].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana*. 14a ed. Madrid, Viuda de Don Joaquín Ibarra, profesor de la Real Academia, 1803.
- Rebozos de la colección Robert Everts*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, [s.f.]
- Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*. 4 vols. Pról. R. Méndez y Pidel. Est. Prel. J. M. Manzano. Madrid, Cultura Hispánica, 1973.
- Reed Torres, Luis y Ruiz Castañeda, María del Carmen. *El Periodismo en México. 500 años de historia*. 3a ed. México, EDAMEX / Club Primera Plana, 1995.
- Riva Palacio, Vicente y Manuel Payno. *El libro rojo 1520-1867*. México, Editorial del Valle de México, (s.a.)
- Leyendas-costumbres, trajes y danzas* (ed. facs.) México, Jesús Medina Editor, 1983.
- *México a través de los siglos*. 14a. ed. vols. II y IV. México, Ed. Cumbre, 1997.
- Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables. 1665-1703*. 3 vols. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1946 (Colec. de escritores mexicanos).
- Rodríguez de León, Antonio. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres con sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Premática [sic.] de las tapadas*. Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- Rodríguez, Antonio. *Colección general de los trajes que en la actualid se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Editorial de Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 1982.
- Romero de Ferreros, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México, Porrúa, 1994.
- *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. Pról. de Manuel Toussaint. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- *Las artes industriales en la Nueva España*. México, Librería de Robredo, 1923.
- Rousseau, Jean Jaques. *Emilio o de la educación*. 2a. ed. Est. prelim. de Daniel Moreno. México, Ed. Porrúa, 1972 ( Sepan Cuantos, 159 ).
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario de mexicanismos*. México, Porrúa, 1959.

- Sartorius, Carl Christian. *México y los mexicanos* (con 18 ilustraciones de Johann Moritz Rugendas). Vers. selec. y nots. de Marita Martínez del Río de Redo. Pref. de Edmundo O'Gorman. México, San Ángel Ediciones, 1975 [c. 1850]
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Tr. Mauro Armíño. Barcelona, Planeta / De Agostini, 1993.
- Schiaffino, Mariarosa e Ivana Malabarba. *Elogio de la corbata*. Pres. por Giovanni Nuvoletti. Madrid, Mondibérica, 1986 (Pequeños placeres, 7).
- Simmel, Jorge. "Filosofía de la moda" en *Cultura femenina y otros ensayos*. Tr. por Eugenio Imaz, José R. Páz Bances, M.G. Morente y Fernando Vela. Madrid, Revista de Occidente, 1934.
- Sombart, Werner. *Lujo y capitalismo*. Tr. por Luis Isabal. 3a ed. Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1965.
- Spencer, Herbert. *The Principles of Sociology*. 3 vols. New York, D. Appleton, 1880-1896.
- Squicciarino, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Tr. José Luis Aja Sánchez. Madrid, Cátedra, 1996.
- Süskind, Patrick. *El Perfume. Historia de un asesino*. Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Suetonio. "Calígula" en *Vida de los doce Césares*. Barcelona, Bruguera, 1972.
- Toussaint-Samat, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido. Las telas*. v. 2 Tr. Celina González. Madrid, Alianza, 1994 (El libro de bolsillo, 1681).
- Historia técnica y moral del vestido. Complementos y estrategias*. v. 3. Tr. Celina González. Madrid, Alianza, 1994 (El libro de bolsillo, 1682).
- Uribe, Eloisa. "La sociedad de la representación ( La ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVIII )", en *Histórias*. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Mexico, D.F. octubre 1991.
- Valdiosera, Ramón. *3000 años de moda*. México, Cámara de la Industria del Vestido, 1992.
- Vargaslugo, Elisa. *México Barroco*. México, Hachette Latinoamericana, 1993.
- Vargaslugo, Elisa. "La pintura de retrato" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial* (IV). T.8. 2a. ed. México, SEP / Salvat, 1986.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Tr. Vicente Herrero. Madrid, Hyspamérica, 1985 [c. 1899] (Biblioteca personal Jorge Luis Borges).
- Ventura Beleña, Eusebio. *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España, y providencias de su Superior Gobierno, de varias Reales Cédulas y órdenes que después de publicada la Recopilación de Indias han podido recogerse, así de las dirigidas a la misma audiencia o gobierno, como de algunas otras que por sus notables decisiones convendrá no ignorar*. 2 vols. Pról. de Ma. del Refugio González. México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1981 (Serie A, Fuentes b. Textos y Estudios legislativos. 27).
- Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*. México. Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora. 1992.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ward, Henry George. *México en 1827*. ( selección ). Tr. de Ricardo Haas. México, Fondo de Cultura Económica / SEP, 1985.
- Zweig, Stefan. *Maria Antonieta*. México, Porrúa, 1998 (Sepan Cuantos, 683).

## GLOSARIO

- abuecedor:** Mecanismo que esponja o hace anchas las faldas femeninas. Se elaboran de distintos materiales: madera, alambres, *ballenas* o tela almidonada.
- a la furia:** Peinado masculino puesto de moda a principios del siglo XIX, con el cabello corto y el tupé alborotado en la parte superior.
- a la Tito:** Peinado masculino puesto de moda a principios del siglo XIX, con el cabello corto y las puntas hacia la frente.
- alamar:** botón u ojal sobrepuesto que se cose a la orilla del vestido o capa y que se usa para abotonarse o para adorno.
- alepia:** No se encontró la palabra. Hay otro vocablo, *alepin* que se refiere a una tela antigua y fina de lana.
- alva o alba:** Vestidura religiosa que se coloca sobre el hábito y se usa para ciertas ceremonias.
- anafalla:** Cierta tipo de tejido de seda.
- anascote:** Tela de lana o seda parecida a la *sarga*.
- angarípola:** Lienzo ordinario de algodón, estampado en *listas* de varios colores para las *sayas*.
- armadores o armazones:** Conjunto de macanismos que sostienen los *ahuecadores*.
- ayate:** Tela basta tejida con hilo de fibra de maguey y que ha sido usada por los indios a modo de bolsa para cargar diversos objetos.
- badana:** Piel de carnero u oveja curtida que se utiliza para guarniciones.
- ballena:** Material extraído del cetáceo para fabricar *cotillas*.
- barbiquejo:** Pañuelo que se pasaba por la barba y se ataba por encima de la cabeza.
- barragán:** Tela de lana impermeable al agua; también se llama así a un abrigo de esta tela.
- basquiña:** Falda larga y amplia. exterior. También se refiere específicamente a una falda negra con pliegues, que se usaba para ir a la iglesia. Lo mismo que *saya* o *enagua*
- batfeta o bafeta:** En la hemerografía se menciona entre las ropas de algodón extranjeras.
- batista:** De Baptiste, nombre de un tejedor de Cambray del siglo XIII, que fabricó una tela fina y tupida, generalmente de lino o algodón.
- bayana:** Se deduce que se trata de una tela cuyo origen es la ciudad de Italia con ese nombre.
- bayeta:** Tela de lana floja y poco tupida.
- bayetón:** Tela de lana con mucho pelo que se usa para abrigo. En la hemerografía se menciona el inglés, catalán y del reino.
- blonda:** Encaje fino de seda con el que se hacen y guarnecen vestidos de mujer.
- bolillos:** Horma torneada para aderezar vuelos de encaje o de gasa, así como cada uno de los vuelos.
- bombasí:** Tela de algodón y lana que parece engomada, es tosca y de varios colores.
- borceguí:** En el siglo XVIII, calzado sobre una soletilla de cuero; posteriormente, calzado que llega arriba del tobillo, con una abertura por delante que lleva agujeros por donde pasan cordones para ajustar.
- bragas:** calzón corto.
- bramante:** Tela de algodón con que se hacían sábanas. En la hemerografía se mencionan bramantes floretes y bramantes crudos.
- bretaña:** Lienzo fino que se fabricaba en Bretaña.
- brocado:** Tela de seda entretejida con oro y plata y el metal forma dibujos de distinto color que el fondo.
- burato:** Tejido de lana o seda áspera que se llegaba a usar para luto en el verano.
- calabrote de platina:** silicato de zinc hidratado.
- calamina:** Cobre cincelado con baño de oro.
- calicó:** Tela delgada de algodón.
- caliga:** Cintas del zapato que se atan en la pierna y reciben el nombre de las antiguas sandalias de los soldados romanos. De ahí derivó el sobrenombre de Calígula, el emperador.
- calzas:** Prenda masculina que a principios de la época moderna cubría el muslo y la pierna, luego se usó para designar un calzón ajustado (calza-calzón), pero después se dividió en dos, el calzón y la media. Las calzas se cerraban al frente con listones, parte que posteriormente se desarrolló como la bragueta.
- calzón:** Prenda que cubre de la cintura hacia abajo, variando el largo, pero cuyo límite llega a las rodillas.
- calzoncillo o calzón blanco:** Nombres con que se designan los calzones interiores.
- calzonera:** Pantalón que se abotona a lo largo por los costados.
- cambray:** Lienzo blanco y suave procedente de Cambray, ciudad del norte de Francia.
- camelote:** Tejido fuerte e impermeable, que antes se hacía con pelo de camello y, posteriormente con el de cabra, mezcaldos con lana y, más recientemente con lana sola.
- canutillo:** Hilo de oro o de plata rizado para bordar.
- capichola:** Tejido de seda ordinaria y retorcida.
- capirola:** Palabra cuyo significado no se encontró, pero su mención en las fuentes indica que se trata de un tipo de tela.

