

# **LAS VIRREINAS SE VISTEN DE FIESTA. PODER Y OSTENTACIÓN ENCAPSULADA EN LA NUEVA ESPAÑA**

## **THE VICEREINE DRESSES UP FOR A PARTY. ENCAPSULATED POWER AND OSTENTATION IN NEW SPAIN**

Judith Farré Vidal<sup>1</sup>

Recibido: 17/01/2023 · Aceptado: 27/04/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36617>

### **Resumen<sup>2</sup>**

En este trabajo analizamos los usos materiales y festivos de los vestidos y tejidos asociados a la virreina en las fiestas por el nacimiento de Felipe Próspero en la ciudad de México (1658). En este relato fastuoso distinguimos cuatro espacios y circunstancias festivas: la catedral, el palacio, la máscara grave nocturna y los toros. De manera indistinta, los tejidos que tienen más presencia son el chamelote, la tela y el raso y, en todos los casos, queda constancia del esplendor de las joyas y de las puntas de hielo como complemento y adorno del traje.

El vestuario de la virreina se encuadra visualmente en la performance festiva y pone de manifiesto la ostentación encapsulada propia de su agencia femenina, alineándose en los espacios cerrados que la representan y dentro del linaje nobiliario en el que participa.

### **Palabras clave**

Virreinas; Fiestas; Vestidos; Telas; Lujo; Ostentación; Felipe Próspero; Duques de Alburquerque

### **Abstract**

In this paper we analyse the material and festive uses of the dresses and fabrics associated with the viceroy in the festivities for the birth of Felipe Próspero in Mexico City (1658). In this sumptuous account we distinguish four festive spaces and circumstances: the cathedral, the palace, the grave mask at night and the bulls. The most common fabrics are chamelote, cloth and satin, and in all cases,

---

1. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. C. e.: [judith.farre@csic.es](mailto:judith.farre@csic.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7265-9985>

2. Este trabajo forma parte del proyecto I+D «Fastos, simulacros y saberes en la América virreinal» (PID2020-113841GB-I00).

the splendour of the jewels and the ice-tips as a complement and adornment of the costume is evident.

The vicereine's costume is visually framed within the festive performance and reveals the encapsulated ostentation inherent to her feminine agency, aligning herself in the closed spaces that represent her and within the noble lineage in which she participates.

#### Keywords

Vicereines ; Festivals ; Dresses ; Cloths ; Luxury ; Ostentation ; Felipe Próspero ; Dukes of Alburquerque

---

## LAS VIRREINAS Y LOS AFECTOS MATERNALES

Las virreinas, a diferencia de las reinas, no tenían obligación dentro del matrimonio de proveer un heredero para preservar el cargo. El puesto de virrey era por designación directa del rey, que normalmente lo renovaba cada tres años. Los virreyes eran los representantes directos del rey en América, por lo que la noticia de la llegada de un nuevo miembro a la familia virreinal, aunque no fuera recibido como un sucesor, también era un acontecimiento festivo público, que se proyectaba como una vía de elogio a la genealogía nobiliaria que representaban los virreyes.

La maternidad favorecía así también una forma de encomio particular para estas élites femeninas, que de este modo contribuían a la permanencia del apellido y el linaje nobiliario. Desde una dimensión pública, los nacimientos en la familia virreinal se convertían en circunstancias festivas. Así, por ejemplo, anuncia el *Diario* de Antonio de Robles que el hijo de los marqueses de La Laguna se bautizó el 15 de julio de 1683 en la pila de san Felipe de Jesús, donde le llevó en silla de manos el aya y que por la noche «se quemaron delante de palacio doce invenciones de fuego, hubo mucho concurso. Cenaron esta noche en palacio los tribunales de la audiencia»<sup>3</sup>. A semejanza de lo que ocurría con el poder real, toda circunstancia relativa a la privacidad doméstica de los virreyes devendría asunto conmemorativo por parte de la ciudadanía.

La maternidad como forma de elogio femenino entronca con la tradición simbólica de la metáfora lunar, que asocia a la mujer con la luna, la primavera y la aurora por su fertilidad y capacidad de fecundidad frente al poder masculino, que se identifica con los valores diurnos del sol. La equiparación entre reina y luna completa así la metáfora solar del rey, pues la luna se nutre de la luz solar durante la noche. Además, hay que tener en cuenta que se trata de los dos astros de mayor tamaño, quienes pueden ejercer una especie de matrimonio que preside, de día y de noche, todo el paisaje celeste. Aunque esta dualidad no se establece en términos de igualdad, frente a la preponderancia simbólica del sol quedan claros los valores que se elogian en las reinas lunares<sup>4</sup> como baluartes para garantizar la estabilidad política, por su fecundidad al asegurar la sucesión dinástica y por poder desempeñarse como regentes en la ausencia nocturna del rey sol.

Otra de las metáforas celestes y relacionadas con la luz que puede asociarse a estas mujeres poderosas es la de la Aurora que, como personaje alegórico e inicio del día, remite simbólicamente a los valores de fertilidad que forman parte de la retórica áulica para su encomio. Al carácter cíclico de cada amanecer, entendido como alegoría de continuidad dinástica, cabe añadir toda la tradición clásica del amanecer mitológico, lo que permite, además, un elogio a la belleza de reinas y virreinas. Según la Iconología de Ripa, la Aurora aparece caracterizada como

3. Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665 - 1703)*. México, Porrúa, 1946 vol. 2, p. 50.

4. Ver Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith: *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2007, pp. 117-132 y Minguez, Víctor: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars: Espai i Història*, (1993) XVI, pp. 29-46.

Jovencita alada, para indicar la rapidez de su movimiento, pues muy pronto desaparece. Es de encarnada tez y viene revestida de amarillo manto, llevando en el brazo izquierdo un cestillo repleto de variadas flores, mientras con la misma mano sostiene una candela encendida. Va esparciendo flores con la diestra<sup>5</sup>.

Esta alegoría real, que parte de la fecundidad de las reinas lunares para proveer herederos y toma la fertilidad de la naturaleza como correlato objetivo del elogio, se establece en términos similares para la pareja virreinal. Pese a que no dependen de un heredero para la sucesión en el cargo, sí debe considerarse como variable panegírica la permanencia y continuidad del linaje nobiliario. De ahí que sean habituales las mismas metáforas vinculadas a la *laudatio* femenina en el campo semántico de luna y aurora.

