

El quimono en la Nueva España: una manifestación local de una moda global en los siglos XVII-XVIII

Andreia Martins Torres 

CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH-UAÇ), Avenida de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa, Portugal
andreiamartins@gmail.com

Resumen

Este trabajo se centra en el quimono para destacar como la cultura material japonesa participó en el desarrollo de un gusto de inspiración asiática en la Nueva España. A partir de esta idea demuestra que esas piezas contribuyeron a la emergencia de un código achinado en la moda del siglo XVII y que se consolidó durante la centuria siguiente. La adopción de una perspectiva de la historia conectada, así como el recurso a fuentes escritas y pictóricas, han permitido identificar su papel pionero en esa tendencia así como en su difusión americana. Del mismo modo, se reconocieron las miradas cruzadas entre Asia, Europa y América para resignificar y readaptar esa prenda hasta transformarla en una bata.

Palabras clave

Moda
Textiles
Japón
Nueva España
Quimono

O quimono na Nova Espanha: uma manifestação local de uma moda global nos séculos XVII-XVIII

Resumo

Este trabalho centra-se na análise do quimono para destacar o papel da cultura material japonesa para o desenvolvimento de um gosto de inspiração asiática na Nova Espanha. A partir desta ideia, demonstra-se que essas peças contribuíram para o aparecimento de um código *achinado* na moda do século XVII, que se consolidou durante o século seguinte. A adopção de uma perspectiva de história conectada, assim como o recurso a fontes escritas e pictóricas, permitiram identificar o seu papel pioneiro nessa tendência e na sua difusão americana. Do mesmo modo, reconhecem-se os olhares cruzados entre a Ásia, a Europa e a América para ressignificar e readaptar essa roupa, até transformá-la numa bata.

Palavras-chave

Têxteis
Japão
Nova Espanha
Quimono
Quimão
Timão

ISSN 2182-9942



The kimono in New Spain: a local manifestation of a global fashion in the 17th and 18th centuries

Abstract

This paper examines the kimono to emphasize the role of Japanese material culture in the development of an Asian-inspired taste in fashion of New Spain. From that idea, it shows that some Nipponese products contributed to the occurrence of an *achinado* code in dress since the seventeenth century, and that was consolidated during the following century. The adoption of a connected history perspective, as well as the use of written and pictorial documents, allowed us to identify its pioneering role in that tendency as well as in its American diffusion. At the same time, we recognized the intersected points of view between Asia, Europe and America to adapt and change the meaning of that garment, until it becomes a dressing gown.

Keywords

Fashion
Textiles
Japan
New Spain
Kimono
Japanese robe

La japonización novohispana a través de sus ropas

El interés por las mercancías que llegaban por el Pacífico motivó estudios sobre su impacto económico y social en el imperio español, sin que los objetos japoneses y sus textiles merecieran una reflexión particular. Los trabajos de David Almazán [1], Dennis Carr [2], Fernando García [3], Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez [4], Oliver Turner Ivey [5] y Mayuyama Junkichi [6] han contribuido a un mejor conocimiento del arte nipón y sus adaptaciones en el mundo hispano. Frecuentemente éstas se asocian a las porcelanas, o a las técnicas de enconchado y laca que ilustran la influencia asiática en diferentes exposiciones [7-8]. Las piezas con ese acabado se designaban con el adjetivo *japonés* cuando eran importadas, y hechas *al remedo de Japón* si se trataban de imitaciones. De eso se infiere que tuvieron una identidad diferenciada entre las aportaciones asiáticas a la cultura material novohispana, pero no fueron un ejemplo aislado.

Hubo casos en que la conexión pervivió en el lenguaje, empleándose un término derivado del japonés para referirse a los muebles originalmente importados de ahí, como el biombo [9-11]. Menos trabajadas son las ropas, que sirvieron a sus usuarios para imaginar a *otros* y recrearse a partir del propio cuerpo, dando consistencia a un nuevo lenguaje estético y simbólico que se manifestaba en la producción de escenarios *achinados*, expresión utilizada en Nueva España para referirse genéricamente a los objetos hechos en Asia y a sus imitaciones [12-15]. Entre éstos se incluyeron unas prendas interpretadas como batas, designadas de quimón(es) y quimono(s), que se emplearon desde inicios del siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XIX [16-17].

Ambas voces identificadas derivan del japonés *kimono* (着物), formado por la palabra *mono*, cosa, y *ki*, que proviene de *kiru*, vestir, llevar puesto. Se trataba de

una prenda de formas anchas y largas que evolucionó del *kosode* para adquirir un significado especial, vinculado a cuestiones políticas y culturales internas [18-21]. Los ejemplares más refinados se hacían con los tejidos importados de Persia e India, que llegaban en cantidades reducidas y conferían prestigio a quien los ostentaba. A esa transformación cultural Kayoko Fujita [22] designó de *indianización de Japón* y, con algunos resalvos, fue la misma que sucedió en Europa y América ante la llegada de los textiles asiáticos. Cabe entonces descifrar su contribución a la *japonización novohispana*.

Al trasladarse el vestido de su contexto original para transformarlo en una mercancía dentro del imperio español, éste se sometió a un proceso de resignificación que le otorgó nuevas formas y sentidos en sus versiones castellanas. Durante todo el período virreinal ambos términos sirvieron para referirse a un tejido de algodón muy fino, pintado y estampado, del tamaño de ocho varas, y a ciertas batas de corte asiático que estaban confeccionadas con una pieza de cualquier textil con esas dimensiones, independientemente de que su origen fuese japonés o no [16-17].

Un ejemplo muy claro de lo que se acaba de afirmar es el relato sobre la intervención de Nicolás de Labayán, nativo de la provincia de Ilocos y al servicio de la Corona como alférez de Manila durante el levantamiento de los *sangleyes*, en mayo de 1686. En el informe se dice que él salió a la calle cubierto sólo con un *quimono* sobre su ropa interior [23]. Pero, si se trataba de un nativo, lo más probable es que su traje no tuviera un origen japonesa sino que fuera la prenda tradicional de la región y que, por sus características, se pudo interpretar como otro tipo de bata. Por eso se defiende la tesis de que este hombre mantendría sus costumbres ancestrales pese a haber accedido a cargos de la administración española. En ese contexto, el término quimono se emplearía así para referirse a las *batas* de los *xapones* del barrio de Binondo, las de *sangleyes* confinados al barrio de Tondo y al Parián de Manila, pero igualmente

a las de los filipinos, producidas con textiles de fibra de plátano, de piña, de algodón, seda, o *abacá*.