- caracó:** Traje con pliegues verticales en la espalda que cubría hasta la cadera, y una falda con una o más hileras de holanes alrededor del dobladillo. Originalmente lo usaron las criadas y las campesinas, pero hacia 1776 entró al mundo de la moda.
- carranclán:** Paño de lana. También una especie de *levita*.
- casaca:** Vestidura exterior de manga larga y con faldones hasta las corvas.
- casimir, casimira:** Tela fina de lana. El nombre procede de Kasmira o Cachemira, región montañosa de la India. En la hemerografía se menciona el consumo en México de los casimires ingleses y de Guadalajara.
- castor:** Tela de lana que recibe su nombre por la semejanza que tiene con la suavidad del pelo de castor.
- charretera:** Divisa militar de oro, plata, seda u otra materia que se sujeta al hombro por una presilla o hebilla y de la cual pende un fleco.
- chiqueadores:** Círculos de terciopelo, carey o papel, aproximadamente de una pulgada de diámetro que se pegaban en las sienes con sebo u otra sustancia y que se usaban como adorno. Había de yerbas para efectos medicinales.
- chita:** Material, posiblemente en forma de red.
- chorrera:** Adorno de encaje que se pone en la abertura de la camisa sobre el pecho.
- chupa:** Vestidura ajustada que cubría el tronco del cuerpo. Se usaba sobre la camisa y debajo de la casaca. Es el antecesor del chaleco.
- coco:** Percal (Tela de algodón, tejida con ligamento *tafetán*).
- coleta:** *Crea* ordinaria y floja que se usa para forro.
- cordován o cordobán:** Piel curtida de macho cabrío o de cabra, que recibe su nombre de Córdoba, ciudad donde había especialistas en la preparación de estas pieles.
- corpíño:** Prenda femenina superior sin mangas. También se le denomina *cuero* o *jubón*.
- corsé:** Pieza interior que usan las mujeres para ajustar el cuerpo. Como material se usaban las *ballenas* o el acero.
- cotense:** Tela burda de cáñamo.
- cotilla:** Lo mismo que *corsé*.
- cotín:** Tela de algodón.
- cotón:** Tela de algodón estampada de varios colores. También se denomina así a una prenda masculina de uso popular, casi siempre de jerga y listada con bocamanga y que cubre de los hombros a la cintura.
- cotonía:** Tela blanca de algodón labrada comúnmente de cordoncillo (rayas angostas que forman el tejido de algunas telas).
- crea:** Lienzo entrefino que se usaba mucho para sábanas, camisas o forros.
- crespón:** Tejido hecho sobre una base de *tafetán*, con los hilos muy retorcidos. En algunos diccionarios se especifica que los hilos de la *urdimbre* están más retorcidos que los de la *trama*.
- crisolito:** Nombre dado a dos piedras: crisolito de los volcanes (silicato de magnesia de color aceitunado que pasa al pardo rojo y hasta al negro) y crisolito oriental (el topacio de los antiguos, un silicato de alúmina de color amarillo verdoso).
- cuero:** Lo mismo que *corsé* y *cotilla*.
- currutaca (o):** Jóvenes que llevaban una vida en torno a las modas y que las llevaban con exageración en el siglo XVIII y principios del XIX. Es lo mismo que *petimetre*, *pisaverde*, *pirracas*, *madamas de nuevo cuño*.
- damasco:** Tela de seda o lana que produce un efecto mate y otro brillante, que se obtiene al mezclar hilos de diferentes grosores.
- dandy:** Jóvenes de la época de la Restauración que tenían como principio de vida el lujo, la elegancia y la originalidad. Son figuras contradictorias, pues representan a una nobleza decadente, pero, al mismo tiempo, contribuyen a sentar las bases de la elegancia burguesa, como fue el caso de George Brummell, quien estableció el color negro como moda.
- donas:** De don, dádiva. Regalos de boda que el novio hacía a la novia y que incluía trajes y joyas.
- enaguas:** Posiblemente procede del haitiano *nagua*. Vestidura de mujer que cubre de la cintura a los tobillos o pies. Lo mismo que *saya* y *basquiña*.
- enaguas blancas:** Enaguas interiores.
- enredo:** Enagua de origen prehispánico.
- esclavina:** Pieza de adorno o abrigo que cubre el cuello y los hombros. Se puede utilizar sola o encima de la capa.
- estopilla:** Lienzo suave y delgado semejante a la gasa. Tela ordinaria de algodón.
- fichú:** Pañuelo transparente que las mujeres usaban sobre los hombros y el pecho.
- figurín:** Dibujo o modelo pequeño para trajes y adornos de moda. Revista de modas.
- frac:** Vestidura masculina que por delante llega a la cintura y detrás tiene dos faldones largos.
- franela:** Tejido de lana de tacto suave.

- galón:** Cinta de seda o lana, o de hilo de oro o plata. que sirve para guarnecer vestidos u otras cosas. Distintivo que llevan en el brazo o en la bocamanga diferentes clases del ejército o de cualquiera otra fuerza organizada militarmente, hasta el coronel inclusive.
- gandinga:** Mineral menudo y lavado.
- girasol:** Ópalo girasol: el que amarillea y no destella sino algunos de los colores del arco iris.
- gola:** Adorno del cuello hecho de lienzo con tul, encaje, etc. que va plegado o fruncido y que fue característico de la moda española del siglo XVI.
- golilla:** Adorno del cuello hecho de cartón, forrado con tafetán u otra tela, que tiene dos piezas, la que rodea el cuello y otra unida a ella y que tiene dos esquinas a los lados. La golilla se complementa con una *valona*. Se usó como moda en el siglo XVII.
- gorguera:** Lo mismo que *gola*.
- guardainfante:** *Ahuecador* muy amplio hacia los lados, hecho de alambres con cintas. Su uso fue característico del siglo XVII.
- guardapiés:** prenda exterior femenina, especie de falda, como la *basquiña* o la *saya*.
- guarnición:** Adorno que se coloca en las extremidades o en la parte media de los vestidos.
- huipil:** Prenda femenina de origen prehispánico, consistente en una especie de camisa de algodón más o menos larga, ancha, sin mangas y escotada.
- indiana:** Tela de algodón o lino pintada, procedente de las Indias.
- inga:** Piedra inga, piritita (diversos sulfuros metálicos).
- jacinto:** Circón, silicato de circonio incoloro o amarillento rojizo. Hállase en cristales rodados entre los terrenos de aluvión de la India y se usa como piedra fina.
- jamán:** Tela blanca, manta cruda, ruán.
- jareta:** Costura en la ropa que se hace doblando la orilla y cosiéndola por uno de sus lados de manera que se forme un hueco por donde pasa una cinta o cordón para ajustar o ensanchar la prenda, por ejemplo, las enaguas.
- jerguetilla:** Posiblemente lo mismo que *juerguilla*: tela delgada de seda o lana, o mezcla de una y otra, parecida a la jerga.
- jubón:** Prenda de medio cuerpo de la parte superior, ceñida y ajustada, con faldillas cortas. Generalmente lleva mangas.
- justillo:** Vestido interior ajustado al cuerpo a modo de *jubón*, que se diferencia de éste en que no tiene mangas.
- lama :** Tela de oro o plata en que los hilos de estos metales forman el tejido.
- lanilla:** Tejido de poca consistencia hecho con lana fina.
- lanquín:** Palabra cuyo significado no se encontró, pero las fuentes indican que se trata de un material.
- lechuguilla:** Cuello que se hacía de distintos tipos de lienzo, como el de holanda y que se recogían formando ondas semejantes a las lechugas encarrujadas. Era de grandes proporciones y de origen flamenco, pero los españoles lo impusieron como moda.
- levita:** Vestidura de hombre ceñida al cuerpo, con mangas y cuyos faldones, a diferencia de los del *frac*, se cruzan por delante.
- mantilla:** Prenda femenina para cubrir la cabeza, hecha de material fino como la *blonda*, generalmente blanca o negra y usada en España y América para salir de casa. Evolucionó en España, pero posiblemente sea de origen árabe.
- maque:** Laca, barniz duro y brillante hecho con esta sustancia resinosa y muy empleado por los chinos y japoneses. Charol.
- melindre:** Especie de cinta de las más angostas.
- miriñaque:** En el siglo XIX designa un tipo de *ahuecador*, ya sea un *tontillo* o una tela almidonada. Es incorrecta esta designación para ahuecadores de siglos anteriores, porque el significado de la palabra es otro (alhajuela de poco valor).
- moiré:** tela de seda, lana o algodón tejida de manera que produce reflejos o brillo.
- monjil:** Hábito o túnica de monja. Traje de lana que usaban por luto las mujeres.
- morrión:** Prenda del uniforme militar a manera de sombrero de copa sin alas y con viscera que se usa para cubrir la cabeza.
- muselina:** Tejido claro, ligero, fino y transparente.

