

Mujeres y Moda. Retratos novohispanos del siglo XVIII

Flor de María Sánchez Morales⁽¹⁾

Resumen: Los retratos de mujeres de la aristocracia de la Nueva España, específicamente de Zacatecas, una sociedad minera cuyo auge en el siglo XVIII favoreció su proliferación, dejaron testimonio de la magnificencia, riqueza y poder de los personajes retratados, y sirvieron para crearles una identidad social ante sí mismos y ante los demás. Se analizaron dos tipos de obras: el retrato familiar e individual que muestran la influencia de la vida política, económica, social, religiosa y personal de los retratados.

Palabras clave: Retratos - mujeres - aristocracia - novo-hispana - moda - sociedad - estilos - indumentaria - costumbres - religión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 80]

⁽¹⁾ Ver CV en pág. 80

Contexto Socioeconómico y Cultural

En el siglo XVIII, la tradición de los retratos floreció en Nueva España, especialmente en Zacatecas, donde los mineros, comerciantes y agricultores enriquecidos encontraron en esta práctica una forma de potenciar y demostrar su ascenso social. Este auge económico, impulsado por la intervención de la Corona, y el ingenio de verdaderos *empresarios*, (Brading, 1971, pp. 665-689), permitió a muchos españoles migrantes, como Bartolomé Bravo de Acuña, quien llegó sin un centavo, acumular grandes fortunas. Su hijo, Don Juan Bravo de Medrano, logró comprar el título vacante de Conde de Santa Rosa en 1691, convirtiéndose así en el primer noble zacatecano, al igual que Fernando de la Campa y Cos, conde de San Mateo de Valparaíso. (Langue, 1999, p.131).

Carlos III otorgó abundantes títulos a quienes podían pagar los altísimos costos que representaban, lo que confería estatus y reconocimiento social. Según Bourdieu (1988, p.492) “la adquisición de estos títulos, a pesar de su elevado costo, constituía una práctica *enclavante*, lo que representaba signos de distinción y pertenencia social, reflejando poder

y otorgando identidad”. La búsqueda de nobleza, aunque vista como arcaica, continuó siendo relevante para estos personajes novohispanos. Alfaro (1994, p.13) señala:

En la Nueva España, se perseguía la fortuna no para convertirla en nueva fuente de riqueza productiva, sino para que ella transformara a su poseedor, lo dotara de un nombre y le permitiera fundar un linaje que borraría con el tiempo el rudo y esforzado origen de muchas posiciones encumbradas.

Los estilos de vida de esta aristocracia y sus prácticas, emitían manifestaciones simbólicas que jerarquizaban la sociedad. Contar con un retrato era una práctica enclausante que evidenciaba la jerarquía social, la riqueza y la pertenencia a un linaje distinguido; no bastaba ser rico, era necesario demostrar hidalguía y pureza de sangre. A diferencia de los hidalgos de nacimiento, los nuevos aristócratas accedían a la nobleza por medios “legales”. (Bourdieu, 1997, pp. 111-112).

Así, el siglo XVIII se erige como la época del retrato, símbolo de estatus y requisito social en una sociedad *aristocratizante* (Cortina, 1999, p.38). Gombrich, (2003, pp.6-12) coincide en que el retrato cumple una función social, que nos acerca a las particularidades sociales económicas culturales y religiosas de la época específica en que se realizaron las obras y cómo vivieron los retratados. Los cuadros muestran lo que el artista refleja del contexto social y el estatus de estas mujeres, relegando su personalidad a un segundo plano.

Gracias a estas obras, muchas figuras históricas llegaron ante nosotros. “Un buen retrato es una biografía dramatizada; nada es indiferente en él: el gesto, la apariencia, el ropaje, la decoración, todo representa un carácter” (Baudelaire, citado con Cortina, 1994, p. 41). “Los escenarios, cortinajes y mobiliario nos ofrecen pistas sobre las formas de vida pasadas, aportando un valioso valor sociológico e histórico, a los retratos” (Cortina, 1994, p. 42).