Aunque en el mundo hispano se consideraba que los mejores quimonos venían de Japón, en lo que concierne a su acepción como prenda, la palabra se empleó para designar genéricamente cualquier ropa tipo bata de corte asiático. En suma, en el lenguaje castellano todos esos modelos remitían a un imaginario sobre la cultura nipona que incluía objetos hechos en otras partes, tal como sucedía con el biombo. Del mismo modo, es posible pensar que las demás prendas asiáticas en forma de *T*, que aparecen en menor medida en la documentación, se incluirían en el concepto de quimono.

Varios investigadores señalaron la circulación de estas piezas a través del Galeón de Manila, sin adentrarse en el tema. Ese no fue el caso de Berenice Ballesteros [24] quien se refiere a estas ropas al reflexionar sobre los *achinados* y los *japones* en las apropiaciones novohispanas de los bienes asiáticos. Su investigación tuvo el gran mérito de distinguir una demanda específica de materiales japoneses que mantuvieron una identidad diferenciada en el ideario local. Entre éstos incluyó los quimonos, pero consideró su uso excepcional y como resultado de una fuerte demanda de productos de esta región que obligó a los japoneses a “echar mano de objetos destinados al consumo local”, totalmente “ajenos a las costumbres occidentales”. Como se demostrará, tales afirmaciones son bastante controvertidas. En primer lugar, la autora no distingue la tela de la prenda en la documentación, designando ambas por *kimonos*. Aunque señale las dos palabras en el glosario al final del artículo, no refiere que la diferenciación ortográfica es anacrónica y que las fuentes revelan una realidad bastante más compleja. Tampoco reconoce el impacto de la bata en la indumentaria novohispana e ignora su consumo en occidente, donde se produjeron adaptadas formal y simbólicamente a las prescripciones locales.

Las lagunas identificadas son comunes a otros trabajos enfocados en el arte o en la economía y resultan de la poca comunicación entre las diferentes especialidades, sobre todo con la historia de la indumentaria, que sólo en los últimos años se afirmó como un campo de estudio con metodologías propias. Desde esa disciplina se hicieron varias aportaciones al tema que deben considerarse.

Julieta Pérez Monroy [25] se interesó por el vestuario como uno de los aspectos de la vida cotidiana del siglo XIX y se deparó con la gran divulgación de las batas en las formas de estar y ataviarse en casa, aludiendo a la costumbre de las élites de vestir chaquetas y batas en ambiente familiar. Asimismo nada dice del quimono.

Hubo casos en que las investigaciones se centraron en la literatura para descifrar percepciones acerca de la ropa en Nueva España. María del Carmen Arechavala [26] distinguió las visiones femeninas y masculinas en los grabados de Claudio Linati, donde el autor trató de plasmar los trajes civiles, militares y religiosos mexicanos en una obra impresa por primera vez en 1828. Su objetivo fue asociar esas impresiones pictográficas con los relatos

literarios contemporáneos de dos autores. En primer lugar, analizó el diario de la escocesa Madame Calderón de la Barca, esposa del primer embajador de España en México, escrito durante su breve estancia (1839-1842) en el país recientemente independizado. En segundo lugar, se centró en el texto de Manuel Payno (1810-1894), un político y periodista mexicano que escribió varias novelas ambientadas en el período de transición entre el virreinato y la república independiente. La propuesta de Arechavala asoció los dos tipos de registro artístico para interpretar cuestiones relacionadas con la moda, como esta prenda. No obstante, no llegó a discernir que, hasta el siglo XX, las designaciones de quimón y quimono incluyeron tejidos de algodón pintado y estampado como también batas de corte asiático. La tesis de María de los Ángeles Navarrete [27] dio un giro hacia las cuestiones lingüísticas para percibir la historia de los atuendos a través de la etimología y puntualizó algunas cuestiones relacionados con la prenda.

La mayor contribución para el entendimiento del quimono en el virreinato se encuentra en la tesis doctoral de Guillermina Solé Peñalosa [28]. La investigación se centra exclusivamente en el siglo XVII, distinguiendo el vestuario de hombres y mujeres. En el apartado sobre la casa y la ropa de levantar dedica algunas páginas al quimono. La autora entiende su adopción como una evolución de otros modelos de bata anteriores, a los que se acomodó, pero también como resultado del establecimiento de nuevos usos para las prendas asiáticas y es esa también la idea que aquí se desarrollará. Más allá de las elecciones textiles que identificó en la documentación, no pudo localizar un registro gráfico que le permitiese hacer más consideraciones acerca del aspecto que tuvieron. Sin embargo, sí las reconoció en los cuadros de castas del siglo posterior, asociando esa moda a las tendencias europeas, sin tener en cuenta el vínculo simbólico con Asia que nunca perdió.

Los importantes esfuerzos por determinar las características particulares de la indumentaria novohispana han creado las bases para futuras discusiones. Los intentos de puntualizar el significado del quimono no trazaron su evolución formal ni el papel que cumplió en las dinámicas de ostentación y diferenciación social a lo largo del período colonial. En artículos dedicados al estudio de los quimonos, se llega a puntualizar sobre algunos procesos internos de resignificación de la prenda y se hizo un tímido intento de relacionarlo con dinámicas más amplias [16-17]. No obstante, los textos se centran fundamentalmente en las relaciones comerciales y no se llega a reconstituir su evolución simbólica o formal. Tampoco se discurre sobre el significado de la identificación en la iconografía virreinal de modelos similares a los de Europa. Este aspecto es especialmente relevante puesto que esta tendencia incluyó prácticamente todo el mundo occidental. En el virreinato, su origen o influencia fue marcadamente japonesa, conformando un mercado diferente pero inserto en el comercio más amplio de objetos asiáticos. A pesar de todo, las historiografías europea y norteamericana-

na vienen perpetuando una visión circunscrita de la presencia americana de batas de corte asiático, sin considerar las particularidades de los territorios hispanos [29-38]. Es precisamente eso que se contraría al recoger la información ya publicada sobre el tema en diferentes países, analizando los registros escritos e iconográficos del quimono en distintas regiones para destacar las singularidades de esta tendencia en el virreinato y sus conexiones con lo que sucedía en el resto del mundo.