Otra de las constantes en la retórica panegírica derivada de la dimensión maternal de estas mujeres fuertes es su elogio como parte integrante del matrimonio, más que como personalidades individualizadas *per se*. Del mismo modo que en la esfera pública el poder se concebía de manera organicista como cuerpo, puede pensarse en el matrimonio virreinal también como cuerpo en plenitud<sup>6</sup>. Un claro ejemplo de esta tópica se exhibe en los programas iconográficos para las entradas y toma de posesión en el cargo de virrey. En estos casos, la presencia simbólica de la virreina en el programa iconográfico de estas entradas apunta en la misma dirección: la figura de la virreina se elogia siempre en paralelo a la del virrey. Como premisa general cabe señalar que si el virrey se asocia por sus virtudes militares y nobiliarias a Marte, la virreina se elogia por su belleza y se equipara a Venus. Puede decirse que la virreina se alaba siempre dentro del matrimonio, en correlatos metafóricos y sin destacar por virtudes propias más allá de su belleza y discreción.

Después de la maternidad, la crianza también queda vinculada al espacio doméstico y a la intimidad femenina, y se convierte en otro asunto laudatorio. Por ejemplo, Sor Juana escribió una Loa para festejar el primer año de José, el primogénito de los marqueses de La Laguna. Con una paranomasia entre las antítesis de afectos y efectos, la monja jerónima elabora los versos que dan el tono general para la consideración de José de la Cerda. En los últimos versos, el Amor resume la sentencia final para el elogio al primer año de vida del hijo de los virreyes:

Es tan singular su efecto,  
que en todas las almas hace  
que sus luces vivifiquen,  
aunque los ardores maten,  
pues puede su hermosura  
que sus rayos celestiales  
en vez de abrasar, alumbren<sup>7</sup>.

5. Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid, Akal, 1996, vol. I, p. 120.

6. Cañeque, Alejandro: «De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la nueva España de los siglos XVI y XVII», *Revista de Indias*, LXIV.232 (2004), p. 632.

7. Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras completas*, III: *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo Cultura Económica, 2001, vol. III, p. 460.

La maternidad y la crianza, además de ser circunstancias para el panegírico público, forman parte importante de la rutina cotidiana y la intimidad de los círculos femeninos que rodean a la virreina. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, al editar las cartas de Lysi, hablan de cómo se teje alrededor de la virreina un «universo afectivo de madre, esposa e hija devota»<sup>8</sup>. De la correspondencia editada, las dos investigadoras también destacan cómo la soledad se aprecia como *leitmotiv* y motivo recurrente. La nostalgia por la familia y la tierra de origen se mitigan en la intimidad con la maternidad, que se convierte en paliativo, pasatiempo y tema de conversación entre las comunidades femeninas que definen los afectos de estas élites. Así puede leerse también, por ejemplo, en los versos que dedica Sor Juana a la marquesa de La Laguna y que muestran cómo el embarazo es materia de conversación y afecto entre ambas. Este es el asunto del Romance 25 que sor Juana dedica a José al cumplir el primer año de edad, donde trata que antes de ser hijo de la Virreina, lo fue de su propio pensamiento:

Que sepáis que os quise tanto  
antes de ser, que primero  
que de vuestra bella madre,  
nacistéis de mi concepto<sup>9</sup>.

El mismo asunto se trata en una de las cartas de la marquesa de La Laguna a su padre, Vespasiano Gonzaga y Urbino:

Y de poner a ellos [a sus pies] a Chepito, que está muy lindo, gloria a Dios, y haciendo mil gracias que me hace harta ternura que Usted no vea. Es preciosísimo y parece que quiere ser solo en lo que nos sucede, pues hará dos años para septiembre que no tengo sospecha. Dios me le guarde, que como eso sea todo se puede dar por bien empleado. Cumplió ya sus cuatro años a cinco de este y ese día estuvo tan gracioso, que nos festejó el día haciendo mil monerías delante de los señores sucesores y de las señoritas de aquí que vinieron a celebrarle, que como es criollo le quieren mucho<sup>10</sup>.

Son ejemplos que muestran cómo la maternidad y la crianza se convierten en asuntos de celebración pública en tanto consolidan y acrecientan el linaje asociado a la familia virreinal, al tiempo que ayudan a tejer relaciones de amistad, cotidianidad y complicidad en las comunidades afectivas femeninas que surgen en el entorno de la virreina.

## MUJER Y PODER. OSTENTACIÓN ENCAPSULADA

Las virreinas no desempeñan tareas de gobierno, pero sí son agentes importantes dentro del ritual político como coadyuvantes. En la llegada a las ciudades en las

8. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo: *Cartas de Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2015, p. 46.

9. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, *op.cit.*, p. 81.

10. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, *op.cit.*, pp. 181-182.

que el virrey hace entrada pública a caballo, como ocurre en Veracruz, Tlaxcala, la Puebla de los Ángeles, Otumba, Chapultepec y México, el protocolo impone que la virreina se adelante para conceder todo el protagonismo al virrey y espere junto al resto de las mujeres de la nobleza local, la entrada pública de su esposo. Esta distinción correlativa que impone la etiqueta es relevante puesto que asigna un espacio de agencia femenina en el imaginario festivo, donde quedan precisados su tiempo, espacio y ejes de actuación.

La descripción de la entrada en la ciudad de México que hace Diego García Panes en el *Diario particular* para la llegada del virrey Marqués de las Amarillas en 1755 ofrece un buen ejemplo de las sugerencias para esta etiqueta femenina:

A dichos festejos seguían dos o tres semanas de fiestas de toros en la Plaza del Volador, donde se hacen las fiestas reales y corresponde el otro frente de Palacio, con comodidad de poder ir el virrey a verlos desde su mismo cuarto, con la Real Audiencia, y *a continuación la virreina acompañada únicamente de las mujeres de los oidores, que es de etiqueta [...]*

Fijado el día de este festejo, que es por la tarde, se ve colgada primorosamente toda la carrera desde la parroquia de Santa Catalina hasta la Catedral, puesta una portada que costea la Ciudad a la entrada de la calle de Santo Domingo. Y como las calles de México son todas a la moderna, rectas y muy anchas, hace la más hermosa vista. *Si hay virreina, va a ver la función acompañada de las señoritas principales de México a la Casa del estado del marqués del Valle o Palacio de Hernán Cortés, que ahora pertenece al duque de Monteleón; y el gobernador del Estado tiene dispuesto un magnífico refresco e iluminación.*

[...] Allí monta a caballo el virrey, presidiendo los regidores, como función de la ciudad, y el corregidor con el regidor decano, puestos al lado de Su Excelencia, llevan con unas cintas las riendas del caballo. Con este orden y al estruendo de la artillería, de fuegos artificiales y de repique de campanas, empieza el virrey su entrada pública, que llegando a donde está el arco triunfal, hace ademán de recibir las llaves, y abiertas las figuradas puertas, sigue con el mismo orden y comitiva, hasta apearse en el atrio de la catedral por la parte que hace frente a las casas del estado: *saluda al paso a la virreina y a todas las señoritas que están en los balcones de la carrera.*

En el pórtico de la Catedral ponen otro elevado arco triunfal, y apeándose Su Excelencia con la comitiva lo recibe el Ilustrísimo arzobispo vestido de pontifical [...] Y después viene la virreina con las damas, habiendo recibido igual obsequio del gobernador del estado<sup>11</sup>.