Las obras pictóricas consultadas demuestran que la sociedad *novohispana* imitaba la aristocracia europea; estos personajes intentaban seguir los cánones sociales de la época, aunque con particularidades propias del Nuevo Mundo. Su apego a la moda europea, especialmente la francesa, que dictaba las tendencias, les permitía forjar una identidad personal y colectiva, proyectando una imagen deseada y facilitando conexiones sociales. Ya que la moda, como forma de expresión, también favorece y enriquece el diálogo entre individuos.

En ellas, la vestimenta funcionaba como un sistema de signos que indican la pertenencia a determinados grupos sociales, como el poder y la distinción. Las prendas lujosas y costosas que lucían las mujeres, actuaban como símbolos de refinamiento y capacidad económica. La moda actúa también como un medio de comunicación no verbal que transmite mensajes sobre identidad y valores (Crane, 2000).

Rodríguez, J. (2018) concluye que el vestuario es un signo no lingüístico, que cumple con cada uno de los elementos estructurales para que exista comunicación. Por lo que comunican y refuerzan las jerarquías sociales, y la indumentaria se convierte en un signo que comunica tanto lo que es el portador como lo que no es. Tanto el retrato como la moda emplean signos no lingüísticos con múltiples funciones, cuya interpretación depende del contexto sociocultural.

De ahí la importancia de mostrar que las esposas e hijas de estos personajes prominentes, lucían prendas de alto costo, con encajes y brocados importados de Europa, así como hermosas sedas, tejidos, botones, peinetas, abanicos y adornos provenientes de China. Además de lucir una buena cantidad de joyas y adornos, tenían una clara conciencia de la importancia de los símbolos de distinción.

Esquema compositivo y Simbología del cuadro

El esquema compositivo de los retratos seguía un patrón característico de la nobleza europea: las figuras, ya sea de cuerpo entero o medio cuerpo, generalmente se presentaban de frente y centradas en la composición, luciendo sus mejores galas. Este estilo, que resaltaba la dignidad y la riqueza de las retratadas, se importó de España y tiene sus raíces en el primer tercio del siglo XVI, con el ilustre retratista valenciano. (Sánchez Coello citado con Vargaslugo, 1999, p. 48).

La mayoría de los pintores plasmaron en sus retratos una pose artificial y solemne, con rostros indiferentes, lo que refleja la tradición artística de la época, donde los artistas novohispanos se enfocaban en figuras religiosas o mantenían su apego a las normas del formalismo académico, como enseñaba la Academia San Carlos (Vargaslugo, 1999, p. 47). Las imágenes poco o nada reflejan la sensualidad, el carácter o las pasiones de las mujeres, ya que tanto modelo como artista se esforzaban en transmitir una apariencia estereotipada. El uso de símbolos ha sido una estrategia común desde la antigüedad para representar a personajes mitológicos, añadiendo los atributos que los identificaban. Así, los retratos de mujeres novohispanas, al igual que los de hombres, están impregnados de marcas y símbolos que evidencian su condición y rango, reflejando su deseo de reconocimiento. Los gestos, actitud y apariencia indicaban distinción e importancia, mientras que la decoración debía ser magnífica para plasmar con claridad la riqueza y posición de la retratada. Por lo general, el fondo de estos cuadros era oscuro o adornado con cortinajes detrás de la figura, lo que otorgaba elegancia y teatralidad a la composición. Los cortinajes, con pliegues y abullonados, eran a menudo de colores rojo o azul oscuro aterciopelados. En otros cuadros, el personaje tenía como fondo una ventana que conectaba con el mundo exterior, incluyendo objetos decorativos. En algunos casos, se daba importancia a los muebles.

Casi siempre, junto a la figura del personaje, aparecían cómodas de marquetería, mesas con placas de mármol y sillas o sillones de estilo barroco. Sobre estos muebles se colocaban objetos que evocaban la identidad e intimidad del retratado. Para los hombres, los objetos aludían a su jerarquía eclesiástica, política o grado académico. Para las damas, los objetos estaban relacionados con la religión, la lectura y la escritura, como cartas, tarjetas y cofres. Además del escudo nobiliario y la cartela, que solía aparecer en la parte superior de la cortina o sobre la mesa; narraba la vida y obras del personaje masculino, mientras que en las mujeres, se incluía información sobre sus padres, fecha de nacimiento, cónyuge, hijos y los roles de hija, esposa y madre.