Habrà entonces que entender de qué forma se descontextualizaron, en Nueva España, los materiales producidos en Asia por *otros* y se usaron ahí bajo nuevas premisas, de manera paralela a lo que sucedía en Europa. Para el efecto se adopta un enfoque de la historia cultural, específicamente de la cultura material y su circulación a partir de redes mercantiles. Eso permitirá destacar cómo las modas europeas y americanas dialogaron entre sí y con sus referentes asiáticos, para reconocer funcionalidades y significados a una bata que venía, o se inspiraba, en un vestido *oriental*. Así se pone de relieve el protagonismo del virreinato, su papel en la expansión de batas designadas de quimono en América y los aspectos sociales que contribuyeron a la construcción y evolución de su significado.

En suma, el vestuario estuvo sometido a diferentes influjos externos que se sumaron a una realidad interna bastante compleja y desigual, formando un trampantojo cultural en el que se perciben elementos de distinta naturaleza. Estos se conjugaron particularmente en el quimono: una prenda asiática y nombrada con un vocablo de origen japonés, que respondía a las necesidades de un modo de vida y a unas costumbres europeas que se aplicaban en América con algunas adaptaciones. Lo que se defiende es que el quimono, al igual que otras piezas de origen japonesa, participó en la formación de un código *achinado* en la moda, implicando transferencias simbólicas y formales que unieron los tres continentes.

La moda de las batas asiáticas en Occidente: nuevas aportaciones

La introducción del quimono en Nueva España ocurrió en el siglo XVII acompañando una tendencia mundial. La manera de designarlo en Europa lo asoció a un origen asiático o mediorienta, en función de las vías por las que se adquiriría. En castellano se asoció a Japón pero, independientemente del idioma, se le conoció vulgarmente como bata, porque así se fue incorporando a las diferentes modas europeas. Dicho fenómeno motivó algunos trabajos, especialmente en Francia, Inglaterra y Holanda, en los que se interpretó como el resultado de sus actividades expansionistas y de la formación de compañías comerciales con Asia. De manera consensual se atribuye a los holandeses el papel de precursores de esa costumbre en occidente, a partir de 1630-1640, sin que se tuviera en cuenta los espacios dominados por las potencias ibéricas [29].

Cabe destacar que la primera referencia conocida a un quimono de Japón en Europa es precisamente entre los bienes de un portugués, durante el período de la Unión Ibérica. Se trata de García de Melo e Torres, quien desempeñó importantes cargos en la administración de los espacios ultramarinos portugueses, ya fuera como capitán de la factoría de Sofala (Mozambique) o como veedor de la hacienda del *Estado da India*. Al fallecer, en Madrid, se hizo el inventario de sus bienes el día 31 de octubre de 1631 y, entre los géneros arrollados, constaba “um quimão do Japão forrado de tafeta azul celeste que é de couro empensado”, evaluado en mil reales. Se encontraba junto a otros objetos asiáticos tales como “2 beiramos dourados do Japão de 4 quadros cada um avaliado em 20.000 reais”, “2 boyombos mais pequenos de china de 20.000 reais”, “uma gaveta do japão de couro negro de 2.000 reais” y “2 catanas de japão uma maior que a outra com sua guarnição de prata de 3.000 reais”, demostrando un gusto por esas piezas [39]. Asimismo persisten algunas dudas de que se trataba realmente de un *kimono*, ya que hasta ahora no se conoce ningún ejemplar en cuero. Más bien parece que la incorporación de la palabra al vocabulario portugués sufrió el mismo proceso que en castellano, aplicándose a otras prendas de origen asiático que recordaban ligeramente a una bata. En todo caso, la ostentación de este ejemplar por parte del portugués y en fechas tan tempranas es bastante reveladora, sugiriéndose la posibilidad de que fuera adquirido durante su estancia en la India. Peter Mundy llegó a Macao en 1637, tan sólo unos años después que se hiciera el referido inventario, dejándonos una excelente descripción de las rutas de comercio mediante las cuales se cargaba la Nao Negra, “después que el comercio con Japón estuviera lanzado”. Ésta salía de Goa con destino a Malaca, donde su carga inicial se cambiaba por otras mercancías para seguir de nuevo en dirección a Macao, ciudad donde se quedaba entre 10 a 11 meses para poder acceder a las ventas semestrales de seda de Cantón. Este producto llegaba en pequeños barcos y constituía el principal elemento del comercio con Japón. Aparentemente, las únicas mercancías exportadas desde el archipiélago nipón eran plata y curiosidades tales como armarios de laca, cajas de muebles, biombos pintados, espadas, lanzas y *kimonos* [40].

Paralelamente se han detectado evidencias del uso del “quimão” en cortejos religiosos celebrados en las ciudades portuguesas de la Península Ibérica. En esos casos, su función era la de fantasía, para representar a personajes de China, India y Japón [41], aunque los portugueses que residían en esos parajes asiáticos usaran la prenda como parte de su vestuario. Eso es lo que observa Peter Mundy al ser recibido en la casa del gobernador de Macao, Antonio de Oliveira Aranha, quien actuara como capitán-mor del viaje a Japón. En esa ocasión, el autor describe las ropas de las hijas pequeñas de su anfitrión, cuyos “trajes exteriores eran pequeños kimonos o abrigos japoneses” [40]. Cabe aún referir que la primera embajada japonesa enviada a Europa fue recibida por la Corte de los Bragança, en Vila

Viçosa, a septiembre de 1584. El aspecto de esas personas sería muy distinto al de cualquier otra que habrían visto antes, provocando el interés de Doña Catarina de Bragança, quien ordenó sacar el molde de sus trajes, entre los que seguramente se incluyeron *kimonos* [42].