- oriente:** Brillo especial de las perlas.
- panier:** En francés significa canasta y consiste en un *ahuecador* con esa forma. hecho con un aro oval. Se usó en el siglo XVIII.
- pantalón:** Pieza clásica del atuendo masculino desde que surgió el *traje burgués*. Similar al *calzón*, sólo que cubre la totalidad de las piernas. Su nombre se ha vinculado con el bufón Pantalone, de la comedia italiana y en su forma su origen se ha atribuido a los pantaloncillos de los marineros ingleses.
- pañó de rebozo:** nombre con que en el siglo XVIII se denominaba al rebozo. En aquella época ya tenía su forma típica, cuerpo rectangular y rapacejo o conjunto de flecos.
- pelonería:** Moda en el peinado femenino extendida en la primera década del siglo XIX, consistente en el cabello pegado a la cabeza y levantado sobre la nuca.
- petimetre:** Lo mismo que *currutaco*. La palabra procede del francés *petit maître*.
- polaina:** Especie de botín de paño o cuero que cubre la pierna hasta la rodilla y a veces se abrocha por la parte de afuera.
- polonesa:** Traje con los frentes de la sobrefalda retirados hacia atrás formando tres secciones de faldones colgantes que se levantan por medio de cordones.
- pontivi:** Especie de lienzo
- popotillo:** Palabra cuyo significado no se encontró, pero las fuentes indican que se trata de un tipo de material.
- punto:** Cada una de las maneras diversas de enlazar entre sí los hilos que forman ciertas telas. En la hemerografía se menciona el punto de tu, el punto de Bruselas, el punto de seda.
- quechquémitl o quexquémitl:** Pieza típica del traje de la mujer indígena, de origen prehispánico, con formas de rombo y que se coloca con las puntas sobre los hombros y brazos.
- quinete:** Estameña ordinaria que venía de Amiens y de Mans. La estameña es un tejido de lana sobre una base de *tafetán*.
- randa:** Encaje labrado con aguja, que se pone por adorno en vestidos y ropas.
- raso:** Tela hecha de seda.
- rejilla:** Tejido claro hecho con tiritas de los tallos duros, flexibles, elásticos y resistentes de ciertas plantas como el bejuco.
- ridículo:** Tipo de bolso de mano, principalmente femenino que se puso de moda en la primera mitad del XIX.
- robe à l'anglais:** traje que carecía de adornos pesados y reducía los pliegues traseros.
- robe à la française:** Traje compuesto por un corpiño abierto al frente y dos pliegues que caen por la espalda y basquiña en forma de *panier*.
- robe en chemise:** Prenda de origen francés, especie de camisa larga, holgada, de manga corta o sin mangas, escotada y hecha con telas ligeras como la *muselina*. Es la primera versión del *túnico*.
- sarasa:** Tela de algodón muy ancha, tan fina como la holandesa y con listas de colores o con flores estampadas sobre fondo blanco, que se traía de Asia y era muy estimada en España.
- sarga:** Una de las texturas de base caracterizada porque su tejido forma líneas diagonales.
- sasaya o zazaya:** Palabra cuyo significado no se encontró, pero se entiende que se trata de un material.
- saya:** Prenda femenina exterior que cubre de la cintura a los pies. También llamada *basquiña* o *enaguas*.
- saya de embrocar:** Prenda femenina usada en el virreinato especialmente por las negras y las mulatas, consistente en una especie de *saya* colocada de la cabeza a los hombros.
- saya:** Tejido de lana apretada, basto y tosco al tacto, hecha sobre una base de *tafetán*. Se usaba para la ropa de los monjes o los prisioneros.
- sayo:** Vestido exterior que cubre todo el cuerpo y se ataca por una abertura que tiene atrás en lo que sirve de *jubón*.
- soplillo:** Lo mismo que *fichú*.
- tafetán:** Una de las texturas de base de los tejidos de lana, aunque también hay de seda. Es la textura más antigua y sencilla. Tela delgada de seda muy tupida.
- tabalí:** Tira de cuero, ante, lienzo u otra materia, que cruza desde el hombro derecho por el lado izquierdo hasta la cintura, donde se juntan los dos cabos y se pone la espalda.
- tápalo:** Especie de mantón cuyo uso se extendió en México desde la primera mitad del XIX, entre todas las clases sociales. Generalmente se hacía de tela de algodón de trama muy cerrada.
- taparrabos:** prenda indígena de origen prehispánico que cubre básicamente los genitales.
- tilma:** Manta de algodón de origen prehispánico que se utilizaba a modo de capa. Posteriormente también se hacía de algodón.
- tontillo:** *Ahuecador* para la *saya*, generalmente de aros de ballena.
- toquilla:** Toca o adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras. En México era un tipo de pañuelo que se anudaba a la cabeza y se usaba debajo del sombrero de montar.
- tournure:** Especie de almohadilla que ponía énfasis de la cadera hacia atrás, también conocido como "culo postizo".

- traje aristocrático:** Concepto que se refiere al conjunto de estilos y modas que se usaron en Occidente de los siglos XIV al XVIII y que corresponden al auge de las monarquías europeas y al predominio de las cortes en la difusión de la moda.
- traje burgués:** Estilo que surgió bajo los criterios de cambio de la Revolución francesa y que evolucionó hasta encontrar su forma definitiva en el siglo XIX. Se refiere en especial al traje masculino con piezas básicas como pantalón, camisa, chaleco, frac, sombrero de copa, todo de color negro.
- trama:** Conjunto de hilos colocados a lo ancho de un tejido y cruzados con los de la *urdimbre*.
- tricornio:** Sombrero de tres picos puesto de moda en el siglo XVIII.
- tumbaga:** Liga metálica muy quebradiza, compuesta de oro y de igual o menor cantidad de cobre que se emplea en joyería.
- túnico:** Vestido femenino largo, de una sola pieza, de diseño vertical, con el talle alto, sin mangas o con mangas cortas, un tanto escotado, que estuvo de moda desde la última década del XVIII hasta la segunda del XIX.
- urdimbre:** Conjunto de los hilos paralelos, que van dispuestos en sentido longitudinal en los tejidos.
- valona:** Tela de gasa o de otro material, blanca, engomada o almidonada que se pone sobre la *golilla*.
- venturina:** Cuarzo pardo amarillento con laminita de mica dorada en su masa. También hay artificial, se trata de un vidrio de color rojizo fundido con limaduras de cobre, que se emplea en joyería.
- verdugado:** *Ahuecador* al modo de los *tontillos*. Al parecer se llamó así por el material que se usaba antiguamente parecido a los verdugos del árbol. Los verdugos, en este caso eran aros que daban a la falda una forma de campana.
- vuelta:** Tela sobrepuesta que se dobla en la extremidad de las mangas u otras partes de ciertas prendas y que por lo general se adorna con bordados o encajes.
- xicolli:** Prenda de vestir masculina de origen prehispánico que cubre la parte superior, desde los hombros hasta la cintura.



Charles the Bold

1. Carl Häberlin. *Trajes de Borgoña*. Medios del siglo XV

---



2. Anónimo. *Trajes de patricios. Alemania. Primer tercio del siglo XVI*



Spanish nobility

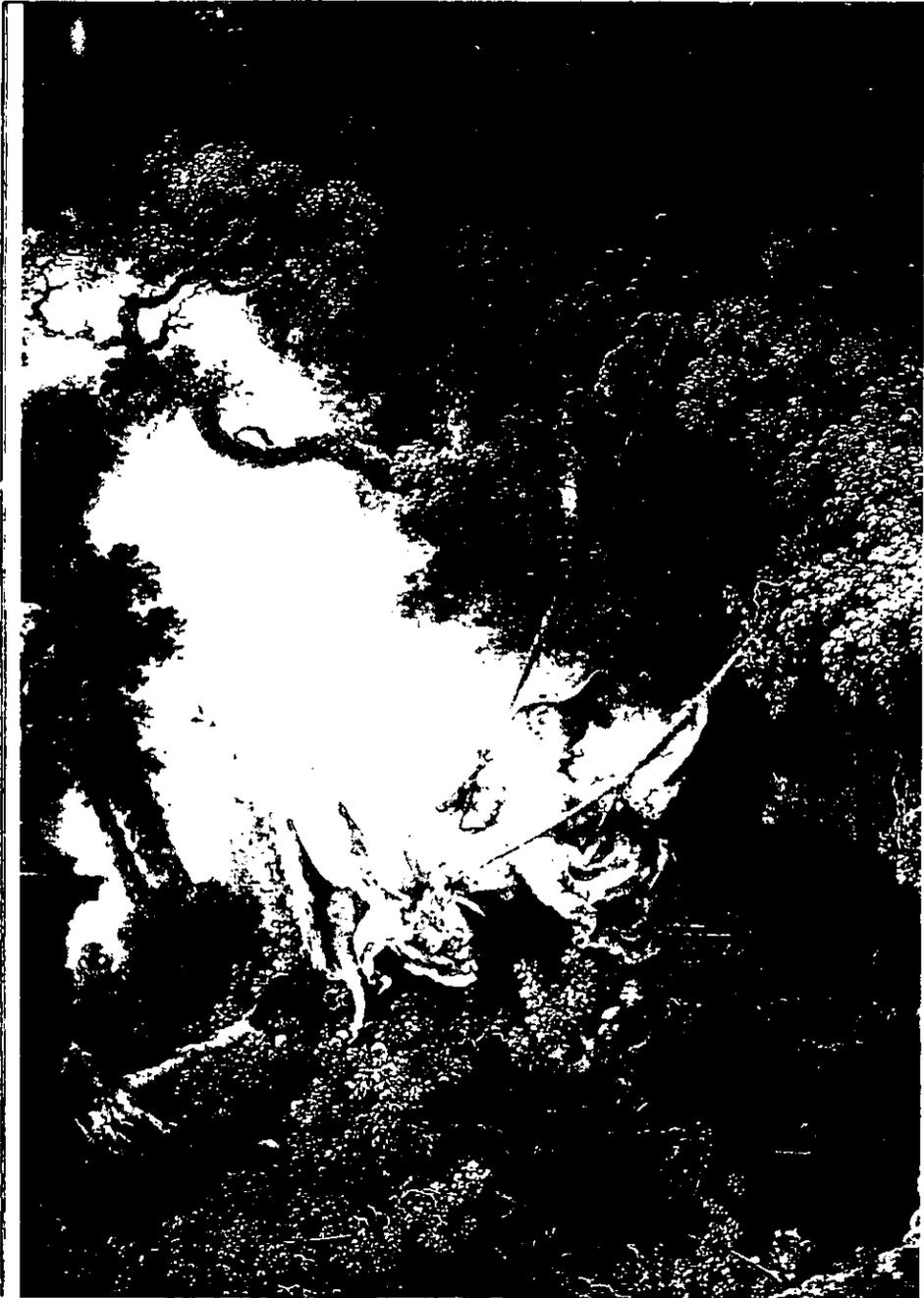
---

3. Anónimo. *Trajes de la nobleza española*. Segundo tercio del siglo XVI

---



4. Hyacinthe Rigaud. *Retrato de Luis XIV*. Siglo XVII



5. Jean-Honoré Fragonard. *El columpio*. ca. 1766



6. Maurice Quentin de la Tour. *Autorretrato*, 1751.



*W. J. Goussier del.*

*Gravé par L. Goussier.*

Jeune Dame de Qualité en grande Robe coiffée avec un Bonnet ou Pouf élégant dit la Victoire.