En los cuadros analizados, las manos son la única parte del cuerpo que comunica un lenguaje propio, actuando como un código social asumido como parte de la identidad femenina. Las manos juntas en actitud de oración indicaban virtuosismo y religiosidad, características que debían distinguir a las mujeres del primer tercio del siglo XVIII, como se observa en las mujeres de la familia Fagoaga (Figura 2) y en la segunda esposa del Conde de San Mateo (Figura 5).

En el retrato de Doña María Juliana Rita Núñez de Villavicencio y Peredo (Figura 1), las manos están colocadas con urbanidad, simbolizando lealtad, discreción y virtud. Debían estar a la vista para expresar confianza y seguridad, ya que ocultarlas se consideraba deshonesto. La mano delicadamente colocada en el pecho indicaba humildad de corazón (Moreno-Villareal, J., 1999, p.28). Además solía portar objetos religiosos, o el famoso paño corrugado ya presente en el siglo anterior, que simboliza la virtud; un barroquismo que indica que está en edad de cuidar y proteger su castidad. Posteriormente, estos elementos se cambiarían por flores como signo de coquetería femenina, y el ampliamente difundido abanico.



Figura 1. María Juliana Rita Núñez de Villavicencio y Peredo. Anónimo, 1735.

Retratos de Familia en el Siglo XVIII

Los cambios a lo largo del siglo XVIII son evidentes en retratos como el de la *Familia Fagoaga* (Figura 2), que revela la separación de géneros y una profunda religiosidad familiar. Don Francisco Fagoaga Iragori, un próspero minero y banquero de Zacatecas, y su esposa, María Josefa Arozqueta, (Pérez-Rosales, 2003) posan en actitud de oración ante la Virgen de Aranzazu. Esta práctica no solo refleja su fe, sino también su riqueza, evidenciada en

sus elaborados ropajes barrocos, con joyas y adornos que combinan lo religioso y lo mundano, y subrayan la fastuosidad y estatus social.



Figura 2. Familia Fagoaga. Anónimo, siglo XVIII

Mientras tanto, el cuadro de Don Gaspar Martín Vicario (Figura 3) muestra una estética más sencilla. El fondo del retrato es mucho más claro y desaparecen los grandes cortinajes oscuros. Él y su segunda esposa, Doña Camila Fernández de San Salvador, aparecen rodeados de sus tres hijas Aquí, la elegancia se manifiesta con delicados encajes y flores en la vestimenta, aunque permanece el lienzo corrugado y el abanico en la madre y las dos hijas mayores, además de la flor, en tanto una de las pequeñas sostiene un plátano y la otra una cajita, elementos más apropiados a su edad, pero no de origen religioso como en retratos anteriores. Esto refleja una actitud más natural y una evolución en las costumbres.



Figura 3. Familia de Don Gaspar Martín Vicario. Anónimo, 1805

El retrato de la familia del virrey José de Iturrigaray (Figura 4) muestra un notable cambio. Con un fondo oscuro y cortinas elegantes, destaca la familia que se presenta en poses más naturales, con la esposa en el centro, ambos esposos sentados, los jóvenes de pie y los niños en actitudes más acordes a su edad. El vestido de la dama es de estilo neoclásico, una moda ya liberada de la carga del barroco, lo que permite ubicarlo a finales del siglo XVIII o principios del XIX. La evidente influencia neoclásica francesa, carente de cualquier simbología religiosa nos sitúa en un mundo más laicizado. Este cambio refleja una actitud más natural y una evolución en las costumbres.



Figura 4. Familia del Virrey José de Iturrigaray. Sin datos. Fines Siglo XVIII, principios XIX.

Retratos Individuales

A pesar del contexto predominantemente masculino, se produjeron numerosos retratos femeninos de la aristocracia colonial, que reflejan un mayor afrancesamiento de las costumbres y una vida social más activa, marcando una ruptura con el siglo XVII (Miranda, 1987, p. 15). Las mujeres comenzaron a participar en actividades sociales, como visitas, juegos de cartas, teatro, cafés, recitales y bailes. “Al ensalzamiento de las contriciones cristianas, que era más teórico que práctico, le substituyó el elogio del disfrute moderado de los placeres terrenales... hizo que el lujo y el buen vivir fueran inseparables en las clases altas” (Viqueira, 1987, p. 15).