La entrada pública del virrey significa la puesta en escena de la toma de posesión en el cargo. Tiene una función política preeminente, pero contempla también una secuencia paralela, protagonizada por la virreina y las élites femeninas locales. La performance festiva de esta presencia femenina se plantea con *igual obsequio*, aunque el foco de atención principal sigue residiendo en los gestos de poder político.

---

11. García Panes, Diego: *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994, pp. 109-113.

Se instaura un espacio de agencia femenina paralelo y destacado, *encapsulado*. De ahí la importancia del balcón<sup>12</sup> como palco y lugar visible y alto, es decir distinguido, pero también cerrado e inmóvil. El balcón, como lugar paralelo, permite pensar en un espacio de acción femenina, acotado, manifiesto pero reservado, donde se tejen redes de relación entre las élites femeninas.



FIGURA 1. DETALLE DEL BIOMBO DEL PALACIO DE LOS VIRREYES DE MÉXICO. Madrid. Museo de América (detalle)

Como consorte, el protagonismo simbólico de la virreina en el exclusivo momento de las entradas a caballo del virrey en cada ciudad queda *encapsulado* en este segundo plano paralelo del balcón, ya que los privilegios que ostenta el virrey en la toma de posesión proceden directamente de la corona. La presencia simbólica de la virreina en el programa iconográfico de estas entradas apunta en la misma dirección: la virreina se elogía siempre en paralelo a la figura del virrey. Como premisa general, la virreina se alaba siempre dentro del matrimonio, en correlatos metafóricos y sin destacar por virtudes propias más allá de su belleza.

Una vez instalados en la corte novohispana, el papel desempeñado por la virreina seguirá unas directrices similares de *ostentación encapsulada*, puesto que tampoco existe una reflexión teórica acerca de sus funciones ideales. A pesar de ello, puede establecerse que existe una constante preocupación protocolaria por enmarcar la presencia social de la virreina en una especie de segundo espacio, anclado en un marco de discreta visibilidad, un entorno de mujeres y siempre a la sombra la de su esposo.

12. Véase Cómez Ramos, Rafael, «El balcón de la virreina. Hermenéutica e historia de la arquitectura», *Cuadernos de arquitectura virreinal*, 1 (1985), pp. 17-24.

En este sentido, la arquitectura de los edificios oficiales adquiere el valor de referencia para esta metáfora del ocultamiento femenino. Por ejemplo, en el marco civil destaca «el balcón de la virreina» del real Palacio de México: una «celosía de madera dorada y ensamblada detrás de cuyos cristales la esposa del gobernante y sus damas podían contemplar la plaza Mayor sin ser vistas»<sup>13</sup>. Un espacio paralelo en el marco religioso es la jaula<sup>14</sup>, una tribuna cerrada que, en la catedral, detrás del estrado y al lado de la banca para los criados mayores del virrey, se colocaba para que la virreina pudiera seguir los servicios religiosos oculta de las miradas del pueblo. Otro ejemplo en la arquitectura civil es la cazuela de los corrales de comedias, el espacio reservado exclusivamente para que las mujeres pudieran seguir las funciones de teatro.

A la vista de todo ello, podría decirse que social y, por lo tanto, simbólicamente, la virreina ejerce su posición pública desde una especie de ocultamiento visible. Ello resulta de nuevo patente al constatar una de las pocas actividades que oficialmente la virreina podía llevar a cabo de manera individualizada: las visitas a los conventos de clausura «como participantes de lo que pertenece a sus maridos por la representación que hacen de la persona de Su Majestad»<sup>15</sup>. Estas entradas en la clausura se convirtieron en el pretexto para organizar distintos saraos en homenaje a los virreyes y, en especial, a las virreinas<sup>16</sup>. Desde luego, la clausura de los conventos se sitúa en el mismo horizonte de expectativas de este visible y patente ocultamiento de balcones y jaulas, en los que la virreina puede desenvolverse en un marco de agencia femenina por tratarse de espacios delimitados y encapsulados en un ámbito de influencia secundario.

## MUJER Y FIESTA. USOS Y MATERIALIDAD DE LOS TEJIDOS<sup>17</sup>

Los tejidos que conforman la indumentaria de la virreina y la materialidad sobre la que se sustenta el ropaje de solemnidad de los objetos que la rodean, como sillas,

13. Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.), *La ciudad barroca*. México, El Colegio de México-FCE, 2005, p. 390.

14. Rubial hace referencia a un pleito con la jaula en la catedral, que en una sesión del cabildo y a instancias de los virreyes de las Amarillas, se reclamó que volviera a ponerse en su lugar «fija y con celosías», con el fin de corregir los abusos que se habían dado con la anterior virreina (Rubial, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50, (2014), p. 29).

Sobre los sucesivos altercados y disputas que se generaron a propósito de este palco cerrado con celosías donde se colocaban las virreinas y el resto de las mujeres principales de la corte cuando asistían a la catedral, véase Montes, Francisco: «La ‘jaula’ de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México», en López Calderón, Carme; Fernández Valle, María de los Ángeles; Rodríguez Moya, Inmaculada (eds.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. 1, pp. 231-247.

15. Escamilla, Iván: *op. cit.*, p. 391.

16. Véase Farré Vidal, Judith: *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y Virreina de esta Nueva España*. México, El Colegio de México, 2009.

17. «The desire for silks, velvets, and other luxury or exotic goods was shared by much of society within the viceroyalties, a society composed of indigenous inhabitants, Europeans, Africans, and even Asians. From the early phases of contact and conflict through the establishment of the structures of colonial life, the transformation of the cultural landscape in this vast region between the sixteenth and the eighteenth century was reflected in the

almohadones y carrozas, pueden tomarse como indicio objetivo de la suntuosidad con la que se dispone el ritual político de la fiesta. El marco festivo es ocasión para el espectáculo de la magnificencia, y los trajes señalan visual y materialmente la grandeza y posición de sus participantes.

El análisis material de los vestidos y tejidos asociados a la virreina son una vía para reconocer su agencia dentro del simulacro festivo. Así es en el caso de estudio que presentamos a continuación, la relación que Gaspar Fernández de Castro, oidor de México, escribió para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero: *Relación ajustada, diseño breve y montea succincta de los festivos aplausos* (Méjico, 1658).



FIGURA 2. DIEGO VELÁZQUEZ, EL PRÍNCIPE FELIPE PRÓSPERO, 1659. Viena, Kunsthistorisches Museum

value systems, identities, lifestyles, and politics of every stratum of colonial life», Phipps, Elene: «The Iberian Globe. Textile Traditions and trade in Latin America», en Phipps, Elene: *Interwoven Globe. The worldwide textile tradition trade, 1500-1800*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 45.