7. Desrais & Voysard. *Grand robe à la française*. 1778



8. Elisabeth Vigée Lebrun. *María Antonieta, reina de Francia*. Siglo XVIII



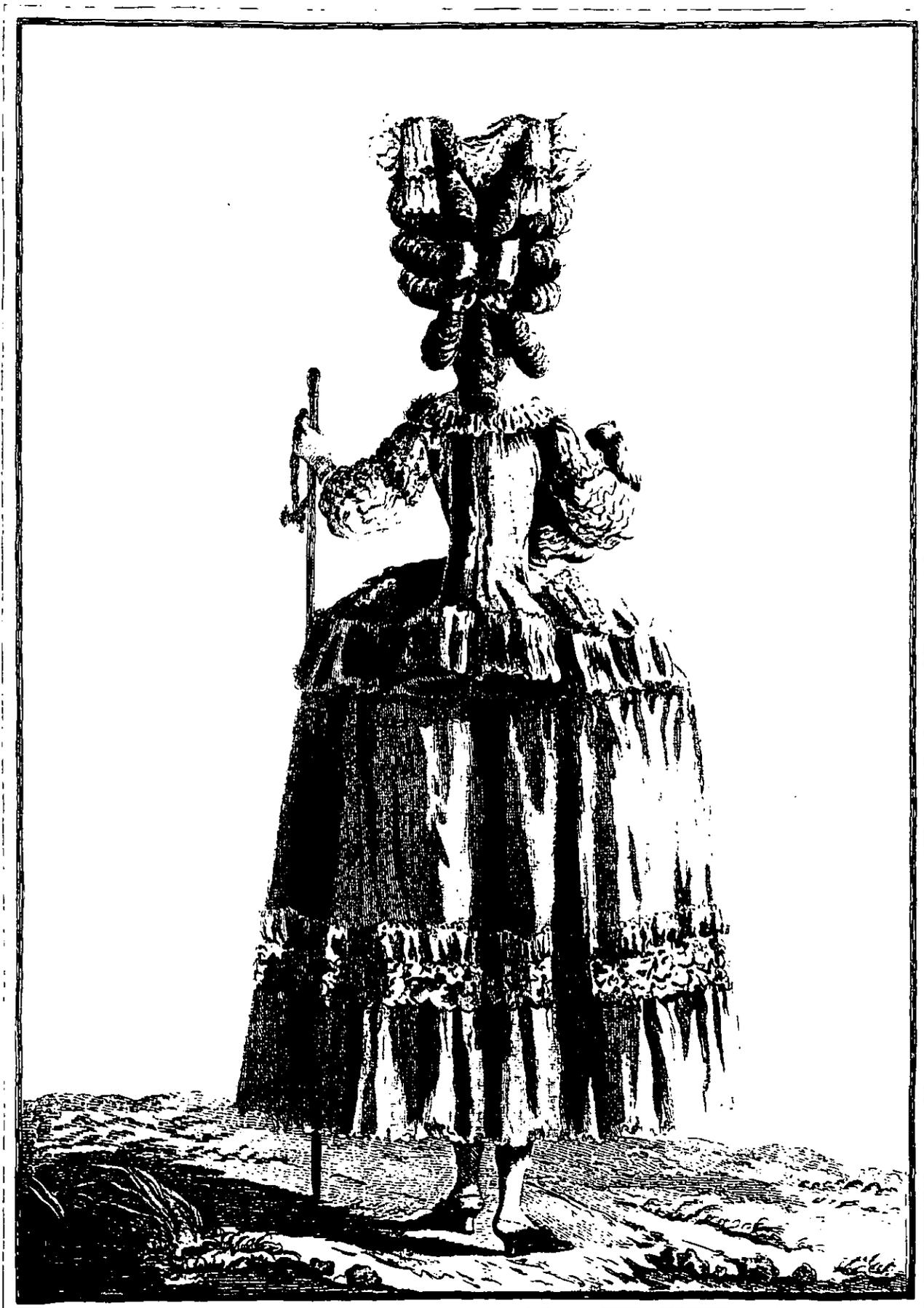
9. Joseph Hauzinger. *Maria Antonietta, Luis XVI y el archiduque Maximiliano*. 1775-1777



Gravé par Duret

Peinture par C. L. Desnois

Jeune Dame coiffée à la Dauphine, vetue d'une Robe à la Reine de tulle et de gaze, garnie au Nouveau Dêsir.  
Cet Habillemeut a été inventé par le S<sup>r</sup> SARRAZIN Colporteur de Louis Alt R<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 17 les Princes.



*Dessiné par Le Clerc*

*Gravé par Dupin*

Femme d'un certain ton se promenant la canne a la main, vêtue d'un Caraco de taffetas garni en Pont



Watteau pl. del.

Le Beau sculp.

Jeune Dame vêtue d'une robe en chemise, du matin et coiffée d'un chapeau à la Calouze, par dessus les cheveux en boucles flottantes à la Coufollere.



13. Anónimo. *Sans culotte parisienne*. Ca. 1791-1792



14. Louis-Léopold Boilly. *Punto de encuentro*. Ca. 1801



15. François Gerard. *La emperatriz Josefina*. Siglo XIX



16. Jean Auguste Ingres. *Retrato de Mademoiselle Rivière*. 1805



17. Anónimo. *Vestidos alemán y francés*. 1826



18. Anónimo. *Traje de caballeros de mañana*. 1834



19. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Infanta Margarita Teresa con vestido blanco*.  
Ca. 1656



20. Francisco de Goya. *La familia de Carlos IV*. 1800



21. Antonio Rodríguez. Currutaco con levita. 1804.



22. Antonio Rodríguez. *Petimetra con túnico, chal y gorro de terciopelo negro.* 1804



23. Antonio Rodríguez. *Maja del contrabandista*. 1804



*No me albrici "Si I a sangre*

24. Antonio Rodríguez. *Majo*. 1804



25. Claudio Coello. *La adoración de la Sagrada Forma* (detalle). 1685



26. Anónimo. *Virrey don Gaspar de la Cerda Sandoval, conde de Galve* (detalle). 1688



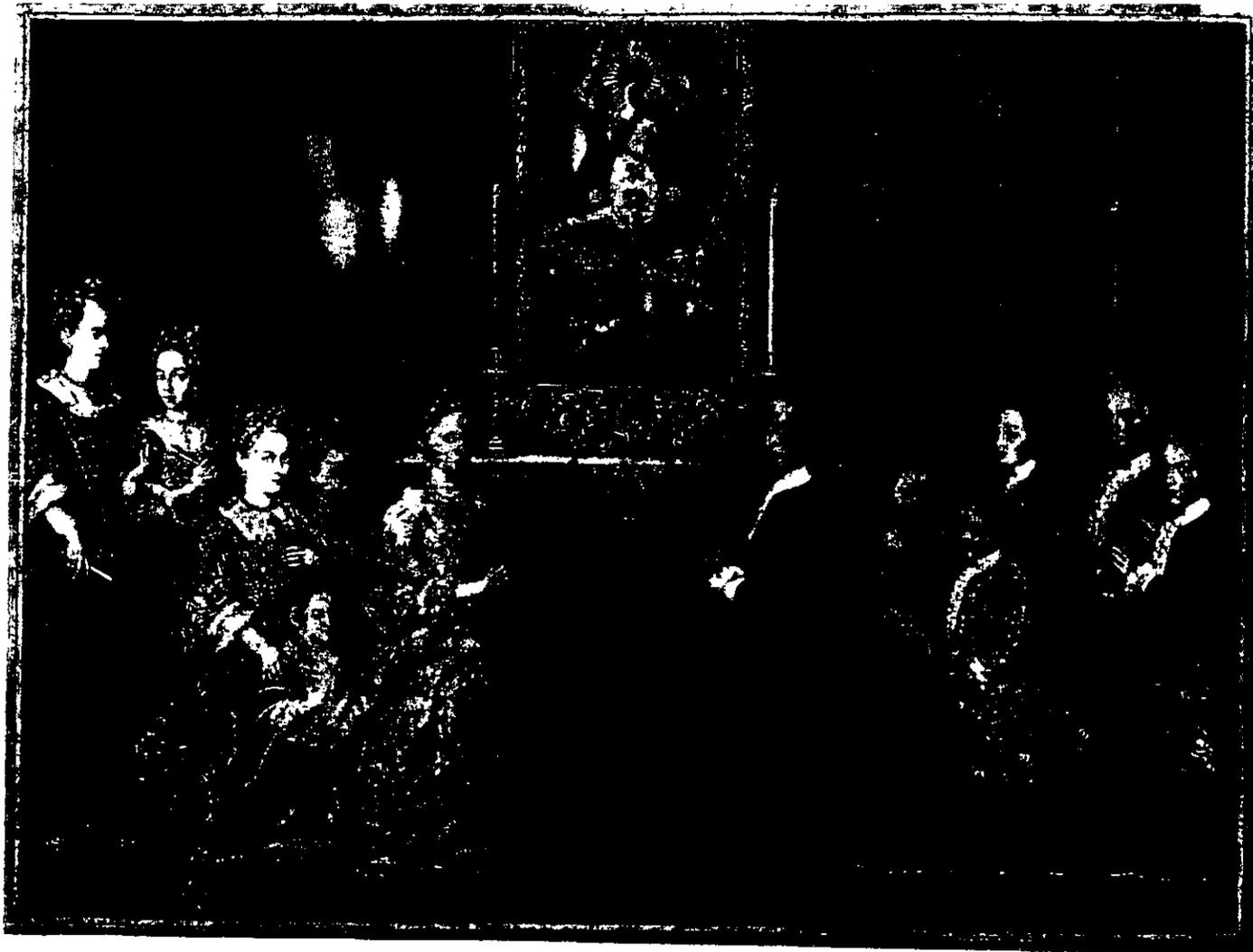
27. Juan Rodríguez Juárez. *Pedro Barbabosa y Parreño*. 1714