Entre los retratos individuales destacan tres generaciones de mujeres de la familia del Conde de San Mateo de Valparaíso, donde se observan cambios tangibles en la representación pictórica. En el primero, Doña Isabel Rosa Catharina de Seballos Villegas (Figura 5) aparece arrodillada, con una actitud devota y mística, reflejando la religiosidad de su entorno, sin dejar de mostrar una vestimenta eminentemente barroca y abundantes joyas que indican su elevada posición. Sus manos están en posición de oración, enfatizando su religiosidad.



Figura 5. Isabel Rosa Catharina de Seballos Villegas. Anónimo, 1730.

La siguiente figura, Doña Ana María de la Campa y Cos, hija de la anterior (Figura 6), muestra a una mujer de pie, con una expresión de rectitud moral pero también un toque de coquetería, derivado del escote y los adornos de su vestido, además de la flor y el abanico que sostiene en sus manos. Su vestido es de telas más ligeras y no tan cargadas de adornos, con un peto de triángulo invertido y la cintura marcada, por la amplitud de la falda, además de la abundancia de joyas y un *chiqueador* prominente. Aquí también aparece el escudo de armas de su familia, atestiguando los títulos, riquezas y propiedades que ella aportaba a su matrimonio con Don Miguel de Berrio y Saldívar, Marqués del Jaral de Berrio. Los cambios observados indican una mujer más activa y empoderada.



Figura 6. Ana María de la Campa y Cos. Anónimo, 1776.

María Ana de Berrio y Campa, hija y nieta de las anteriores, (Figura 7) presenta en su vestimenta telas de gran sencillez y joyas menos llamativas. Su escote más amplio y brazos descubiertos, junto a un fondo que ha abandonado las cortinas pesadas, sugieren una representación más abierta y contemporánea. Lleva una cesta de flores y un peinado voluminoso decorado con flores y perlas, sin símbolos de virtud o religiosidad. Lo que indica una evolución hacia la elegancia más sobria y menos cargada de simbolismo.



Figura 7. María Ana de Berrio y Campa. Pedro de Moncada, 1768.

Los retratos de las mujeres de esta familia evolucionaron de una imagen de devoción y rigidez hacia una representación más activa, individual y menos centrada en la religiosidad. Cambio que refleja la transformación de los roles femeninos y las costumbres sociales en la aristocracia colonial.

El Vestuario

Ante la frialdad en el trato de los personajes, contrasta la riqueza en la representación del vestuario. Las damas eran retratadas con espesos ropajes de varias capas, confeccionados con telas importadas principalmente de Francia, debido al enorme prestigio de la corte de Versalles (Laver, 2006 pp. 126-155. Estas vestimentas se distinguían por su riqueza en colores, texturas y abundantes accesorios. El vestuario constituía la parte más importante del retrato, por lo que se prestaba una atención muy minuciosa a su descripción.

El vestuario no solo cumplía una función estética, sino que también se erigía como un poderoso símbolo de estatus social. Las mujeres eran representadas ataviadas con vestimentas muy elaboradas, siguiendo las tendencias de la moda europea. Cada vestido se diseñaba y elaboraba cuidadosamente para resaltar la posición de su dueña dentro de la jerarquía social. Cada prenda se seleccionaba no solo por su belleza, sino también por su capacidad para transmitir riqueza, distinción y pertenencia a las familias aristocráticas de la sociedad novohispana.

La moda de los siglos XVII y XVIII se caracterizaba por buscar el afinamiento de la cintura como un ideal de belleza de la época. Lo que se lograba generalmente mediante el uso de corsés, confeccionados con materiales rígidos que moldeaban la figura femenina, creando una silueta deseada que enfatizaba la feminidad. Se ataban por el frente y atrás con soportes de barba de ballena o cintas de cuero y se pretendía lograr con ellos una *cintura de avispa*. La estructura del corsé no solo influía en la estética del vestido, sino que también reflejaba las normas sociales de comportamiento y modestia de la época. Las damas de moda dieciochescas, en casi todo el mundo, utilizaban enaguas y corpiños con adornos de encaje que se parecían al corsé.