El texto lo ofrece el virrey, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, a Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio (BNE, R/5619). La relación es una descripción detallada en 34 hojas de la celebración por el nacimiento del príncipe heredero, desde que llega la noticia al puerto de Veracruz.

De manera específica, las secuencias festivas en las que se describe el detalle de los vestidos y tejidos asociados a la virreina suceden en la misa oficiada en la catedral por el arzobispo de la ciudad de México, Mateo Sagade Buqueiro, con *Te Deum*, el primer día, el jueves 28 de marzo, y el besamanos y parabienes posterior (7r-7v); el besamanos y parabienes del segundo día, viernes 29 de marzo (8r-8v); las tres noches de máscaras graves (16r, 16v, 17r y 27r) y los dos días finales de los espectáculos de toros: 20 y 21 de mayo (28v, 29r).

Se trata de una secuencia en la que pueden distinguirse cuatro espacios y circunstancias festivas: la catedral, el palacio, la máscara grave nocturna y los toros. De manera indistinta, los tejidos que tienen más presencia son el chamelete, la tela y el raso y, en todos los casos, queda constancia del esplendor de las joyas y de las puntas de hielo como complemento y adorno del traje. La descripción hecha en cada caso por Fernández de Castro permite detectar la composición material del tejido y el vestuario con todo lujo de detalles. Los otros dos aspectos que se revelan con prolíjidad en el texto se refieren a su lectura simbólica y tienen que ver, por un lado, con los usos y formas de engaste del vestido con el espacio y la circunstancia festiva y, por otro, con la manera de conjuntarse con el resto de integrantes de la familia virreinal.

Los tejidos y la vestimenta femeninos son signos visuales que sugieren su acople con el entorno, ya sea en el espacio físico o con los agentes que participan. De ahí se desprende otra forma que denota la *ostentación encapsulada*, propia de la agencia femenina de la virreina. A través del color y el tejido de la vestimenta y los ropajes se pone de manifiesto que la presencia de la virreina se encuadra visualmente dentro de un espacio concreto, que, al tiempo que define un ámbito de acción cerrado, también integra su presencia dentro del cuerpo familiar.

## CHAMELOTE

El tejido más usado en el vestuario de la virreina es el chamelete. El chamelete o camelote empezó a elaborarse en Oriente con pelo de camello<sup>18</sup>. En este contexto, seguramente se trate de chamelete de seda, un tejido con urdimbre y trama de filadiz y ligamento de tafetán, muy distinto a los primeros chameletes confeccionados con tejidos bastos y fuertes de lana o lana y pelo de camello<sup>19</sup>.

El primer vestido con chamelete que luce la duquesa de Alburquerque corresponde al jueves 28 de marzo, tras conocerse la noticia del nacimiento

18. Pérez Morera, Jesús: *op. cit.*, p. 49.

19. Véase Castany Saladrigas: *Diccionario de Tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Madrid, Gredos 1949 y Dávila Corona, Durán Pujol y García Fernández: *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

del príncipe Felipe Próspero. La virreina lo lució durante la misa que ofició en la catedral el arzobispo de la Ciudad de México, con *Te Deum* y procesión del Santísimo Sacramento. La relación lo describe con profusión de detalles:

Asistió Su Excelencia en una bien dispuesta, *curiosa tribuna*, con un vestido de chamelote de plata amusco<sup>20</sup>, guarnecido de puntas blancas de humo, luciendo sobre apuesta con Su Exa., aunque en vano, gran número de perlas, esmeraldas y rubíes, pero quedaban corridos estos advenedizos adornos, cuando en Su Excelencia se cotejaban los naturales de aire, discreción, afabilidad y hermosura, de que tan pródiga la dotó la naturaleza (6r).

Además de los detalles de confección, se concreta el adorno con joyas (perlas, esmeraldas y rubíes) y puntas blancas de humo. Los colores que predominan son, por un lado, plata, y, por otro, una gradación hacia tonos más oscuros, como el amusco y el pardo, con una transición hacia colores más anaranjados, melados o amarillos cálidos de matices dorados, con el color de ámbar<sup>21</sup>. Es una paleta de colores con una textura visual brillante, que al combinarse con el blanco evoca un efecto resplandeciente. La monocromía solo se rompe con el rojo de rubíes y el verde de esmeraldas. El *cotejo* final que cierra la descripción confirma que el relato de la magnificencia del vestuario funciona como correlato objetivo de los dones naturales de la virreina.

Otro vestido de chamelote lo luce la virreina durante la representación de la máscara de la primera noche. La descripción se hace conjuntamente con el atuendo que luce su hija doña Ana, habiendo precisado que ambas están en el *balcón*:

Esta primera noche asistió mi señora la duquesa con mi señora doña Ana en su *balcón* ambas ricamente adornadas. Su Excelencia con un vestido de chamelote encarnadino<sup>22</sup> y plata de tela con guarnición de puntas de hielo; su Señoría con un baquero de raso blanco de plata con labores azules color de aire (16r).



FIGURA 3. VESTIDO DE CHAMELOTE DE PLATA NOGUERADO (BASQUÍNA Y DETALLE) C. 1650. EN PÉREZ MORERA, JESÚS: «IMPERIAL SEÑORA NUESTRA: EL VESTUARIO Y EL JOYERO DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES» EN PÉREZ MORERA, JESÚS (COORD.): MARÍA, Y ES LA NIEVE DE SU NIEVE. FAVOR, ESMALTE Y MATIZ. Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 2010, p. 49

20. *Amusco*: «especie de color pardo como el de almizcle» (Aut.).

21. Los mismos que el virrey: «Lo menos que le dio realces de grande a la gala de Su Excelencia, fue un vestido de chamelote pardo con bordaduras que lo cuajaban todo de plata; tampoco fue lo más una preciosa cadena de oro, un cintillo y rosa en el sombrero, con otra igual en el pecho, ambas con el cintillo de finísimos diamantes, porque eran toda el alma de su gala la majestosa presencia, el airoso garbo, junto con una afabilísima apacibilidad, dulce atractivo de las voluntades más rebeldes» (6r.). Véase Abad Zardoya, Carmen: «Ratas, Cenizas y Perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII», *Res Mobilis. Oviedo University Press*, 5. 5 (2016), pp. 24 y 31.

22. *Encarnadino*: «adj. que se dice y apropiada al color que no es perfectamente encarnado, sino más bajo de tintura» (Aut.).



FIGURA 4. BAQUERO. DAVID TENIERS III, CARLOS II NIÑO, 1666. Bruselas, Museo de Bellas Artes

Los colores siguen siendo claros, de fondo carne o blanco, recalando la idea de brillo y luz que transmite la riqueza de la tela y los adornos. De su presencia en la máscara destaca también el encuadre en *su* balcón y la compañía de Ana Rosalía Fernández de la Cueva (1647-1716), que tendría entonces 11 años de edad. Comparten colores y lugar.