28. Juan Rodríguez Juárez. *Ana de Quijano Alcocer y Sariñana*. 1715



29. Anónimo. *Tristán Manuel de Rivadeneira*. Ca. 1718



30. Anónimo. *Familia Fagoaga*. Ca. 1736



31. Domingo Ortiz. *Gaspar Martín Vicario y su familia*. 1793.



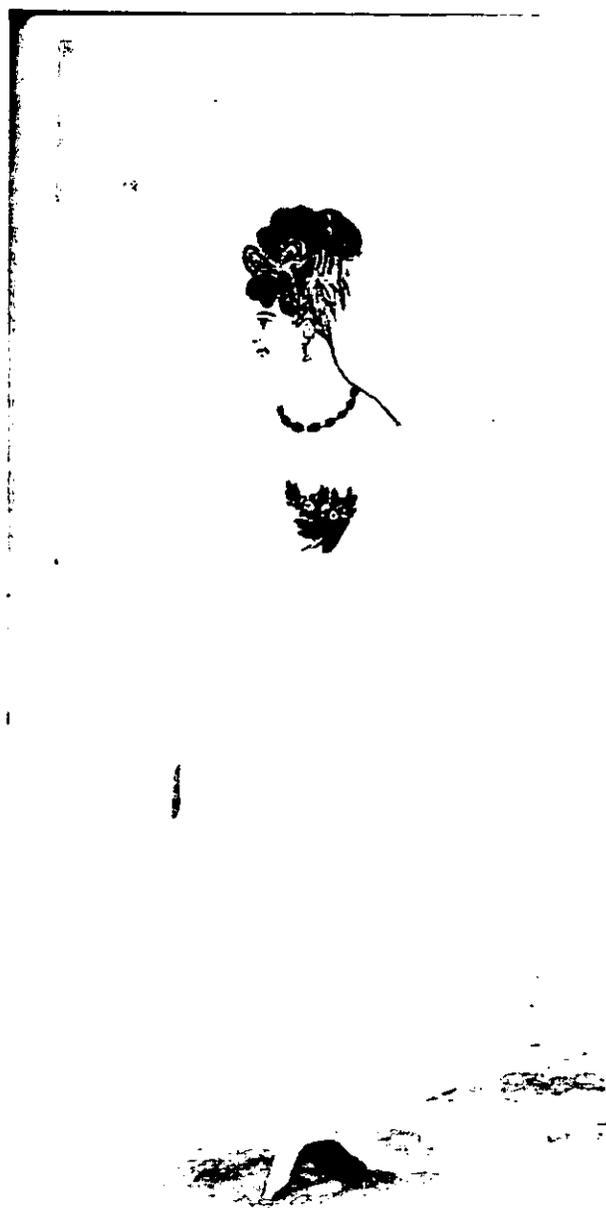
32. Anónimo. *Familia del Virrey José de Iturrigaray*. 1805



33. Claudio Linati. Figurin de *El Iris*. 4 de febrero de 1826



34. Claudio Linati. Figurín de *El Iris*. 11 de marzo de 1826



35. Claudio Linati. Figurín de *El Iris*. 17 de mayo de 1826



36. Anónimo. *José Justo Gómez, conde de la Cortina*. Ca. 1839



39. Juan Sácnz. *Ramona Antonia Musitu y Salvide Goitia y sus hijas*. 1795



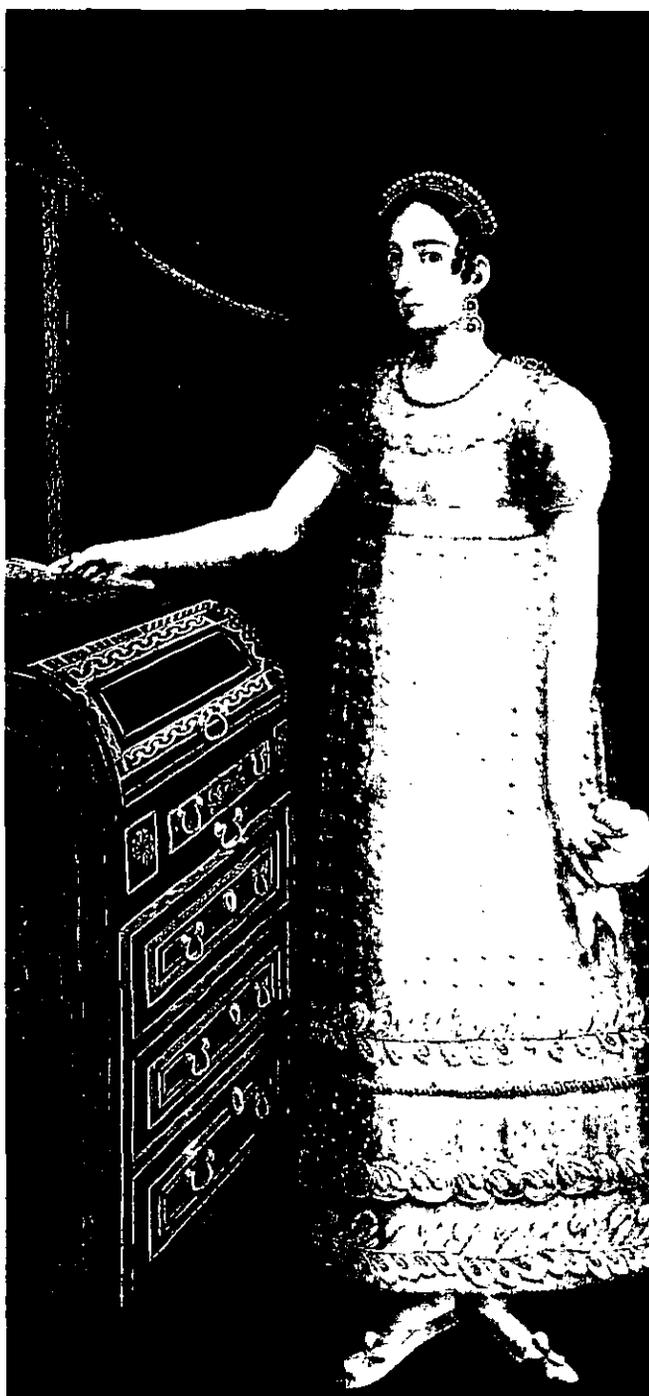
40. Anónimo. *Juana Leandra Gómez de Parada*. Siglo XVIII



41. Anónimo. *Josefa de Llera Bayas, condesa de Sierra Gorda*. Siglo XVIII



42. Anónimo. *Familia criolla del capitán Pedro Marcos Rodríguez*. 1814



43. Anónimo. *María de los Dolores Ignacia Gómez de Cervantes*. Siglo XIX

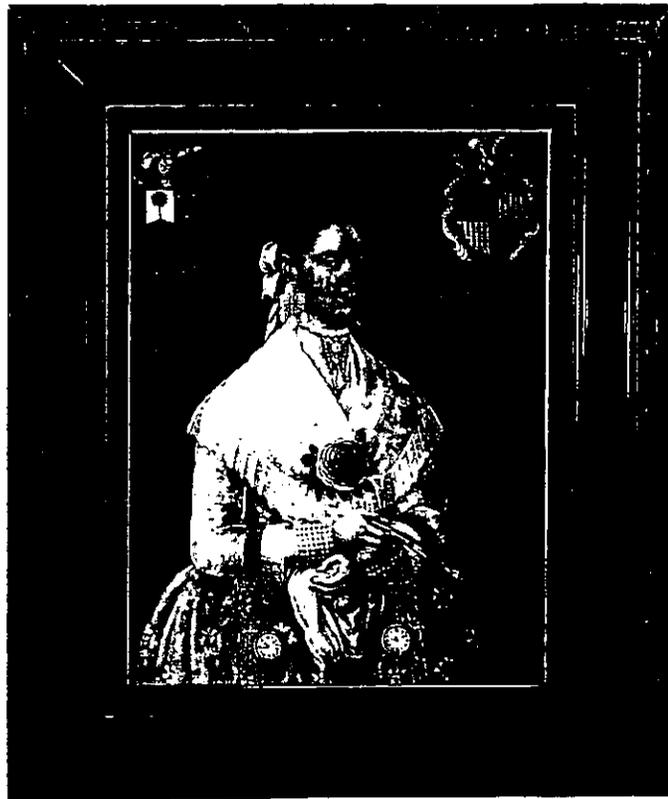


44. Carlos Nebel. *La mantilla, traje por la mañana*. 1836





46. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Mujer con mantilla*. 1646



47. Ignacio Ma. Barreda. *Ma. Isabel Esquivel Serruto*. 1774



48. Anónimo. *Señora con cigarro*. Siglo XIX



49. Cigarreras de plata, la primera con cadena. Siglos XVIII-XIX



50. Joyas que usó Ana Huarte de Iturbide, el día de la coronación. 1822



51. Anónimo. Ma. Francisca Esquivel Serruto. Siglo XVIII



52. Anónimo. *Leona Vicario*. Siglo XIX



53. Anónimo. *Josefa Ortiz de Domínguez*. Siglo XIX



COSTUMES MEXICAINS.

Dame élégante à Mexico.

*On a fait venir la Vierge de faire porter à son organe l'habit de M<sup>lle</sup> Brunière.*

54. Claudio Linati. *La dama joven*. 1828.



COSTUMES MEXICAINS.

Manière de voyager des Dames au Mexique

*Amas de Apita ou couvert-selle à peau de pouton*

55. Claudio Linati. *Joven mujer a caballo*. 1828



56. Anónimo. *Entrada de Agustín de Iturbide a la ciudad de México* (detalle). Siglo XIX

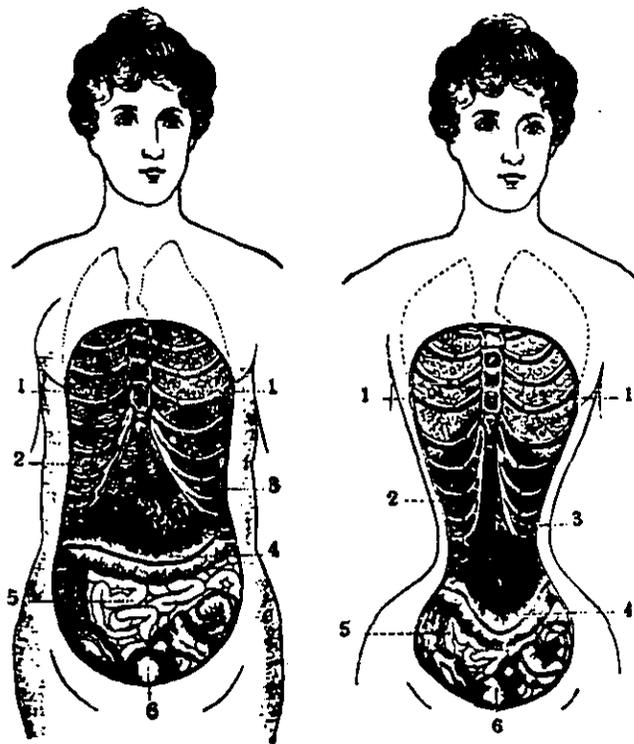


COSTUMES MEXICAINS.