Por otro lado, ese mismo efecto se lograba con el ensanchamiento de las caderas primero con el uso del famoso *guardainfante* muy en boga en el siglo XVII. Consistía en un artificio muy hueco hecho de alambres con cintas que se ponían las mujeres en la cintura debajo de la falda o basquiña. Al mismo tiempo que incrementaba ampliamente el volumen del vestido. En el retrato de Doña Juana Leandra Gómez de (figura 8) podemos notar aún el uso del *guardainfante*, lo que sugiere que estaba atrasada en la moda. Se sabe que muchas casas de la gente adinerada tenían puertas y pasillos más anchos de lo normal para permitir el paso de las grandes faldas.



Figura 8. Juana Leandra Gómez de Parada Anónimo del siglo XVIII.

Para mediados del siglo en lugar del *guardainfante* anterior, las mujeres usaban *Panniers*, término que significa canasta o cesta. Esta prenda consiste en una doble falda muy arrugada o drapeada por los lados que sobresale y acentúa lo ancho de la figura. Mediante una estructura de varillas de ballena o de madera se amplía profusamente la dimensión de la falda. Los *panniers* permitían ahuecar el lujoso vestido siguiendo la moda francesa de los Borbones; fueron importado de Inglaterra posteriormente llevados a París y se desarrolló en dos tipos: El conocido como *miriñaque*, que fue cambiando a través del siglo, primero tuvo forma de oval, plano de la parte delantera y trasera; para mediados de siglo se usaba el *demi-panier*, que se colocaba encima de la pollera y era más corto y ligero que el anterior; el otro era conocido como *polonesa* que lucía cola, dos faldones y ala sobre los costados; llevaba mangas cortas hasta el codo y se adornaba con cintas y flores sobre el corpiño. (Laver, 2006 pp. 132-133).

Como se muestra en el retrato Doña Juana María Romero (figura 9), una mujer madura y bien plantada, con actitud desafiante y retadora con la mano colocada en la cintura. Su vestido presenta dibujos orientales que hacen referencia a las telas traídas de Oriente por el galeón de Manila, además de la influencia europea con el pañuelo, el abanico, las joyas, los relojes, las flores, el tocado, sí como el peinado agrifado, y el muy mexicano y enorme *chiqueador*. Sin faltar el escudo nobiliario, un rosario y un abrecartas sobre la mesita, el pañuelo y el abanico.



Figura 9. Juana María Romero
Anónimo fines siglo XVIII

Los escotes en los vestidos variaron significativamente: en las representaciones de principios de siglo mantenían un enfoque recatado y tradicional, subrayando la virtud, la modestia y la moralidad, cualidades altamente valoradas en la sociedad de la época. A medida que avanzó el siglo se observaron imágenes donde se optaba por escotes más atrevidos y reveladores, sugiriendo un cierto nivel de audacia o modernidad en la mujer retratada.

Cada detalle del vestuario, desde los colores y los textiles hasta los adornos y los accesorios, estaba cargado de significado. Los tejidos lujosos, como la seda y el satén, junto con bordados elaborados y encajes, no solo embellecían, sino que también comunicaban un mensaje claro sobre la fortuna de la retratada. Los colores elegidos, así como las combinaciones de patrones, podrían indicar no sólo la riqueza, sino también la sofisticación y el gusto personal de la mujer.

Las figuras 10 y 11 muestran la riqueza barroca de las telas finas como: brocados, sedas bordadas, terciopelos, gasas y encajes.

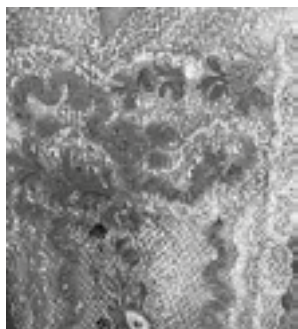


Figura 10. (Detalle Figura 6)



Figura 11. (Detalle Figura 2)

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, comenzó a gestarse una tendencia hacia el uso de atuendos más ligeros, influenciada por los cambios en la moda francesa. Este cambio reflejaba un retorno gradual a la naturaleza y la simplicidad, introduciendo siluetas más naturales. Este movimiento se intensificó tras la Revolución Francesa de 1789, período en el que la aristocracia ya no podía hacer alarde de su posición social y riqueza. Así, emergieron modas de estilo neoclásico, que, con su sencillez, evocaban a figuras como la de Josefina Bonaparte.