La posición pionera de las potencias ibéricas contrasta con su invisibilidad en las reflexiones sobre la propagación de cortes de bata asiáticos y en la construcción del complejo valor simbólico que alcanzaron en el exterior, existiendo apenas referencias puntuales en trabajos dedicados a otras temáticas [43-44]. Por eso, con excepción de EEUU, donde se estudiaron como un rasgo de la influencia británica durante el siglo XVIII [30-31, 45], poco se sabe sobre el quimono en Brasil (llamado “timão”) [46] o en los virreinos españoles.

Contrariando esa imagen, las investigaciones sobre México revelaron indicios de la presencia del atuendo en período temprano en el contexto global de su difusión, destacando la importancia de seguir profundizando sobre el tema en otras regiones del continente. La primera pieza identificada en Nueva España es anterior a 1622, cuando se inventariaron los bienes del capitán Andrés de Acosta recuperados en el naufragio de la almiranta N.^a S.^a de Atocha, que iba de Manila a Acapulco y se hundió en Florida. Este hombre, mantenía fuertes vínculos al comercio de Filipinas, a sus vecinos y autoridades eclesiásticas, como se comprueba por la referencia a varios objetos a nombre de otras personas como de “Manuel Pastrana, vecino de Manila”, o del “canónigo de Manila”. Entre sus ropas constaba “un quilmon de china” guardado en una “caja grande de china”, donde posiblemente se trasportara en el galeón, como era práctica en relación a los textiles más delicados [40]. No se sabe si el autor del documento empleó la palabra “chino” como sinónimo de asiático pero aparecen varios muebles de Japón como baúles y bufetillos, escritorios que nos permiten cuestionarlo. Además de la referencia a quimono, se detectó una “turca [bata] de raxa verde con passamanos de oro y un papel dentro que dice es de Cathalina de Quiñones y deven veinte pessos”, posiblemente un encargo que le hizo.

La prenda era aún una curiosidad y quizás nunca se llegara a utilizar, puesto que no se describen señas de desgaste. No obstante, el testimonio es un poco anterior a las primeras noticias de su aparición en Europa, lo que pone en cuestión que fuera desde ahí que se extendiera hacia América o que su simbolismo se forjara en el Viejo Mundo, como hasta ahora se viene defendiendo. Como mínimo se podría decir que esos fenómenos fueron simultáneos.

Aparentemente, las raíces de esa tendencia se encuentran en Asia, donde los ibéricos los vistieron mucho antes que los holandeses. La referencia más antigua de su uso como bata se registra precisamente en Macao, por parte de la portuguesa Leonor de Fonseca. A 17 de noviembre de 1593, ella es acusada de “beijar mais tambem humas figuras douradas porcos &c. que estauam pintadas em hum quimão de Japão que trazia

vestido” [47]. La necesidad de adecuar la indumentaria al clima hizo que se inspiraran en los materiales y ropas de la zona para adaptarse al nuevo entorno. Hasta donde se averiguó, eso no correspondió a un intento de integración en el que trataran de parecerse a los nativos. Para ellos, dichos modelos recordaban a la *ropa turca* de la metrópolis, sumándose luego a otros tipos de *ropa española de levantar* que desde mediados del siglo XVI se empleaba en ambiente familiar, además de usarse como abrigo de niñas [40].

Este cuadro de absorción de lo ajeno consistió en una *domesticación de lo exótico*, que partió de una estereotipización del *otro* y de la apropiación de ciertos elementos ajenos para interpretarlos dentro de pautas culturales propias. Más allá del debate sobre las dinámicas de dominio subyacentes a esta tendencia, o sobre la dialéctica entre lo propio y lo ajeno, el término ha sido empleado por diversos investigadores para estudiar la historia de los textiles y de la moda, entre los cuales cabe destacar a Maxine Berg [15]. Desde el punto de vista estrictamente europeo, el proceso supuso la apropiación de unas ropas empleadas originalmente por *otros* para transformarlas funcional y alegóricamente bajo el referente español, el de la bata turca, o sea “vestido grosero y suelto” [48]. Eso se materializó en su transferencia desde el espacio exterior para el interior y que del ámbito público pasara al privado e íntimo. En esa condición, ya no de *kimono* sino de *bata de quimono*, se exportó a otras partes del Imperio.

Los estrechos lazos entre Manila y Acapulco posibilitaron su incorporación prematura entre la población novohispana. Mientras tanto, los comerciantes del virreinato las hacían llegar a la península, de manera indirecta y a través de la práctica corriente del regalo. Así los enviaban a familiares y altos funcionarios que intercedían por ellos, o incluso al monarca. También en este aspecto el ejemplo del capitán Acosta es paradigmático ya que, poco tiempo antes de su muerte, dejaría preparado un “caxoncillo cerrado de china yntitulado para don francisco ariaz de Verastegui mi hermano que el d[ic]ho albacea dixo averlo ynviado de china p[ar]a castilla don Juan Claudio” [49]. En su interior, seleccionó varios materiales demostrativos de las curiosidades de Asia, como una cajita de concha, unas bolas de marfil, algunos tejidos y, como no, “un quilmon”. Eso, a pesar de que Rodrigo de Vivero, gobernador de Filipinas que a su regreso a Nueva España naufragó en Japón y fue recibido directamente por el shogun (1609-1610), llegara a afirmar que los géneros nipones, por ordinarios, no eran necesarios en la Nueva España. Las palabras de Sebastián Vizcaino, el primer embajador español en Japón que recibió su nombramiento en 1611, reproducen esa misma idea, atribuyendo la falta de éxito de las mercancías europeas llevadas como regalo, a que sus habitantes estuvieran “enseñados a quimones y otras cosas de poco valor” [50-51].

Aunque es prácticamente imposible determinar donde el quimono empezó a constituir una tendencia visible en la moda, la referencia más antigua a su incorporación al

ajuar de occidentales es en Macao y en Manila. Fuera de Asia todo indica que el primer lugar lo ocuparía Nueva España, la principal puerta de entrada a los productos asiáticos en el Imperio Español. Es cierto que la Península estuvo sometida a los influjos que llegaban desde Asia a través del virreinato e igualmente desde otras potencias europeas, cuyos naturales mantenían estrechas relaciones con sus ciudades portuarias. Sin embargo, los diversos trabajos que se dedicaron a la cultura material asiática o al *kimono* sugieren que su uso no fue tan expresivo [52-53].