La hija de los virreyes va vestida con un baquero<sup>23</sup> de raso blanco de plata. Es el traje más representativo de la primera infancia: se trata de un sayo o vestido que aparece en las fuentes desde mediados del siglo XVI y que, aunque estuvo sujeto a pequeñas variaciones durante el Antiguo Régimen, su uso llegó a extenderse en España hasta mediados del siglo XIX. A pesar de todo, en el Ochocientos la palabra hacía referencia a una prenda completamente anticuada y en desuso. Es una prenda de vestir cuyos orígenes responden a

la necesidad de flexibilizar la rigidez vestimentaria en los miembros más jóvenes de la familia real, aunque sin descuidar la magnificencia propia de su rango.<sup>24</sup>

## TELÁ

Los tejidos de seda máspreciados y de uso más restringido a principios del siglo XVII eran las telas, las telillas<sup>25</sup> y los tabíes<sup>26</sup>, en los que la seda podía combinarse con hilos de plata y oro. La palabra tela no tenía el sentido general que tiene ahora, sino que se refería a un tejido particular muy costoso<sup>27</sup>.

Es significativo que el vestido con el que la virreina recibe los primeros plácemes de los prebendados una vez los habían dado al virrey, fuera de tela. La solemnidad

23. «El arte sacro se encargó de hacer extensivas estas figuras vestideras a sus diversas formas de representación (esculturas, pinturas, grabados), de manera que la iconografía de la Virgen incorporó la silueta cónica que confería la saya y el verdugado, y el Niño Jesús realizó su efigie con la adopción del baquero. Se producía a través del vestido como símbolo, una representación del dominio universal, en el que la Virgen y el Niño eran soberanos del cielo, y los reyes e infantes lo eran de la tierra; un doble aparato con el que se acrecentaba la devoción de los fieles y se fomentaba la condición semidivina de la monarquía», Fernández Fernández, José Antonio: «El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)», *Hipogrifo*, (2019) 7.2, p. 754.

24. Fernández Fernández, José Antonio: *op. cit.*, p. 744.

25. Eran «tejidos de hilo, de todos colores, que eran en bombasí inferior, con un real de diferencia por vara» (Herrero García, Miguel: *op. cit.*, p. 235).

26. Se llamaba tabí al «brocadel inferior en clase al espolín (tejido de campo de oro o plata con decoración floral de seda y oro o de seda y plata, en punto de tafetán, de modo que el color de la seda daba su tono a la superficie. Lo más corriente eran los tabíes lisos; pero también existían labrados, con decoración semejante a la del espolín)», Herrero García, Miguel: *op. cit.*, p. 98.

27. Bernis, Carmen: *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones el Viso, 2011, p. 277 y Pérez Morera, Jesús: *op. cit.*, p. 48.

de la ocasión se pone de manifiesto en el vestuario y en la simetría de la ceremonia respecto a la ofrecida previamente al virrey:

Con los señores prebendados a repetir los plácemes a mi señora la Duquesa, que los recibió añadiendo a los agrados que acostumbra con tan gran prelado, los que requería la ocasión, con un vestido de tela azul y hojuela<sup>28</sup> de plata, cuyo primor de labores, hijas del telar<sup>29</sup>, no dieron licencia por ociosas a las guarniciones (8v).

En esta ocasión el color elegido es el azul, aunque en la descripción destacan los bordados de plata que otorgan luminosidad al atuendo. La brillantez es también otro de los elementos que se destacan del vestido de tela que luce la virreina en la tercera noche de máscara:

Majestuosamente brillante se ostentó mi señora la duquesa y señora doña Ana si esta noche, como la tercera, en que la tela gozando de lo fino de los cambiantes logró lo último de perfección en sus brillos y Su Excelencia, que galanteó un vestido de tela parda y plata cortado en almenillas<sup>30</sup>, y su Señoría un baquero de chamelote de plata carmesí, cuajado en ondas de puntas de plata, ni pudo llegar a mayor fausto la excelencia y grandeza, ni embarazar otras armas la belleza y gallardía (17r).

La virreina y su hija, que luce de nuevo un baquero de chamelote de plata carmesí, brillan en su atuendo y exhiben *bizarria* de cuerpo. Ambas se presentan resplandecientes gracias al vestido, un mecanismo que les permite mostrar visualmente *excelencia, grandeza, belleza y gallardía*.

## RASO

El raso es el tercer material que se destaca en la composición del vestuario de la virreina. La variante de brocado-raso es un tejido de seda, punto de raso,

sobre cuya superficie, una lanzadera especial, armada con canilla de hilo metálico, va tejiendo una decoración que aparenta ser bordado sobre el tejido. En esta decoración se realizan todas las labores del terciopelo, del espolinado o del mismo raso. Si la decoración se realiza en labor de terciopelo, puede el oro o la plata producir todas las especialidades técnicas de aquel tejido; es decir, que el oro o la plata de la decoración pueden ser frisados, cincelados, raspados, de dos o tres altos, etc.

28. *Bordado de hojuela*: es una de las técnicas de bordado más laboriosas que consiste en rellenar una lámina de plata sobredorada de aproximadamente un milímetro de anchura puntada a puntada, de manera uniforme. El acabado final es un cordón de oro de gran brillo y redondez. [[https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/imagenes/patrimonio-inmueble/atlas/documentos/ph\\_75-55\\_El\\_bordado\\_enoro\\_de\\_Archidona.pdf](https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/imagenes/patrimonio-inmueble/atlas/documentos/ph_75-55_El_bordado_enoro_de_Archidona.pdf)].

29. Estas labores ornamentales que, como «hijas del telar», no son labores de aguja, podrían también interpretarse como un lamé o lama confeccionada con hojuela de plata (Pérez Morera, Jesús: «Las manufacturas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVI y XVIII», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 34 (2022), p. 44).

30. *Almenilla*: «se llama por alusión cierto adorno que antiguamente ponían las mujeres como por guarnición en contorno de la garganta o escote de los jubones y almillas. Y en lo moderno se llama la que se pone por la parte inferior al brial o guardapiés y también a las cenefas de cortinas» (Aut.).

Si la decoración se hace en labor de espolín, el oro o la plata afectan forma de bordado, y todavía se introducen nuevas diferencias por la forma que se da al hilo metálico, ya de torzal, ya de entorchado, ya de simple hilo, o ya de una doble combinación, un cabo de una clase y otro de otra. Si la decoración se realiza en punto de raso, los hilos del oro o la plata aparecen estar simplemente superpuestos, de donde les vino el nombre a estos brocados de oro o plata tirada<sup>31</sup>.