Un ejemplo de ello se observa en el retrato de María de los Dolores Ignacia Rosa Loreto Gómez de Cervantes (figura 12), quien perteneció a la familia de los Condes de Calimaya. Su palacio es hoy el Museo de la Ciudad de México, lo que subraya la conexión entre la moda local y los modelos europeos de la época.



Figura 12. María de los Dolores Ignacia Rosa Loreto Gómez de Cervantes. Anónimo 1810.

Las joyas y los accesorios

El vestuario femenino del siglo XVIII se caracteriza por la abundancia y la sofisticación de las joyas, que incluían collares, aretes, pulseras, brazaletes, relojes y anillos de gran tamaño. Durante este período, el diamante se convirtió en una de las piedras más utilizadas en diversas piezas de joyería, gracias a las importaciones desde América del Sur. Sin embargo, su uso estaba restringido a la noche, ya que se consideraba vulgar exhibirlos durante el día. Un aspecto particular de la moda era que, en lugar de portar múltiples piezas de joyería, las damas preferían utilizar un *parure* (joyas exactamente iguales a las muñecas) para todos los eventos sociales. Este conjunto podía incluir cintas de terciopelo adornadas con brillantes en ambas muñecas, así como anillos y relojes en pares. Como se observa en los retratos de Doña Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizábal (Figura 13) y Gertrudis Antonia Roldán (Figura 14). En ambos retratos, se aprecia la riqueza del vestuario y de los accesorios que las damas llevan en pares, especialmente las pulseras de perlas y sus respectivos collares, que se encontraban entre las joyas más frecuentes. Destaca el enorme pectoral de Doña Gertrudis Antonia Roldán.



Figura 13. Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga. José María de Alcívar Siglo XVIII



Figura 14. Gertrudis Antonia Roldán Anónimo 1750)

La profusión de joyas era notable, con aretes, collares, broches, brazaletes y varios anillos de distintos tamaños, así como adornos para el cabello (Figuras 15 a 18).



Figura 15 (Detalle Fig. 2) - **Figura 16 y 17** (Detalles Fig. 8) - **Figura 18** (Detalle Fig.9)

Los relojes, que aparecen con mayor frecuencia durante la segunda mitad del siglo XVIII, eran especialmente populares entre las mujeres, algunas de las cuales llevaban hasta tres o cuatro colgados de la cintura. Estos objetos no solo eran decorativos, sino que también simbolizaban la fugacidad del tiempo y los bienes mundanos como se observa en el retrato de María Manuela Esquivel Serruto (Figura 19). Es importante aclarar que los relojes rara

vez marcaban la hora correcta; de hecho, cada uno marca una hora distinta, lo que indica que el tiempo no era un asunto primordial en la vida cotidiana de estas mujeres.



Figura 19. María Manuela Esquivel Serruto. Ignacio María Barreda 1794

Otro de los elementos que destacan en la mayoría de los retratos son los *chiqueadores*, una moda mexicanísima y única, compuesta de hierbas curativas, que, según se dice, usaban las mujeres para quitar el dolor de cabeza (García-Saiz, 1989, p. 39). Se ocultaban bajo una rueda de terciopelo o un círculo de carey adherido en las sienes, a menudo con incrustaciones de perlas o piedras preciosas. Este detalle era imprescindible en los retratos femeninos de la época. (Luna-Parra, s/f). También se considera que fueron inspirados por la moda de las pequeñas *mouches* francesas, es decir, lunares pintados que a menudo ocultaban pequeñas imperfecciones o picadas de viruela. Otra teoría sugiere que cumplían la función de ahuyentar el mal o como un código femenino para comunicar el estado de ánimo (Luján-Nestor, 1994, p. 60).

El retrato de Doña Madalena de Villaurrutia y Osorio, Marquesa del Apartado (Figura 20) contiene todo lo mencionado anteriormente: el vestuario, los accesorios, las joyas dobles, los relojes, y el abanico. Destaca que esté cargando en su brazo izquierdo, un pequeño perrito blanco de orejas negras como símbolo de la fidelidad (Impelluso, 2003, p. 203), característica que se consideraba indispensable en toda mujer casada que se preciara de serlo.