Lo más probable es que, entre 1630 e inicios de la centuria posterior, las potencias europeas adoptaran progresivamente diferentes modelos de batas asiáticas en las regiones bajo sus dominios, incluso en el Viejo Mundo. Cada uno de esos territorios tuvo su propio proceso de reconocimiento de la prenda, pero la nueva coyuntura política y comercial creó las bases para un diálogo permanente entre las distintas realidades culturales puestas en contacto, que se retroalimentarían en la manera de vestir y significar el quimono. Nueva España no quedó exenta de ese proceso pues recibió las prendas desde época temprana e incluso fue plataforma para remitirla a otros espacios americanos y metropolitanos.

El papel de la Nueva España en la difusión de modelos de bata asiáticas en América

El quimono fue una de las varias prendas asiáticas que alcanzaron difundirse en occidente pero su estudio cuenta con varios problemas. La documentación generada por diferentes instituciones a lo largo del período virreinal no siempre indica el origen o tipo de pieza a que se refiere y no se encontró una imagen gráfica adicional que pudiera tomarse como referencia del aspecto de cada modelo señalado en los textos. Tampoco se conserva ningún ejemplar en México ya que el supuesto *kimono* custodiado por el Museo Histórico de Acapulco está descontextualizado (n.º inv. 10-129215). Asimismo, las piezas inventariadas como kimono en el Museo Nacional de las Culturas de la Ciudad de México son de los siglos XIX y XX y no guardan relación con la moda novohispana, ya que son de fechas posteriores a 1821 (n.º inv. 10-100032, 10-256377, 10-256380, 10-490851, 10-490852, 10-490853, 10-490854, 10-490857, 10-629821, 10-634808 1/11 y 2/11, 10-624819-2/8 y 3/8, 10-634822 1/7, 10-634823 0/2, 10-634824, 10-634825 0/2, 10-634826 0/2, 10-74916, 10-74917, 10-99555 0/7, 10-99971D, 10-99972D, 10-99974D, 10-99976).

Como se señaló en otros trabajos, entre todas las batas de corte asiático designadas de quimono, los ejemplares japoneses fueron muy raros y la única noticia conocida son unos “quimones súper finos, pelo Japón” que tenía el comerciante novohispano José Agustín García del Valle, en 1782 [16, 54]. Éstos podrían tratarse de *kimonos* o cualquier otro modelo hecho en ese territorio, con el cual se llegara a confundir. No es demás recordar que en

el imperio español circularon otras prendas japoneses como los “20 cosodes de seda” que el jesuita napolitano Alessandro Valigniano envió al monarca durante el período de Unión de Coronas, alrededor de 1590. Se trataba de un traje menos ajustado que el *kimono*, descrito por el religioso como “una manera ordinaria de vestidos que se parecen a n[uest]ras ropas largas que eran de maravillosa hechura, en unos caxones muy ricos dela hechura dela caxa dela carta aunque de otra forma” [17, 55].

En contrapartida, el comercio asiático proporcionó una enorme cantidad de *batas chinas*, algunas de las cuales ingresaron en los gabinetes reales [56]. Éstas pudieron imitar los modelos japoneses (los más demandados) y estar hechas con las mismas telas que importaba Japón desde China e India para confeccionar sus *kimonos* [22, 57]. Eso justificaría una confusión entre ambas prendas. Además de los *quimonos chinos* se detectaron referencias a otros trajes del Celeste Imperio que eventualmente pudieron ser catalogados genéricamente de quimono en otras ocasiones. Un ejemplo fue el regalo de “un vestido de mandarina de china con sus zapatos todo usado en 4 p[esos]” que hizo Don Ignacio Ponce de León a su hermana en 1785, religiosa profesora del Convento de la Concepción en Ciudad de México [58]. De esto se deduce que la prenda tuvo un uso femenino y que, pese a la obligatoriedad de observar las estrictas normas de la orden, hubo espacio para vestirse así en el convento. Lo que resulta extraño es que fuera usada. Se hallaron también unos “vestidos de china bordados” en Querétaro que podrán corresponder al mismo modelo [59].

Asimismo, Berenice Ballesteros [24, 60-61] identificó el uso de “ropones de sangley” por parte de comerciantes novohispanos, al menos desde 1589. Se trata de una clara alusión a la ropa que veían sobre los cuerpos de los chinos residentes en Manila y es posible que se hicieron ahí. El único ejemplar de *Filipinas* identificado hasta ahora es de 1720 y demuestra que existió una producción interna que, al menos puntualmente, se llegó a exportar [62]. En todo caso, esas piezas serían una minoría entre las mercancías cargadas en el galeón [63-64].

Aparentemente, la elaboración de estas piezas no se circunscribió a las regiones de Asia sino que se amplió a América. A finales del siglo XVIII, coincidiendo con la liberación de la manufactura de algodones pintados en 1772, proliferaron los ejemplares *mexicanos* y *criollos* por prácticamente todos los sectores de la población [17]. Además, se trasladaron a otras partes del continente donde todavía no fue posible encontrar evidencia de una producción interna.

En el virreinato del Perú, la noticia más antigua de una bata asiática no es en Lima, donde se instaló la Corte virreinal y las prácticas de ostentación serían más marcadas, sino en Salta. Ahí, fallecido el capitán Bernardo Blanco, en 1745, se registran entre sus bienes una “bata de angarípola de la China forrada” cuya tela remite para un patrón de rayas, y una “bata de raso de la China azul a flores anaranjada” [65]. Sería ya a finales del siglo cuando

la moda asiática alcanzaría la élite limeña, encontrándose entre las ropas de Antonio Barba, en 1799, “un poncho a la chinesca” y “ocho varas de saraza o quimon”, que demuestran un gusto por la bata y por el tejido nombrados a la japonesa [66].