Por su elaboración, el raso destaca como tejido-joya y sintetiza los valores simbólicos característicos del vestuario femenino, que debe lucir brillante para transmitir una imagen de elevación y ligereza. Así es el atuendo azul de la virreina en la segunda noche de máscara, cuya contemplación inspira después un soneto de elogio:

Un vestido de raso blanco de plata con labores de seda azul, emulo de lo perceptible del aire, orlado de almenillas, guarnecido de puntas de plata al canto. Con que al ver a mi señora la Duquesa la calidad de un brillante genio, mirando en su esfera a la luz, logró sus habilidades galanteando al asunto en las cadencias métricas del siguiente soneto (16v).

La descripción final de este vestido de raso blanco se enlaza con las cadencias métricas del soneto que lo celebra y que sigue a continuación. La descripción reproduce el impacto de la presencia festiva de la virreina, que se elogia a partir de los campos léxicos de brillante genio, esferas y luz:

En campo blanco ondea azules flores,  
noticias dando vagas al desvelo,  
para dudar si gira el rey de Delo  
o le cambia la tierra resplandores.  
Tal Belona acreedita los candores,  
que su Marte ostentaba en blanco velo,  
tal Venus mira igual en paralelo,  
lucidos de su Adonis pudsonores.  
Del brío pompa, de la luz corona  
perfecciones esmalta a la pintura,  
con que su garbo con razón blasona.  
Que a la misma beldad pone en cintura,  
pues por Venus le vence y por Belona  
deja muy bien prendida su hermosura (16v).

El soneto que cierra la descripción del vestido blanco con flores azules de la virreina concentra una doble serie de metáforas mitológicas, características de la tópica panegírica al matrimonio virreinal, transfigurados como Marte y Belona, y Adonis y Venus.

---

31. Herrero García, Miguel: *op. cit.*, p. 91.

## LOS COMPLEMENTOS DEL VESTIR: JOYAS Y PUNTAS HIELO

Tanto los materiales que componen el vestuario de la virreina como los adjetivos y los superlativos que emplea la relación de 1658 para describirlos redundan en la idea de brillo. El lucir en el vestir se acompaña necesariamente de joyas. Son el complemento indispensable del lucir cortesano. En este sentido resulta elocuente el comentario de Amadeo Frezier en su *Relación del viaje por el Mar del Sur*, un texto posterior y referido a la Lima de la primera mitad del XVIII, pero que sintetiza este efecto del lujo en el adorno:

las mujeres, no contentas con la riqueza de las más hermosas telas, las adornan a su manera con una prodigiosa cantidad de puntillas, y son insaciables con las perlas y las pedrerías, con los brazaletes, zarcillos y otros accesorios, que cuestan mucho y arruinan a los maridos y a los galanes. Hemos visto damas que llevaban sesenta mil pesos en joyas sobre su cuerpo, es decir, más de doscientas cuarenta mil libras<sup>32</sup>.

De modo semejante, esta Relación de 1658 resume unos efectos similares que se esperan de este *maridaje vistoso*:

Muy semejante fue en la bizarría y aliño el que representaba a la Reina Nuestra Señora, que Dios guarde, pudiéndose con curiosidad y arte al gracioso talle un costosísimo vestido de tela azul y plata, ataviándose de una gargantilla de muchos hilos de finísimas perlas que hacían *maridaje vistoso* con otra de esmeraldas; dejó los anillos de diamantes y otras piedras, las lazadas de filigrana, las cadenas de oro, las rosas de diamantes, la proporción del esmero con que se vistió imitando los primores del tocado en el desafío derribado al lado izquierdo, con la garzota de dos blancas plumas que le acompañan y el demás adorno con que vivamente nos ejemplarizan los retratos de la Reina Ntra. Señora que han venido de Europa para que admiraran todos en este bello niño un puntual tratado de su soberanía, garbo y hermosura (27r).

Los colores predominantes son el blanco y el azul, que se combinan con piedras preciosas en los mismos tonos (perlas, diamantes) y algunos toques de contraste a partir del rojo de los rubíes. La composición se termina perfilando con otros metales preciosos como cadenas de oro. El efecto de magnificencia redunda en la idea subyacente de que el poder se manifiesta a través del lujo: «de la riqueza que llevaba se le infundía pompa y fausto» (14r).

El simulacro político recrea una realidad festiva en la que los virreyes celebran el nacimiento del príncipe heredero en la ciudad de México de manera elocuente, como sus directos y vivos representantes. Dentro de esta construcción, el vestir es un referente visual que habilita una identificación inmediata del poder de los gobernantes. La última referencia a las coincidencias del vestido de la virreina con el de los retratos ejemplarizantes de la Reina traídos desde Europa apunta en esa dirección. Los

---

<sup>32.</sup> Tomado de O'Phelan Godoy, Scarlett: «El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material», en Mujica Pinilla, Ramón et al: *El Barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2003, p. 112.

lienzos permiten, además, un elogio a la maternidad de Mariana de Austria porque el príncipe Felipe Próspero supone un *tratado de su soberanía, garbo y hermosura*.

El poder inmediato del retrato como espejo vivo y elocuente del simulacro cortesano se vislumbra también en la siguiente cita, en la que el sombrero de la virreina es el elemento que, metonímicamente, apunta las ceremonias de cortesanía:

le quitó con lindo reporte el sombrero a mi señora la virreina duquesa de Alburquerque, bien así como Su Majestad, que Dios guarde, el Rey Nuestro Señor, primer cortesano de su corte, quita el sombrero a las señoritas mujeres de los grandes y a las damas de su palacio. Atribuyó el Excmo. Duque, como todos, a buen ensayo de cortesía esta ceremonia tan aplaudida. Respetando Su Exa. a un retrato de Su Majestad que dio orden le pusiesen en arma las compañías por donde pasaba, abatiéndole las banderas con general aplauso de todos. En esta coyuntura se dieron muchas letras en unas tarjetas doradas celebrando en ellas el asunto que recibieron sus Excias., humanísimamente muy gozosos del festejo. Aquí recitó con tanta gracia en sus labios como en su rostro, una loa muy del intento de Sus. Exc. un niño de los que venían en el acompañamiento de Moctezuma (27r).

El último complemento recurrente en el vestuario de la virreina son las puntas de hielo. Los encajes y puntillas, muchas veces bordados con hilos de oro y plata, por su laboriosidad se desempeñan como tejidos-joya. Era habitual que los puños, puntas y cuellos se enriquecieran también con ricos encajes<sup>33</sup> y son frecuentes como remate en el atuendo de la virreina.