Figura 20. Madalena de Villaurrutia y Osorio, Anónimo del siglo XVIII.

El abanico plegable, como lo conocemos hoy, tiene su origen en la China del Siglo VII, y su producción en serie data del siglo XVIII en España, principalmente de la región de Valencia donde se fundó la Real Fábrica de Abanicos en 1802. A partir de España se introdujo al resto de Europa y América, lo que lo hizo muy popular entre las mujeres novohispanas. El objeto por excelencia de la época fue el *abanico* que aparece en la mano de casi todas las damas solo, o acompañado del paño blanco. Este accesorio no sólo simbolizaba feminidad y coquetería, sino también estatus social. Los abanicos eran elaborados con materiales costosos como marfil, carey, seda y encajes, a menudo decorados con pinturas, piedras preciosas o plumas. En muchas ocasiones, se convirtieron en verdaderas obras de arte en las que los artistas plasmaron su inspiración. Varias damas de alcurnia presumían sus grandes colecciones de abanicos.

Originalmente, el uso del abanico estaba reservado para la realeza y la nobleza pero su popularidad se extendió entre las damas de la alta sociedad *novohispana*, y, poco a poco, se fue popularizando en el resto de la sociedad. A lo largo de su historia el abanico ha tenido diferentes funciones como: producir aire para mitigar el calor, ahuyentar los insectos, avivar el fuego o tapar el sol. Además las mujeres los utilizaban para enviar mensajes secretos a sus pretendientes, ya que el abanico fue siempre un leal compañero femenino en el arte de seducir y encerraba desde luego una connotación sexual. (Figuras 21, 22, 23).



Figura 21 (Detalle Figura 2) **Figura 22** (Detalle Figura 13) **Figura 23** (Detalle Figura 8)

Conclusiones

El análisis de los retratos de las damas de la élite novohispana nos permite coincidir con Gombrich con el hecho de la obra de arte cumple una función social, además de significar una crónica visual de la época que representa. Estos retratos parecen haber sido una estrategia, en la que estas mujeres no eran importantes en sí mismas, sino sólo la vía para mostrar el esplendor de la riqueza y abolengo familiar como propiedad y muestra del poderío masculino, salvo en los casos en los que eran las propias mujeres las que aportaban los títulos nobiliarios y grandes fortunas al matrimonio como dote.

Podemos percibir que el uso de la vestimenta del siglo XVII en la sociedad novohispana, tenía como modelos a los peninsulares pero imponiendo el toque propio de la Nueva España, el cual no desmerecía en lujo y magnificencia, pues su enorme riqueza se los permitía. Además de estar bien informadas sobre la evolución de los diseños y los cambios de la moda.

A lo largo del siglo XVIII, el vestuario femenino experimentó una notable transformación, desde el uso del guardainfante hasta la adopción de *panniers*, reflejando cambios en las tendencias de la moda y en la percepción del cuerpo femenino. Esta evolución destacó una mayor libertad en la expresión de la feminidad, aunque aún enmarcada dentro de las normas sociales de la época.

Las joyas y los accesorios eran elementos fundamentales en la vestimenta de las mujeres de la alta sociedad novohispana, simbolizando no sólo riqueza y estatus, sino también el gusto personal de cada dama. La preferencia por el *parure* y la profusión de joyas subraya el deseo de ostentación.

El abanico se estableció como un objeto icónico, representando la feminidad, la coquetería y la jerarquía social. Su uso, inicialmente restringido a la nobleza, se popularizó, convirtiéndose en un accesorio esencial en la vida cotidiana de las mujeres. Además, su función comunicativa y seductora añade una capa de complejidad a su significado cultural.

Estas obras muestran también, los cambios en los estilos de vida y las costumbres, con el paso de una sociedad regida por la religión a una cada vez más secularizada. La moda fue quizá una de las ventanas mediante las cuales las mujeres de la aristocracia novohispana pudieron hacerse notar.