Con la formación del virreinato del Río de la Plata, que incorporó Salta, se siguieron importando ropas asiáticas. El mercader de Buenos Aires, Manuel de Escalada Bustillos, tenía “tres batas de China para mujer” en 1774 [65]. Su uso femenino ha sido referido por las investigadoras María Marschoff y Melisa Salerno [67] quienes observaron que, a finales del siglo XVIII e inicios de la centuria siguiente, estos modelos se pusieron de moda en detrimento de las casacas y *déshabillés*. En todo caso, el análisis de los inventarios de bienes de Buenos Aires consultados sugiere que su uso no estuvo tan extendido como en la Ciudad de México y que los dos territorios fueron realidades muy distintas desde su fundación. Eso contrasta con la imagen general transmitida por los recientes trabajos de Mariano Bonialian sobre la circulación de bienes asiáticos en el Río de la Plata y estaría más relacionada con las tesis sostenidas por Daniel Schávelzon [68], con base en los registros históricos y arqueológicos del Buenos Aires colonial.

En el virreinato de Nueva Granada, más concretamente en la Guayra (provincia de Caracas), se importaron quimono de China desde Veracruz, como lo comprueba los envíos que en 1781 fueron en el navío Nuestra Señora de la Concepción [69]. El trabajo de Eduardo Arcila Fariás [70] registra algunas remesas a Caracas durante el siglo XVIII pero, en esta fase, es inviable evaluar el grado de difusión de la prenda en ese territorio debido a la falta de investigaciones sobre los inventarios de bienes venezolanos.

Lo que se deduce del análisis de los quimono en la Nueva España y de sus relaciones comerciales con el exterior es un relevante consumo de cortes de bata asiáticos, no necesariamente japoneses. La diversidad de centros de producción demuestra cómo se compraron piezas consideradas equivalentes a los *kimono* en otras zonas de Asia y que eventualmente se pasaron a hacer también en los talleres locales. Al observar la circulación de esas prendas a partir del virreinato se entiende que la región ocupó una posición relevante en la distribución de ejemplares asiáticos hacia el resto del continente y de Europa. Sin embargo, no se detectó aún la importación de ningún quimono europeo.

Reconstruyendo el significado y la apariencia del quimono

Una curiosidad asiática en el siglo XVII

La clasificación del quimono como bata hace pensar que en el contexto hispano se le reconoció esa utilidad y que el aspecto que adquirirían los cuerpos novohispanos no se parecería al del japonés vestido con *kimono*, ni

tampoco a la imagen que tenían de los nipones. A pesar de que las expresiones artísticas locales no dejaron constancia de su aspecto a lo largo del siglo XVII si se preservan representaciones de asiáticos cuyos atributos incluyen un vestido particular. En muchas de las pinturas novohispanas sobre la evangelización y el martirio de religiosos en Asia aparecen japoneses, expresando la imagen que en el virreinato se tendría de sus trajes [71]. Al tomar como referente los murales de la catedral de Cuernavaca, que evocan a los mártires de Nagasaki, se observan unos atuendos que, según M.^a Helena Ota Mishima [72], se parecen a los de los *sangleyes* en el parían de Manila. Eso evidenciaría que no existía una noción clara de la indumentaria nipona o de las características que la distinguían de la china aunque algunas personas tuvieron ocasión de verla de primera mano, como señaló el noble indígena Chimalpahin [73] al describir la embajada de japoneses en México (1610-1614). Aparentemente, para los que pintaron esos diseños y su público, ambas figuras se fusionaban en un único ícono (arquetipo). Esta imagen era muy similar a la de los *chinos* de algunas pinturas o de aquellos que aparecían en escenas *achinadas* de varias manufacturas del virreinato. Son de ello ejemplo los personajes del biombo hecho en ese estilo que pertenece a la colección Franz Mayer. No obstante sus trajes se parecieran a los quimono, éstos estaban lejos de considerarse ropas de levantar, tal como se usaban en Nueva España.

Esta idea sugiere que los quimono no cumplieron la función de disfraz mediante el cual las personas quisieran asemejarse a los *japoneses* o *chinos* con quien tenían trato en Filipinas. El conocimiento sobre sus ropajes era algo difuso y sólo puntualmente se dibujó el *kimono* de manera realista. Ese es el caso de la escena del *Bautismo de San Francisco Xavier*, autoría de Juan Correa, o de los cuadros del martirio de San Felipe de Jesús que se encuentran, uno en la catedral de México, y el otro en el Museo Regional de Guadalupe en Zacatecas. Los tres ejemplares aparecen recogidos por Sofía de Sanabraís [74] para ilustrar las primeras percepciones de Japón en Nueva España, fechándolos entre 1650 y 1700. Según la autora, hay una gran probabilidad de que se basaran en grabados originales para ejecutarlos y serían representaciones claramente excepcionales.

Durante esta fase inicial, la prenda parece haberse circunscrito esencialmente al círculo de personas más vinculadas al negocio del galeón. Al contrario de la mayoría de los textiles importados de Asia, las ropas circularon en número bastante reducido y el traje se tornó un símbolo del prestigio de la élite mercantil novohispana. Además de su carácter exclusivo, éste establecía un vínculo inmediato entre el usuario y Asia a través de la apariencia, reflejando las conexiones por las que accedía a objetos tan singulares. Paralelamente, y sin nunca perder una asociación con lo *japonés* en el nombre, la forma de vestirlo lo asoció a la moda española. En ese entorno sociocultural emergían nuevas pautas de sociabilización y trabajo en ámbito doméstico, relacionadas con el despacho, que luego

se trasladaron a América. Tales cambios en la manera de vivir en casa afectaron eminentemente al género masculino y las clases más altas. Sobre todo, demandaron la creación de un protocolo específico para presentarse con dignidad en esas ocasiones, relacionando la mayor comodidad a la necesidad de ostentar. Eso se reflejó en la creciente importancia de la ropa de levantar, que creó la oportunidad y el marco para lucir la bata, o un *kimono* hecho bata, el quimono. Así se unía lo exótico, expresado en los tejidos y formas particulares de la prenda, al prestigio de la moda española frente a los modelos de otras matrices culturales.