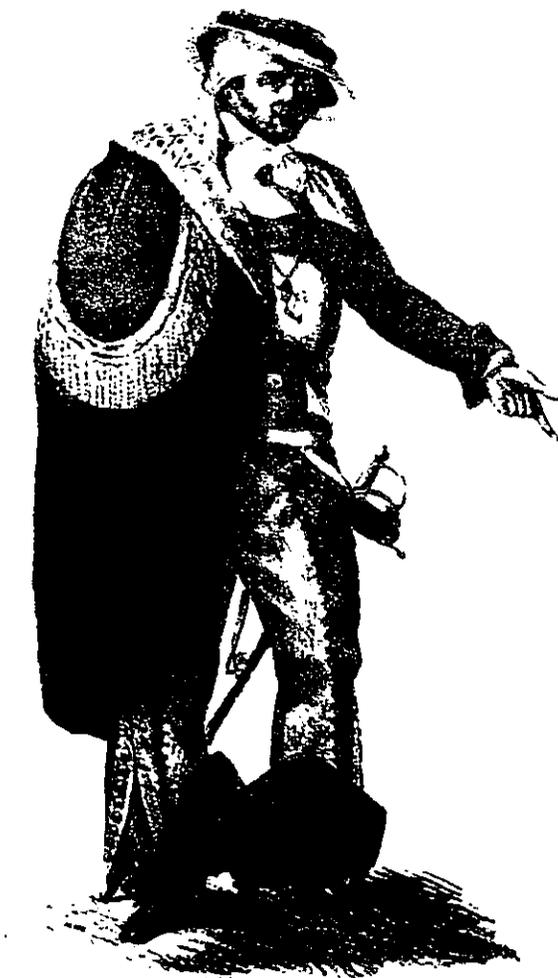
Jeune Ouvrière.

*Capote de Cotone de Robe et bas de laine imprimés. Bas et jupon en Soie et de Satin.*

57. Claudio Linati. *La joven obrera*. 1828.



58. Efectos del corsé sobre el cuerpo femenino



JOHNS MELLICAMP,  
(Hacendado) Proprietario.  
Hacendado de San Juan de los Rios, Matanzas.

59. Claudio Linati. *Hacendado (criollo propietario)*. 1828



60. Anónimo. *Uniformes de patriotas de Mixcoac*. 1813



61. Anónimo. *Virrey Félix Ma. Calleja*. Siglo XIX



COSTUMES MEXICAINS.  
Le général Guadalupe Victoria.  
*Président de la république Mexicaine*

62. Claudio Linati. *El presidente de México*. 1828



COSTUMES MEXICAINS.

Soldat en petite tenue

Veste et Pantalons de l'ind. (craffi) de Schabier et Mous-sieur

cop. de l'ouvrage l'histoire de la ville



LOS FURROS ALEXANDRE.  
Officier de Dragons  
1828. 1. 200.

64. Claudio Linati. Oficial de Dragones. 1828



Fantassin en grande tenue  
V. à son costume.

65. Claudio Linati. *Soldado de Línea*. 1828



COSTUMES MEXICAINS.

Evangeliste public sur la grand'place à Mexico

66. Claudio Linati. *El Evangelista*. 1828



COSTUMES MEXICAINS.  
Regidor.

*Membre de la Municipalité de Mexico (premier costume.)*

67. Claudio Linati. *El Regidor*. 1828



68. Anónimo. *José de Gálvez*. 1785



69. Anónimo. *Juan José Gines Gómez de Parada*. Siglo XVIII



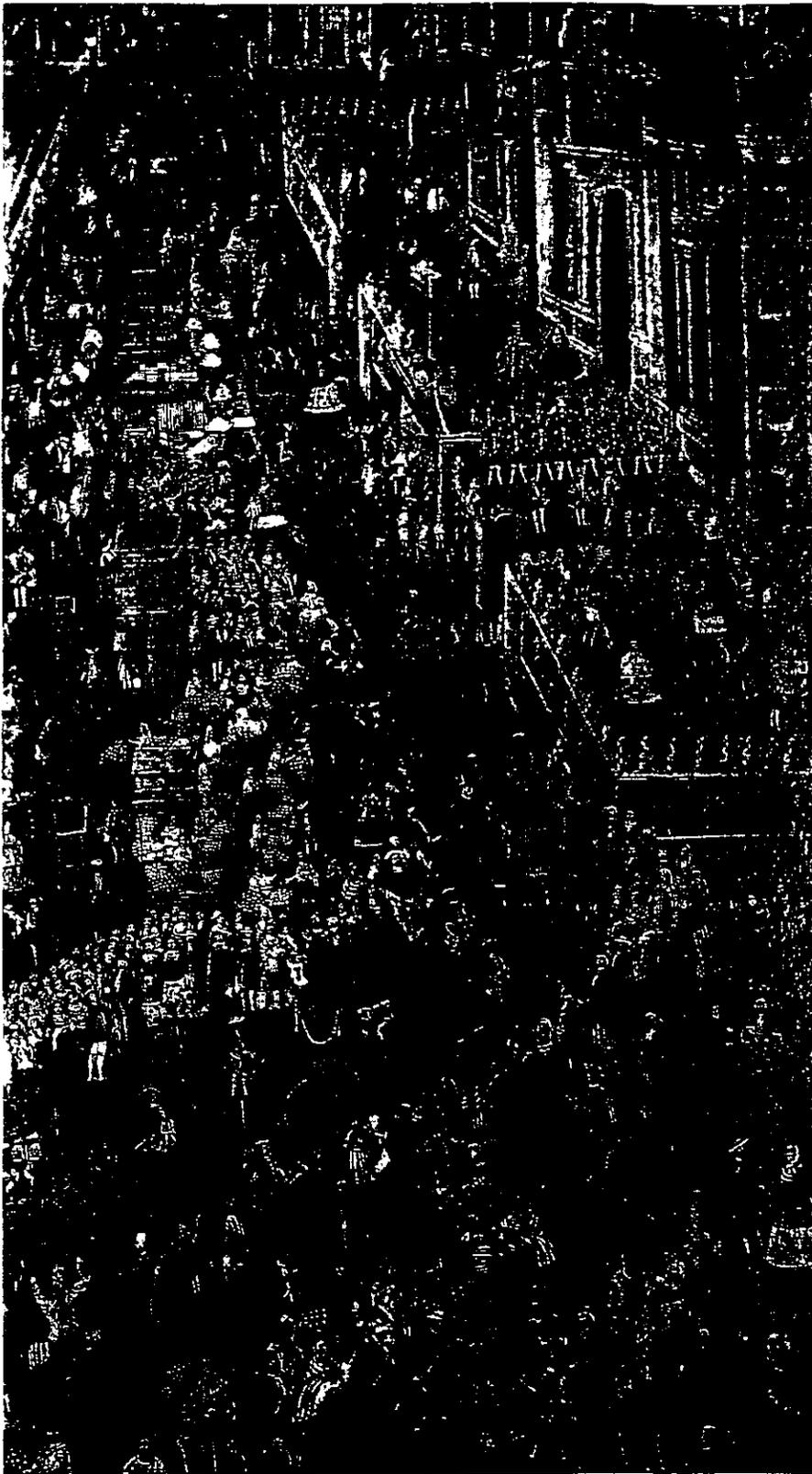
70. Anónimo. *Agustín Moreno y Castro Beltrán, marqués de Valle Ameno*. Siglo XVIII



71. Miguel Cabrera. *Francisco Antonio Sánchez de Tagle*. 1761



72. Anónimo. *Virrey Francisco Javier Venegas*. Siglo XIX



73. Anónimo. *Plaza Mayor* (detalle). Siglo XVIII



JOSE JUAN DE LA SELVA,  
(Lépero) Vagabond

74. Claudio Linati. *Lépero*. 1828



75. José de Páez. *De negro e india produce lobo*. Siglo XVIII



76. Silvestre (o Clemente) Terrazas. *Miguel Hidalgo*. Siglo XIX



R.<sup>o</sup> del Ex.<sup>o</sup>mo. Sr. D.<sup>o</sup> José María Morelos Capitán General de los Ejércitos de América  
Vocal de su Summa Junta y Comandante del Ejército del Sur

77 a. Anónimo. *José Ma. Morelos y Pavón*. 1812



COSTUMES MEXICAINS.

Le Curé Morelos.

*Costume de la paroisse de San Mateo de Morelos.*

77 b. Claudio Linati. *José Ma. Morelos*. 1828



78. Carlos Nebel. *Las poblanas*. 1836



79. Anónimo. *De español y castiza, nace española.* Ca. 1795-1800



80. Andrés de Isla. *De castizo y española, nace español*. Ca. 1774



81. Miguel Cabrera. *De español y mestiza, castiza*. Ca. 1763



Español con India  
Mestizo.

5

Mestizo con Español  
Castizo.

6

Castizo con Española  
Español.

7

Español con Negra  
Mulato.



Yucato con Española  
Mestizo.

9



Mestizo con Española  
China.

10



Criollo con India  
Salta atas.

11



Salta atas con Mulato.  
Loño.

12



Lobo con China  
Criollo.

13



Cibaro con Negra  
Albarazado.

14



Albarazado con Negra  
Cambujo.

15



Cambujo con India  
Surozga.

16



Sanbrigo con Lobo  
Calpamulato.



Calpamulato con Cambujo  
Tente en el Aire.



Tente en el Aire con Mulato  
Novecienzo.



Novecienzo con fraña  
Tornatrara.