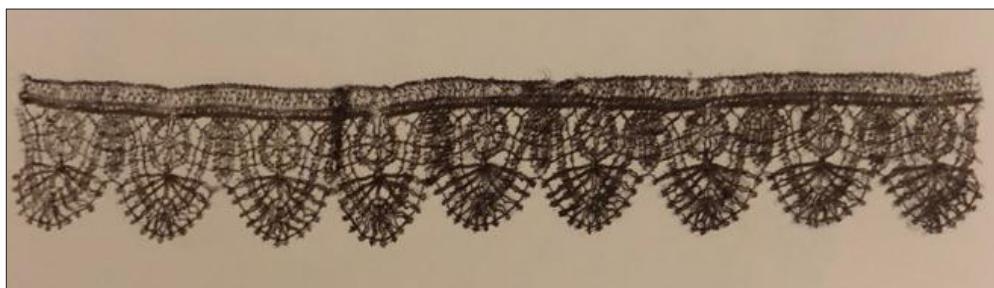


FIGURA 5. FRAGMENTO DE ENCAJE POSIBLE REMATE DE UNA BANDA. ESPAÑA O FLANDES, PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVII. Colección particular, Madrid

## EL ENTORNO DEL VESTIDO: TRIBUNAS, BALCONES, CARRUAJES, SILLAS

El análisis de la materialidad de los tejidos pone de manifiesto que la riqueza del vestuario y las joyas de la virreina se conjuntan con su belleza y virtudes, identificándose como correlatos objetivos de su distinción. Una vez delimitada la conexión entre el vestuario, la apariencia y la grandeza de la duquesa de Alburquerque, la perspectiva de encuadre se proyecta espacialmente hacia su entorno más inmediato.

33. Bernis, Carmen: *op. cit.*, pp. 104-105 y 130.

El espacio, como antes el vestido, es otro correlato objetivo de la presencia de la virreina. Así se explica la *bien dispuesta, curiosa tribuna* (6r) que se describía en la primera misa y *Te deum* en la Catedral, tras recibir la noticia del nacimiento de Felipe Próspero.

Una vez trazada la magnificencia visual del vestido, la cuadrícula se amplía con el espacio. Es una prolongación que responde al relato de *ostentación encapsulada* del ámbito femenino. Dentro de palacio, el cuarto de la virreina era el espacio destinado a sus recepciones privadas y, en el marco de los protocolos oficiales, centralizaba las actividades propias del circuito femenino, que se desarrollaban siempre según un guion paralelo y de manera consecutiva a las dispuestas por el virrey, tal y como se ponía de manifiesto desde la primera entrada pública del virrey en las ciudades en las que hacía su solemne llegada a caballo. Así era también, por ejemplo, en la recepción de las ceremonias de plácemes de los prebendados (8v). En esta ocasión, como se trata de los fastos por el nacimiento del príncipe heredero, en la relación se hace explícita la función de los virreyes como corresponsales de los reyes y destaca el protagonismo femenino de la enhorabuena:

Dieron en aquesta ocasión manifiesto testimonio las afectuosas palabras a que correspondió Su Excelencia con la majestad del Rey Nuestro Señor que decorosamente representaba, y con los agrados y estimaciones del duque de Alburquerque, sabiendo hermanar la destreza sola de Su Excelencia los distantes estremos de majestad y amor que el otro crítico acreditaba por incomprendibles. De aquí pasó este areópago<sup>34</sup> al cuarto de la virreina, que recibió los plácemes rebosando las majestuosas alegrías que pudiera la Reina Nuestra Señora, que Dios guarde (7v).

Los colores y materiales de los tejidos que lucen los virreyes se conjuntan con otros elementos textiles con el objetivo de señalar la estrecha correspondencia entre el espacio festivo y sus agentes protagonistas. Así, por ejemplo, también en la catedral donde se instala un dosel<sup>35</sup> que se conjunta con el vestuario de los virreyes y las telas de sillas y almohadones. A partir del vestido de tela azul y hojuela de plata (8v) que lucía la virreina en la ceremonia de plácemes del jueves 28 de marzo, se disponen:

debajo de un rico dosel dos sillas de tela blanca bordadas y una preciosa almohada a los pies de cada una dellas, estando muy cerca la de Su Exa. de la de Su Ilustrísima y por los lados las competentes para el gravísimo Cabildo (8r).

La combinación de colores azul y blanco en los vestidos se conjunta con la tela blanca bordada de sillas y almohadas. El fondo cromático del blanco de la tela de los cojines combina con el brillo y la luminosidad material de la tela y la hojuela de plata del vestido de la duquesa de Alburquerque.

34. *Areópago*: grupo de personas graves a quienes se atribuye, las más veces irónicamente, predominio o autoridad para resolver ciertos asuntos (DRAE).

35. Sobre el dosel, Cañeque, Alejandro: *op. cit.*, p. 622.

A la hora de coordinar complementos, decoraciones y vestidos predomina el blanco, un color acromático con profundas connotaciones<sup>36</sup>, que siempre lucirá en correspondencia con el brillo del vestuario de los virreyes. Cuando se da la circunstancia de que los vestidos son blancos, la concordancia cromática con los ajuares que acompañan a la virreina queda reforzada visualmente. Es el caso del vestido de raso blanco que luce la virreina en una de las noches de máscara y que se coordina con la carroza y el traje del virrey:

No obstante, que mi señora la Duquesa gozaba del Palacio lo vistoso y lucido de la máscara, quiso dar llenos al regocijo una de las tres noches, saliendo a encontrar al señor virrey en una de las calles en su carroza rica acompañada de todo el menaje de la grandeza que estila Su Excelencia en tales ocasiones: motivo fue a esta galantería hija de su nobleza haber visto salir a su Excmo. consorte aquella noche apostado a lucir con los cambiantes de una riquísima tela blanca sobre blanca, cuyos visos mi señora duquesa imitó con lo rosagante de un vestido de raso blanco (16v).

El conjunto se completa con Ana Rosalía que, pese a su corta edad, también luce «un vestido de tela blanca y plata, matizado campo de vistosa confusión de flores diversas en el color, siéndolo de todos» (16v-17r).



FIGURA 6. FRAGMENTO DE MANTO EN TEJIDO DE SEDA AZUL E HILOS METÁLICOS PLATEADOS. Museo Nacional de las Artes decorativas, Madrid

36. El blanco es luz, en contraposición al negro que es oscuridad y se asocia, por su luminosidad, al comienzo de la vida. Sobre la lectura simbólica del blanco, véase Sánchez Ortiz, Alicia: «Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental», *Ars Bilduma*, 3 (2013). DOI: <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.6381>.

## CONCLUSIONES: HERMANDAD DE GALAS Y ALIÑOS (29R)

El análisis de los tejidos en los vestidos de fiesta que lució la duquesa de Alburquerque en la celebración por el nacimiento de Felipe Próspero en la ciudad de México (1658) muestra la trascendencia de todos los detalles que envuelven la exhibición pública de los virreyes, representantes directos de la monarquía en América, que debían lucir siempre el poder en el cuerpo.