Paralelamente a la asimilación de la prenda al guardarropa español en los territorios dominados por la Corona, pervivió en el imaginario una asociación con el estereotipo de chino o japonés. Eso sucedió durante las fiestas de canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier que se celebraron en varias ciudades del imperio a inicios del siglo XVII. Menciónese por ejemplo las fiestas de Lisboa, a las que asistió directamente el rey Felipe III, en 1622, cuando aún estaba vigente la unión ibérica. Durante el evento se representaron las cuatro partes del mundo. Chinos y japoneses aparecieron vestidos con trajes confeccionados en la península a la manera en que se usaban en esas regiones y que se describen como quimonos:

Acompanhavão Asia sinco Provincias mui illustres, India, Arabia, Mogor, Chino & Japam; todas tam ricas, que bem motravaõ serem senhoras das riquezas Orientais; & tam proprias como se lá talharaõ os vestidos. O que se exergou particularmente na China, & Japam, que vestiaõ quimões de seda & oro trajó muito particular daquellas Regioes, na cabeça barretes a seu modo sementeados de muita pedraria, leques nas maõs, catanas a tiracolo, os cavalos eraõ escolhidos, & ricamente ajaezados [75].

Ya en Evora, los japoneses aparecen vestidos con “chimaõ de hum sayo roxo, fundos de prata” [75].

No menos espectacular fueron las de Ciudad de México, en el mismo año, en las que se repite la representación del japonés, ya no la del chino, con un quimono. Éste aparece en el coro de los principales donde

seguíase luego el príncipe de Arima [ciudad de la provincia de Hizen] del Japón, don Protaçio [noble convertido al catolicismo, llamado Haronobu antes de su bautismo por los jesuitas y que fue ejecutado], que con rico jaés en el caballo, en trade de Japón, con un quemón rico labrado de oro y seda de barios colores, con vueltas de primavera. Acompañávanle quatro japones con sus catanas en la sinta, llebando dellos un escudo como el pasado, con su nombre [76].

Representando el triunfo de los santos,

seguíase luego el Japon, y el que llevaba la tarja iba con un rico quemon de barias sedas realsadas con oro y plata. Seguíanse tras deste otros dos con jaes asules y con el mesmo traje que el pasado, y en las cavelleras, a su usansa, muças perlas. Llevaban

sus catanas asidad de cabrestillos de oro. Seguíase luego el Japon con adereço de riço de tigre, todo el cavallo de sintas encarnadas y de resplandor, que formaban bistosos rosas. Llevaba un quemón de primavera con guarnição de oro, y en él bordados muços pájaros, animales y flores de la tiera [76].

En esas ocasiones, el traje dejaba de ser una bata para transformarse de nuevo en *kimono*, fuera éste importado o hecho en algún taller local.

Expresión novohispana de una moda occidental en el siglo XVIII: estableciendo conexiones entre América y Europa

El siglo XVIII estuvo marcado por grandes cambios geopolíticos y tecnológicos que afectaron la administración del virreinato, los modelos económicos y el posicionamiento de las élites locales. Tales transformaciones repercutieron en la moda, especialmente en el incremento de quimonos. Como señaló Guillermina Solé Peñalosa [28], por primera vez se representó la prenda y, finalmente, se percibe como era o en que contextos se vestía.

Lo que primero destaca del análisis iconográfico es que en pleno siglo XVIII, cuando empiezan a representarse en la pintura, el traje adoptó formas y padrones variados. Estos elementos son importantes para rastrear el origen de las piezas y percibir si se confeccionaron en Japón con tejidos importados o hechos ahí bajo la influencia indiana. Otra posibilidad es que vinieran de otras regiones de Asia pero, por el momento, no se dispone de datos suficientes para hacer mayores consideraciones al respecto. Por lo general, los modelos guardan fuertes similitudes con los tipos más difundidos en Europa aunque no se detectara la atribución de una manufactura europea a ninguno de los quimonos descritos en los inventarios. Por eso, es posible pensar que el fenómeno de la moda asiática a lo largo de este período corresponde a una continuación de una tendencia anterior, aunque eventualmente sufriera influencias y absorbiera elementos de la *chinoiserie* europea, como sostiene Guillermina Solé Peñalosa [28].

El *wentka* holandés surgió como respuesta a la fuerte demanda de *Japonsche rock* (batas japonesas), también conocidas como *cambay* (en alusión a la India). Los primeros ejemplares llegaron a Ámsterdam en 1630-1640, coincidiendo con el inicio de las relaciones comerciales de la VOC a partir de la isla de Deshima, antes ocupada por la factoría portuguesa. A pesar de eso, sus relaciones con Japón remontan a 1609, cuando se autorizó su permanencia en Nagasaki, y cabe la posibilidad de que ya por entonces introdujera algunos ejemplares en Europa. En efecto, el investigador Kamada sugiere que el tejido indiano del tercer Lord de Kaga en Nagasaki, de 1637, fue comprado a la compañía, coincidiendo con las primeras referencias a ese comercio en sus registros [77].

Los trajes comercializados por la empresa holandesa se hacían específicamente para la exportación y todos los años el *shogun* ofrecía uno a su representante,

delicadamente doblado y guardado en una caja de laca [78-79]. Sus características recuerdan el envoltorio en el que el capitán Acosta trasportaba su quimono hacia Nueva España y que no era muy diferente al de la caja que preparó para su hermano, posiblemente porque esa era la forma habitual de acondicionar esas prendas para el comercio con los europeos y americanos. Los demás ejemplares adquiridos por los holandeses se conducían a Europa, donde inicialmente se aprovechó su tejido para confeccionar otras prendas. Sólo más tarde se usaron como batas, en sustitución de los antiguos *tabbaard*, un tipo de bata [32]. Su ostentación frecuentemente relacionaba el individuo con ese mundo global, asociándolo a otros elementos materiales, particularmente en la pintura, en un proceso de domesticación de lo exótico que los volvió supuestamente holandeses [33]. De acuerdo a Anne Gerritsen, Europa fue la protagonista de esos procesos y desde ahí la prenda se expandió a los territorios ultramarinos, idea que se refuta en este trabajo al destacar el papel protagonista de la Nueva España en esas dinámicas [34]. La autora señala aún que en la iconografía su uso fue esencialmente doméstico, pero se sabe que los estudiantes de Leiden lo vestían en el exterior.