83. Miguel Cabrera. *De español y torna atrás, tente en el aire*. Ca. 1763



84. Anónimo. *De español y castiza, nace castiza*. Último cuarto del siglo XVIII



85. Anónimo. *De castizo y español, español.* Siglo XVIII



3. De Español y Castiza, Español.

86. Anónimo. *De español y castiza, español*. Siglo XVIII



87. Anónimo. *De español e india nace mestiza*. Siglo XVIII



88. José Joaquín Magón. De español y negra sale mulato. Siglo XVIII



89. Anónimo. De Albino y español sale negro torna atrás. Siglo XVIII



90. Miguel Cabrera. *De español y albina, torna atrás.* Ca. 1763



91. Anónimo. *De mulato y mestiza produce mulato torna atrás*. Siglo XVIII



92. Anónimo. *De español y mestiza produce castizo*. Siglo XVIII



93. José Joaquín Magón. *De india y cambuja nace sambaigo*. Siglo XVIII



94. Anónimo. *De mestiza e indio produce coyote*. Siglo XVIII



95. José Joaquín Magón . *Español y mulata, ser y doctrina dan conforme a su genio a la morisca.* Siglo XVIII



96. José Joaquín Magón. *El indio y la cambuja sambaiga engendran el que no ai maturanga que no le entiendan.* Siglo XVIII



97. José de Páez (?). *De indio y mestiza produce coyote*. Siglo XVIII



98. Anónimo. *De albarasada y mulato, nace barcino*. Siglo XVIII



99. Miguel Cabrera. *De chino cambujo y de india; loba*. Siglo XVIII



100. José Joaquín Magón. *Tente en el aire, nace (injerto malo) de torna atrás adusta y albarazada.*  
Siglo XVIII



101. José Joaquín Magón. *De coyote y morisca, nace albarazado*. Siglo XVIII



102. José de Páez (?). De sambaigo y mulata, produce calpamulata. Siglo XVIII



93 Anónimo. *Indio, tente en el aire, cambuja; alvarrasado, barcino, india.* Siglo XVIII



104. Andrés de Islas. *De alvarrasado e india, nace barcino*. Siglo XVIII



105. Ignacio de Castro (?). De tente en el aire y mulata, nace alvarrasado. Siglo XVIII



106. José Joaquín Magón. *De calpamulato e indio, gibaro*. Siglo XVIII



107. Anónimo. *De lobo y de india produce lobo que es torna atrás.* Siglo XVIII



108. Ignacio Ma. Barreda. *De chino y sambaigo, cambujo*. 1777



109. Anónimo. *De español y morisca produce albino*. Siglo XVIII



110. Miguel Cabrera. *De español y negra, mulata*. Siglo XVIII



111. Miguel Cabrera. *De español y mulata, morisca*. Siglo XVIII



112. José de Páez (?). *De español y mulata produce morisca*. Siglo XVIII



113. José Joaquín Magón *De negro e india sale lobo.* Siglo XVIII



114. José Joaquín Magón *De mulato y mestiza, nace cuarterón.* Siglo XVIII



De Negro y Español produce Mulato.

115. Anónimo. *De negro y español produce mulato.*  
Finales del siglo XVIII o principios del XIX.

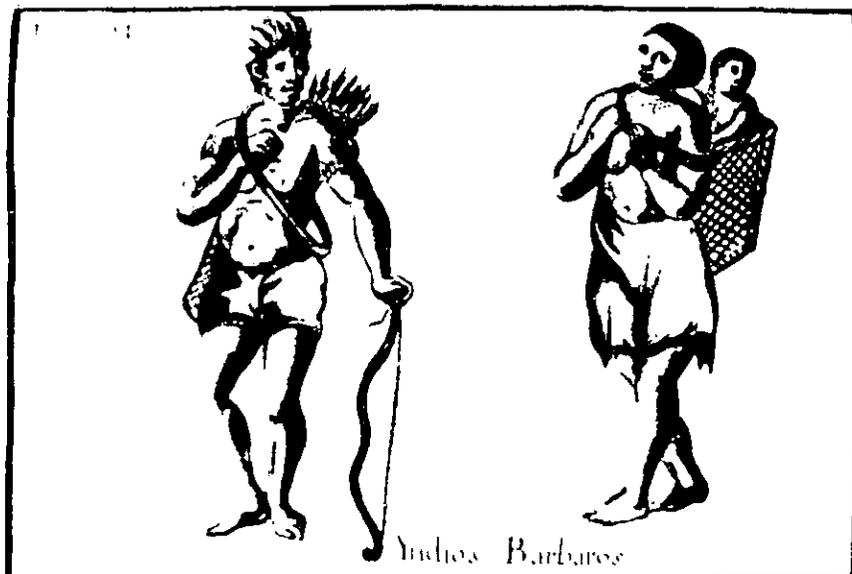


116. Miguel Cabrera. *De negro y de india; china cambuja*. Siglo XVIII



117. Miguel Cabrera. *De español y de india, mestiza*. Siglo XVIII





119. Pedro Alonso O' Crowley. a) *Indios caciques*, b) *indios más comunes*, c) *indios bárbaros*. 1774



120. Anónimo. *De mestizo e india nasce lobo*. Siglo XVIII



121. Anónimo. *Indio, sambaigo, hacino; coyote, indio, mestiza*. Siglo XVIII



122. Anónimo. Niños Petra Ma. Guadalupe Tomasa y Juan Nepomuceno de Moncada y Berrio. Siglo XVIII



123. José de Páez (?). *De español y mestiza produce castizo*. Siglo XVIII



124. Andrés de Islas. *De español y mestiza, nace castizo*. Siglo XVIII

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Carl Häberlin. "Trajes de Borgoña". Mediados del siglo XV. Grabado. En Braun & Schneider. *Historic Costumes in Pictures*. New York, Dover Publications, Inc., 1975.
2. Anónimo. "Trajes de patricios. Alemania". Primer tercio del siglo XVI. Grabado. En Braun & Schneider. *Historic Costumes in Pictures*. New York, Dover Publications, Inc., 1975.
3. Anónimo. "Trajes de la nobleza española". Segundo tercio del siglo XVI. Grabado. En Braun & Schneider. *Historic Costumes in Pictures*. New York, Dover Publications, Inc., 1975.
4. Hyacinthe Rigaud. *Retrato de Luis XIV*. Siglo XVII. Museo de Louvre. París, Francia.
5. Jean- Honoré Fragonard. *El columpio*. Ca. 1766. Óleo sobre tela. Wallace Collection. Londres, Inglaterra.
6. Maurice Quentin de la Tour. *Autorretrato*. 1751. Pastel. Musée de Picardie. Amiens, Francia.
7. Desrais & Voysard. "Grand robe à la français". 1778. Grabado. En *Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the "Galerie des Modes"*. New York, Dover Publications, 1982.
8. Elizabeth Vigée Lebrun. *Maria Antonieta, reina de Francia*. Siglo XVIII. Kunsthistorisches Museum Wien. Viena, Austria.
9. Joseph Hauzinger. *Maria Antonieta, Luis XVI y el archiduque Maximiliano*. Ca. 1775-1777. Kunthistorisches Museum Wien. Viena, Austria.
10. Desrais & Dupin. "Robe à la Reine". 1778. Grabado. En *Eighteenth-Century french Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the Galerie des Modes*. New York, Dover Publications, 1982.
11. Le Clere & Dupin. "Mujer de tono con caracó". 1778. Grabado. En *Eigtheenth-Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the Galerie des Modes*. New York, Dover Publications, 1982.
12. Watteau & Le Beau. "Robe en chemise". 1787. Grabado. En *Eigtheenth-Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the Galerie des Modes*. New York, Dover Publications, 1982.
13. Anónimo. *Sans culotte parisienne*. Ca. 1791-1792. Acuarela. Museo Carnavalet. París, Francia.
14. Louis-Léopold Boilly. "Punto de encuentro". Ca. 1801. Foto del original, Federico Ambrosio Mella. Colección privada francesa. En James Laver, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1989.
15. Barón François Gerard. *La emperatriz Josefina*. Siglo XIX. Fontainbleu-Musée national du Château. Francia.
16. Jean Auguste Ingres. *Retrato de mademoiselle Rivière*. 1805. Museo de Louvre, París, Francia.
17. Anónimo. "Vestidos alemán y francés". 1826. Lámina de moda de *Journal des Dames del Modes*. En James Laver. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1989.
18. Anónimo. "Traje de caballero de mañana". 1834. Lámina de moda en James Laver, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1989.
19. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Infanta Margarita Teresa con vestido blanco*. Ca. 1656. Kunsthistorisches Museum Wien. Viena, Austria.
20. Francisco de Goya. *La familia de Carlos IV*. 1800. Óleo. Museo del Prado. Madrid, España.

21. Antonio Rodríguez. "Voy a verla antes que salga. Currutaco con levita". 1804. Grabado. En *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid. Visor, 1982.
22. Antonio Rodríguez. "¿No ve Ud. quién viene? Petimetra con túnico blanco, chal y gorro de terciopelo negro". 1804. Grabado. En *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 1982.
23. Antonio Rodríguez. "Que rejonazo. Maja del contrabandista". 1804. Grabado. En *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 1982.
24. Antonio Rodríguez. "No se me alborote Ud. la sangre. Majo". 1804. Grabado. En *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid*. Edición de Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 1982.
25. Claudio Coello. *La adoración de la Sagrada Forma* (detalle). 1685. Monasterio de El Escorial. Madrid, España.
26. Anónimo. "Virrey don Gaspar de la Cerda Sandoval, conde de Galve" (detalle). Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia. INAH. México. D. F.
27. Juan Rodríguez Juárez. *Pedro Barbabosa y Parreño*. 1714. Óleo sobre tela. Colección particular.
28. Juan Rodríguez Juárez. *Ana de Quijano Alcocer y Sariñana*. 1715. Óleo sobre tela. Colección particular.
29. Anónimo. *Tristán Manuel de Rivadeneira*. Ca. 1718. Museo Nacional de Historia. México. INAH. México. D. F.
30. Anónimo. *Familia Fagoaga*. 1736. Óleo. Colección de Concepción Obregón Zaldívar de Valadez.
31. Domingo Ortiz. *Don Gaspar Martín Vicario y su familia*. 1793. Óleo sobre tela. Colección Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa. Valladolid, España.
32. Anónimo. *Familia del virrey José Iturrigaray*. 1805. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Historia. INAH. México.
33. Claudio Linati. Figurín en *El Iris*. Litografía. No. 1, 4 de febrero de 1826. Imprenta del Águila. México.
34. Claudio Linati. Figurín en *El Iris*. Litografía. No. 6, 11 de marzo de 1826. Imprenta del Águila. México.
35. Claudio Linati. Figurín en *El Iris*. Litografía. No. 18, 17 de mayo de 1826. Imprenta del Águila. México.
36. Anónimo. *José Justo Gómez, conde de la Cortina*. Ca. 1839. En José R. Benítez, *El traje y el adorno en México 1500-1910*. Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1946.
37. Foto de Bodas de Porfirio Díaz y Carmelita Romero Rubio. 1881.
38. Miguel de Herrera. *María Magdalena de Villaurrutia y López Osorio, marquesa del Apartado*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Concepción Obregón Zaldívar de Valadez.
39. Juan Sáenz. *Ramona Antonia Musitu y Salvide Goitia y sus hijas*. 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra.
40. Anónimo. *Juana Lenadra Gómez de Parada*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección particular.
41. Anónimo. *Josefa de Llera Bayas, condesa de Sierra Gorda*. Óleo sobre tela. Colección de Antonio Escandón Macía.
42. Anónimo. *Familia criolla del capitán Pedro Marcos Rodríguez*. 1814. Óleo sobre tela. Colección Museo Soumaya. México, D. F.