Sin una reflexión teórica sobre sus obligaciones y sin funciones de gobierno, el espacio de las virreinas es esencialmente simbólico. Las virreinas participaban del espectáculo de la magnificencia desde un espacio de visibilidad acotada. Balcones, estrados y jaulas son lugares aparentes desde un segundo plano, que propician que su ámbito de acción sea un ejercicio de *ostentación encapsulada*. La arquitectura de los espacios que las rodean acompaña sus movimientos en un circuito eminentemente femenino y siempre *encapsulado*. Son lugares cerrados pero reconocibles: las clausuras de los conventos son las únicas actividades que pueden llevar a cabo sin la compañía de los virreyes; los balcones desde los que se acompañan de la nobleza local para ser espectadoras de fiestas y festejos; la jaula de la catedral desde la que asisten a los servicios religiosos; los estrados, aposentos y el cuarto desde los que reciben en el palacio virreinal, etc.

Sus vestidos de fiesta son otro correlato objetivo de esta *ostentación encapsulada*. Ellas lucen en el cuerpo el espectáculo de la magnificencia a partir de una serie de constantes, como la riqueza de los tejidos de sus vestidos y joyas que combinan no solo con las decoraciones efímeras, sino también con el virrey y el cuerpo de la familia. Con el color y el brillo, se integran en el espectáculo visual de la celebración y se hace patente su participación en el cuerpo de gobierno. Los colores habituales son el blanco y el azul, una gama cromática asociada al brillo, matizada con bordados de flores<sup>37</sup> y puntas de hielo.

La gala del vestir se considera ámbito eminentemente femenino. En este espacio la virreina ostenta el protagonismo del lucir, pero también del *diseño de esta hermandad de galas y aliños*. Así puede interpretarse del conjunto final:

El segundo día mi señora Duquesa restó al aliño los bríos animando un vestido de chamelote encarnado y plata de Francia, entre cuyos reflejos y visos sobresalía lo blanco de siete guarniciones de puntas de humo; Su Señoría un baquero gamuzado<sup>38</sup> y plata de Francia con puntas aceradas y plata guarnecido y precioso; en mi señora doña Ana fue la delicadeza del aseo un vestido de chamelote encarnadino todo con calados de tela blanca dividido y cortado en almenillas; quedaron en los nobles sujetos las galas o agraviados o desvanecidas por la hermosura y grandeza aunque censuraban de buen gusto a sus dueños. *Fue ingenioso al gusto de todos el artificio con que procuró mi señora la Duquesa hubiese variedad aun en el mismo modo de los vestidos, atavíos, joyas, cadenas, diamantes, especiosidades de piedras, hechizos del resplandor, que encantan la vista menos*

37. Sobre la técnica de bordado de matices y sus efectos estéticos, véase Ágreda Pino, Ana: «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 197-217. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.197-217>.

38. El gamuzado es un tono de amarillo blanco, semejante al de la gamuza.

*atenta*, variando Su Excelencia las galas y aderezos, que llevaba un día con las que mi Señora doña Ana pulía al día siguiente, arte que a todos admiró y con razón pues nunca mejor se vio tan discorde hermandad de galas, aliños y trajes (29r).

El espectáculo y la performance festiva, en este espacio de riqueza textil y como conjunto homogéneo, apuntan claramente a un ingenioso artificio que se atribuye directamente a la virreina. Las descripciones analizadas en esta relación de 1658 señalan los tejidos como hechizos del resplandor y permiten que, dentro de la *ostentación encapsulada* propia de la agencia femenina en el ámbito festivo, la virreina luzca en todo su esplendor y comunique sus brillos al virrey y a la familia virreinal en su conjunto.

## REFERENCIAS

- Abad Zardoya, Carmen: «Ratas, Cenizas y Perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII», *Res Mobilis*. Oviedo University Press, 5. 5, (2016), pp. 21-46.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5290513>
- Ágreda Pino, Ana: «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 197-217. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.197-217>.
- Bernis, Carmen: *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid, Ediciones el Viso, 2011.
- Cañeque, Alejandro: «De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la nueva España de los siglos XVI y XVII», *Revista de Indias*, LXIV.232 (2004), pp. 609-634.
- Castany Saladrígues, Francisco: *Diccionario de Tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Madrid, Gredos 1949.
- Colombi, Beatriz y Calvo, Hortensia: *Cartas de Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2015.
- Cómez Ramos, Rafael, «El balcón de la virreina. Hermenéutica e historia de la arquitectura», *Cuadernos de arquitectura virreinal*, 1 (1985), pp. 17-24.
- Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras completas, III: Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo Cultura Económica, 2001, vol. III.
- Dávila Corona, Durán Pujol y García Fernández: *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.
- Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.), *La ciudad barroca*, México, El Colegio de México-FCE, 2005, pp. 371-406.
- Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith: *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2007, pp. 117-132.
- Farré Vidal, Judith: *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y Virreina de esta Nueva España*. México, El colegio de México, 2009.
- Fernández de Castro, Gaspar: *Relación ajustada, diseño breve y montea succincta de los festivos aplausos, [...] México, 1658*.
- Fernández Fernández, José Antonio: «El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)», *Hipogrifo*, (2019) 7.2, p.743-767.
- García Panes, Diego: *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994.
- Herrero García, Miguel: *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014.
- Mínguez, Víctor: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars: Espai i Història*, (1993) XVI, pp. 29-46.
- Montes, Francisco: «La ‘jaula’ de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México» en López Calderón, Carme; Fernández Valle, María de los Ángeles; Rodríguez Moya, Inmaculada (eds.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. 1, pp. 231-247.

- O'Phelan Godoy, Scarlett: «El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material», en Mujica Pinilla, Ramón et al: *El Barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2003, p.9 9-133.
- Pérez Morera, Jesús: «Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves» en Pérez Morera, Jesús (coord.): *María, y es la nieve de su nieve. Favor, esmalte y matiz*. Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 39-73.
- Pérez Morera, Jesús: «Las manufacturas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVI y XVIII», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 34 (2022), pp. 37-66.
- Phipps, Elene: «The Iberian Globe. Textile Traditions and trade in Latin America», en Phipps, Elene: *Interwoven Globe. The worldwide textile tradition trade, 1500-1800*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 120-135.
- Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid, Akal, 1996, vol. I.
- Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665 - 1703)*. México, Porrúa, 1946 vol. 2.
- Rubial, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50, (2014), pp. 3-44.
- Sánchez Ortiz, Alicia: «Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental», *Ars Bilduma*, 3 (2013). doi: <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.6381>.
- Toral, Marta: «El léxico de tejidos en inventarios notariales del siglo XVII», *Revista de Lexicografía*, 23 (2017), pp. 157-184.
- VVAA, *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Fundación de Cultura y Deporte, 2015.