Referencias Bibliográficas

- Alfaro, J. (1994). *Espejos de sobras quietas*. El retrato novohispano (25)13 Artes de México. CONACULTA.
- Brading, D.A. (1975). *Mineros y comerciantes en el México Borbónico 1763-1810*, Fondo de Cultura Económica, (p.234).
- Bourdieu, P. (1997). *La economía de los intercambios simbólicos*. Anagrama
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Cortina L. (1994), *El gesto y la apariencia*. El retrato novohispano (25)38-45. Artes de México, CONACULTA
- Crane, D. (2002), *La moda y sus agendas sociales: clase, género e identidad en la vestimenta*. Sociología Contemporánea. Revista de Reseñas 31(3). DOI: 10.2307/3089682
- García-Saiz, C. et al. (1989), *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Olivetti.
- Gombrich, E. H. (2003), *Historia del arte*. Editorial Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2003), *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica.
- Impelluso, L., (2003), *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Ed. Electa
- Ortiz, A., *Glosario de la moda* www.modaweb.com/aula/glosario/pq.htm
- Pérez-Rosales, L., (2003). *Familia, poder, riqueza y subversión: Los Fagoagas novohispanos, 1730-1830*. Universidad Iberoamericana Y Real Sociedad Vascongada de los amigos del país.
- Langue, F., (1999). *Tipos de crecimientos, tipos de Minas En Los señores de Zacatecas. Una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*. Fondo de Cultura Económica
- Langue F. (1999) *¿Estrategias o Patriarcas? La aristocracia empresarial zacatecana En Los Señores de Zacatecas Una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*.
- Laver, J., (2006), *Siglo XVIII*, En *Breve historia del traje y la moda*. Editorial Cátedra, pp. 129-155.
- Luna-Parra, G. (s/f) *Personas y Personajes Trajes criollo y mestizo. La moda en la indumentaria*. En *Revista de Historia y Conservación*. México Desconocido, S. A. de C. V.; ISSN 1405-0773]
- Luján N., (1994). *La moda femenina durante el barroco* en El retrato novohispano. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Villareal, (1999), *Elogio del calor y el abanico*, como citado en: Ruiz- Gomar R., et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. Secretaría de Cultura de Puebla
- Retrato de una Dama 1782, Detectives de retratos, http://www.fm.coe.uh.edu/resources_span/portrait_detectives/pd_lesson3b.html

- Rodríguez-Jaime, J., (2018). *Estudio en cognición social: el vestuario y su vinculación como elemento de análisis en la comunicación no verbal*. Vivat Academia, Revista de Comunicación, (43)85-110 doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.143.85-110>
- Viqueira-Alban J.P. (1987). *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica.
-

Abstract: The portraits of women from the aristocracy of New Spain—particularly those from Zacatecas, a mining society whose eighteenth-century prosperity encouraged their proliferation—serve as testimonies of the magnificence, wealth, and power of the individuals depicted. These works also contributed to shaping their social identity, both for themselves and for others. Two types of portraits were analyzed: family portraits and individual portraits. These artworks demonstrate the influence of political, economic, social, religious, and personal life on the subjects portrayed, reflected in their lifestyles, contemporary fashion, and the transformations observed over time.

Keywords: Portraits - women - aristocracy - New Spain - fashion - society - styles - clothing - customs - religion.

Resumo: Os retratos de mulheres da aristocracia da Nova Espanha, especialmente os de Zacatecas, uma sociedade mineira cuja prosperidade no século XVIII favoreceu sua proliferação, servem como testemunhos da magnificência, riqueza e poder das pessoas retratadas. Essas obras também contribuíram para a construção de sua identidade social, tanto para si mesmas quanto para os demais. Dois tipos de retratos foram analisados: familiares e individuais. As obras evidenciam a influência da vida política, econômica, social, religiosa e pessoal nas figuras representadas, tanto em seus estilos de vida, quanto na moda do momento e suas transformações observadas ao longo do tempo.

Palavras-chave: Retratos - mulheres - aristocracia - Nova Espanha - moda - sociedade - estilos - vestuário - costumes - religião.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Flor de María Sánchez Morales. Doctora en Humanidades y Artes, docente investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas con 28 años de experiencia, integrante de diversos grupos de investigación y cuerpo académico, con artículos científicos publicados internacionalmente, autora de libros y capítulos de libro. Temas sobre mujeres, género, violencia, historia y arte.