43. Anónimo. *María de los Dolores Ignacia Rosa Loreto Gómez de Cervantes*. Óleo sobre tela. Colección Carmen Pérez de Salazar de Ovando.
44. Carlos Nebel. "La mantilla, traje por la mañana". 1836. Litografía. En *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. Observaciones Alejandro de Humboldt. Pról. Justino Fernández. México, Librería de Manuel Porrúa, 1963.
45. Anónimo. "Corrido insurgente". 1814. Tinta y acuarela sobre papel. Colección Archivo General de la Nación, México D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
46. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Mujer con mantilla*. 1646. Devonshire Collection. Chatsworth.
47. Ignacio Ma. Barreda. *Ma. Isabel Esquivel Serruto*. 1774. Óleo sobre tela. Colección particular.
48. Anónimo. "Señora con cigarro". Siglo XIX. Óleo sobre lámina de cobre. Colección Fomento Cultural Banamex, A. C. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
49. "Cigarreras de plata, la primera con cadena". Siglos XVIII o XIX. En Manuel González Galván, *El tabaco y las cigarreras mexicanas de oro y plata*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980 (Cuadernos de Historia del Arte, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 11).
50. "Joyas que usó Ana Huarte de Iturbide, el día de la coronación". 1822. Diamantes montados sobre oro blanco y serpientes de oro. En Marita Martínez del Río, *Joyas coloniales y románticas en Artes de México*. No. 165, año XX, México, 1973.
51. Anónimo. *Ma. Francisca Esquivel Serruto*. Óleo sobre tela. Colección Juan Manuel Gómez Morín y Sra.
52. Anónimo. "Leona Vicario". Siglo XIX. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Historia. INAH. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
53. Anónimo. "Josefa Ortiz de Domínguez". Siglo XIX. Cera. Colección Museo Nacional de las Intervenciones. INAH. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
54. Claudio Linati. "La dama joven". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
55. Claudio Linati. "Joven mujer a caballo". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
56. Anónimo. "Entrada de Agustín de Iturbide a la ciudad de México" (detalle de una cabecera de cama). Siglo XIX. Óleo sobre tabla. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
57. Claudio Linati. "La joven obrera". En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
58. "Efectos del corsé sobre el cuerpo femenino". En Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico sociológicas sobre la indumentaria*. Tr. José Luis Aja Sánchez. Madrid, Cátedra, 1996.
59. Claudio Linati. "Hacendado (criollo propietario)". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.

60. Anónimo. "Uniforme de patriotas de Mixcoac". 1813. Tinta y acuarela sobre papel. Colección Archivo General de la Nación. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
61. Anónimo. "Virrey Félix Ma. Calleja". Siglo XIX. Óleo sobre tela. Colección Departamento del Distrito Federal. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
62. Claudio Linati. "El Presidente de México". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
63. Claudio Linati. "Soldado raso". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
64. Claudio Linati. "Oficial de Dragones". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
65. Claudio Linati. "Soldado de Línea". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
66. Claudio Linati. "El Evangelista". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
67. Claudio Linati. "El Regidor". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
68. Anónimo. *José de Gálvez*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Historia. INAH. México, D. F.
69. Anónimo. *Juan José Gines Gómez Parada*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Carmen Pérez Salazar de Ovando.
70. Anónimo. *Agustín Moreno y Castro Beltrán, marqués de Valle Ameno*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Museo Nacional del virreinato.
71. Miguel Cabrera. *Francisco Antonio Sánchez de Tagle*. 1761. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia. INAH. México, D. F.
72. Anónimo. "Virrey Francisco Javier Venegas". Siglo XIX. Colección Departamento del Distrito Federal. México, D. F. En Guadalupe Jiménez Codinach, *México, su tiempo de nacer 1750-1821*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
73. Anónimo. *Plaza Mayor de la ciudad de México* (detalle). Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Historia. México D. F.
74. Claudio Linati. "Lépero". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.
75. José de Páez. '9. *De negro e india produce lobo*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
76. Silvestre (o Clemente Terrazas). *Miguel Hidalgo*. Siglo XIX. Estatuilla en madera. Museo Nacional de Historia. México, D. F.
- 77a. Anónimo. *José Ma. Morelos*. 1812. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia. México, D. F.
- 77b. Claudio Linati. "José Ma. Morelos". 1828. Litografía. En *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Versión y arreglo de César Macazaga Ordoño. México, Innovación, 1978.

78. Carlos Nebel. "Las poblanas". 1836. Litografía. En *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. Observaciones Alejandro de Humboldt. Pról. Justino Fernández. México, Librería de Manuel Porrúa, 1963.
79. Anónimo. '3 *De español y Castiza; Nace Española*'. Ca. 1795-1800. Museo de América. Madrid, España.
80. Andrés de Islas. 'N. 3. *De Castizo y Española: nace Español*'. Siglo XVIII. Colección particular, México.
81. Miguel Cabrera. '2. *De Español, y Mestiza; Castiza*'. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.
82. Anónimo. *Lienzo completo (16 cuadros)*. Siglo XVIII. Museo del virreinato. México.
83. Miguel Cabrera. '8. *De Español, y Torna atrás: tente en el ayre*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid. España.
84. Anónimo. '2. *De Español, y Castiza, nace Castiza*'. Ultimo cuarto del siglo XVIII. Colección particular. México.
85. Anónimo. '*De Castizo y Español, Español*'. Siglo XVIII. Colección Fernando Fernández de la Cavada (incompleta). República Dominicana.
86. Anónimo. '3. *De Español, y Castiza, Español*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
87. Anónimo. '1. *De Español, e India, nace Mestizo*'. Colección particular. México.
88. José Joaquín Magón. '4. *De Español, y Negra, sale Mulato*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
89. Anónimo. '*De Alvina i Español sale Negro torna atrás*'. Siglo XVIII. Colección particular, México.
90. Miguel Cabrera. '7. *De Español, y Albina, Torna atrás*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
91. Anónimo. '*De Mulato, y Mestiza produce Mulato. es Torna atrás*'. Siglo XVIII. Colección particular. Breanore House. Londres, Inglaterra.
92. Anónimo. '*De Español y Mestissa produze Castizo*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
93. José Joaquín Magón. '12. *De Yndio, y Cambuja, nace Sambahiga*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
94. Anónimo. '*De mestiza e Indio produce Coiote*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
95. José Joaquín Magón (?). 'V. *Español, y Mulata, ser y doctrina dan conforme a su genio a la Morisca*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
96. José Joaquín Magón. 'XII. *El Yndio, y la Cambuja Sambayga engendran el q no ai Maturanga que no la Entiendan*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
97. José de Páez (?). '4. *De Indio, y Mestiza, produce Coyote*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
98. Anónimo. '15. *De Albarasada, y Mulato, nace Barcino*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
99. Miguel Cabrera. '10. *De Chino Cambujo, y d (sic.) India; Loba*'. Museo de América. Madrid, España.
100. José Joaquín Magón. 'XVI. *Tente en el ayre, nace (injerto malo) de Torna atrás adusta, y Albarazado*'. Colección particular. México.
101. José Joaquín Magón. '15. *De Coyote, y Morisca, nace Albarazado*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
102. José de Páez. '12. *De Sambaigo, y Mulata, produce Calpamulata*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.

103. Anónimo. '*13 Indio, Tente en el Aire, Cambuja; Alvarrasado, Barcino, India*'. Siglo XVIII. Colección particular y Banco Nacional de México. México.
104. Andrés de Islas. '*N. 14. De Albarasado, e India, nace Barsino*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
105. Ignacio de Castro (?). '*N. 12. De Tente en el aire, y Mulata, nace Alvarrasado*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de México. México D. F. (hoy desaparecida).
106. José Joaquín Magón. '*9. De Calpamulato, e Yndia, sale Gívaro*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
107. Anónimo. '*De Lobo y de India produce Loba que es Tornaatrás*'. Siglo XVIII. Colección particular. Breamore House. Londres, Inglaterra.
108. Ignacio Ma. Barreda. '*De Chino y Zambaiga, Cambujo*'. 1777. Real Academia Española de la Lengua. Madrid, España.
109. Anónimo. '*De Español, y Morisca produce Albino*'. Siglo XVIII. Colección particular. Breamore House. Londres, Inglaterra.
110. Miguel Cabrera. '*4. De Español, y Negra; Mulata*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
111. Miguel Cabrera. '*5. De Español, y Mulata; Morisca*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
112. José de Páez (?). '*6. De Español, y Mulata, produce Morisca*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
113. José Joaquín Magón. '*10. De negro, e Yndia, sale Lobo*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
114. José Joaquín Magón. '*13. De Mulato, y Mestiza, nace Cuarterón*'. Siglo XVIII. Museo Nacional de Etnología. Madrid, España.
115. Anónimo. '*De Negro y Español produce Mulato*'. Siglo XVIII. Museum für Völkerkunde. Viena, Austria.
116. Miguel Cabrera. '*9. De negro, y de India; China Cambuja*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
117. Miguel Cabrera. '*1. De Español y d (sic.) India, Mestiza*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
118. Andrés de Islas. '*N. 1. De Español, e India, nace Mestizo*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.
119. Pedro Alonso O'Crowley, '*Yndios caciques*', '*Yndios más comunes*' e '*Yndios bárbaros*'. 1774. Biblioteca Nacional. Madrid, España.
120. Anónimo. '*De Mestizo e India nace Lobo*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
121. Anónimo. '*7 Yndio, 8 Zambaygo, 9Barsina; 10Coyote, 11Yndio, 12Mestiza*'. Siglo XVIII. Colección particular y Banco Nacional de México. México.
122. Anónimo. '*Niños Petra Ma. Guadalupe Tomasa y Juan Nepomuceno de Moncada y Berrio*'. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Dr. Guillermo Berlanga Fernández de Córdoba.
123. José de Páez (?). '*2. De Español, y Mestiza, produce Castizo*'. Siglo XVIII. Colección particular. México.
124. Andrés de Islas. '*N. 2. De Español, y Mestiza; nace Castiza*'. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.