Rápidamente, las importaciones no pudieron suplir la demanda y surgieron interpretaciones locales, hechas para

el consumo de sus habitantes [80]. Algunas de esas piezas más antiguas presentan formas ajustadas en la zona de la cintura y las mangas ceñidas (n.º de inv. HM.5425) [81], muy similares al quimono que pintó Ramón de Torres en el cuadro *De Castiza y Español, Española* [82]. Tales coincidencias se pueden deber a las relaciones de las naciones flamenca y holandesa con América durante el siglo XVIII. A través del establecimiento de compañías en Cádiz ellos compraron productos americanos como el índigo y eventualmente colocaron sus ropas en Nueva España [35].

Los motivos de las telas variaron entre fondo blanco con patrón de flores en tonos de azul o rojo y los estampados de flores contrastantes [36, 80, 83], y se conservan aún algunos de esos ejemplares (n.º inv. 21651) [84]. Éstos encuentran paralelo en las prendas usadas en Nueva España, aunque en la pintura predominara el primer tipo, como lo reflejan los cuadros de Luis de Mena (n.º inv. 00026) [85] o de José de Alcibar (n.º inv. 2014.217) [86].

En Francia, la prenda que cumplió la función del quimono fue el *robe de chambre* que, en grabados de diferentes autores, se utiliza para caracterizar el aspecto de académicos (Henri Bonnard, 1642-1711) [87] (Figura 1), nobles (autor desconocido) [88] (Figura 2) y



Figura 1. Henri Bonnard, detalle del grabado *Monsieur de l'Academie Françoise en Robbe de Chambre*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-926 (9), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f56.item>.



Figura 2. Autor desconocido, detalle del grabado *Monsieur Le Noble*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-926 (9), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f39.item>.



Figura 3. Jaean Lepautre, detalle del grabado *Homme en Robe de Chambre*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-926 (9), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f91.item>.

otros personajes de la élite (Jaean Lepautre, 1618-1682) [89] (Figura 3). Este tipo de prenda se conoció también como *indienne*, en una clara alusión a la India aunque existieran algunos talleres locales [90]. Otro de sus referentes fueron los comerciantes armenios que, desde hacía siglos, servían de intermediarios entre Europa con diferentes regiones de Asia y Medio Oriente. Por eso, el grabador Nicolas Bonnart (1637?-1718) se refiere a ella como *robe d'Armenien* [91] (Figura 4).

La decoración varió mucho, desde sedas lisas y de tonos pálidos hasta motivos estampados. Uno de los patrones más recurrentes fue de rombos con flores como el del *robe de chambre* francés, datado de 1769 (n.º inv. 1976.149.1) [92] (Figura 5). Éste es muy idéntico al de la bata del cuadro *De Español y Morisca, Albino* (n.º inv. 00055) [93]. Los estampados de flores como el que aparece en el *Retrato de Hombre (Desconocido)*, de Carle Van Loo, ca. 1730-40, son más raros (n.º inv. MV 4484) [94] (Figura 6). La elección de este curioso patrón podrá justificarse por



Figura 4. Nicolas Bonnart, detalle del grabado *Homme en Robe de Chambre*: *Cette Robe d'Armenien Est un Deshabillé Coomode et l'on Sçauroit Trouver Rien de Plus Grave et Plus à la Mode*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et Photographie, RESERVE QB-201 (54)-FOL, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84053101/f1.item>.

la influencia flamenca del pintor, de familia holandesa. Otra posibilidad, sostenida por algunos autores, es que la importancia de estas prendas como símbolo de ostentación motivó retratos con tejidos idealizados. No obstante, aparecen otras batas con motivos floridos y de tonos más fuertes, como en la estampa de *Mademoiselle d'Armagnac en Robe de Chambre*, hecha por Antoine Trouvain en 1695 [95] (Figura 7). Además, si se usaron en el virreinato, cabe la duda de si también pudieron venderse en Francia. Según el comerciante novohispano Francisco Ygnacio de Yraeta, muchas de las batas que se vestían en Nueva España a finales del siglo XVIII estaban inspiradas precisamente en la moda francesa. Eso es lo que se entiende de las consideraciones que hizo en una carta dirigida a Manuel Ramos de Lima, escrita en México a 6 de junio de 1770:

Amigo, no habría de conocer vuestra merced a México, así en fábricas como en modas, pues las damas se están vistiendo a la "parisién" con especiales batas, que es ya lo ordinario y lo que más se usa, peinados de polvos con plumachos. Esto se ha introducido con motivo de la mucha oficialidad que hay en esta ciudad pues por orden de SM se ha hecho Plaza de Armas y hay

tantos soldados que por las calles no se encuentra otra cosa. Se ha introducido mucha marcialidad, tanto que todas las damas parecen oficiales [96].

En Inglaterra predominó el *banyan*, hecho con tejidos del Coromandel y comercializado por la *British East India Company*. Por eso su nombre se formó a partir de una derivación de la palabra *banya*, que significaba mercader en el idioma gujarati [37]. Las adaptaciones que sufrieron, incluso en las colonias americanas, se inspiraron en el *jama*, un traje hindú usado en contextos informales y que estuvo muy de moda en las Cortes Mogol, Rajput y Deccani [38, 97]. Los ejemplares que se conservan hoy día guardan semejanzas con los quimonos novohispanos. Compárese por ejemplo el *banyan* de rayas producido en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII (n.º



Figura 5. Banyan de seda y lino, francés, ca. 1750. Fuente: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81528>.



Figura 6. Carle Van Loo, *Retrato de Hombre (Desconocido)*. Fuente: Victoria & Albert Museum.

inv. CI 56.5.1a-c) [98] (Figura 8) al quimono del cuadro *De Español y Morisca, Albino*, de Andrés de Islas (n.º inv. 1980/03/06) [99]. En la documentación el patrón decorativo aparece en los 6 quimonos listados que vienen de Filipinas, en 1732, al cuidado del capitán Don Andrés de Arguelles [100].

Respecto a la península ibérica, se carece de estudios sobre el tema en ese período, con excepción de una breve introducción de Pilar Cabañas Moreno sobre las primeras percepciones de la prenda en la región con base en los relatos de las embajadas japonesas [53]. Sería pues interesante analizar a fondo la documentación relativa a las importaciones, ya sea desde Europa, de América o a través de los navíos de la Armada y de la Compañía de Filipinas. Por el momento, resalta la ausencia de un programa iconográfico que incluyera el retrato masculino con esas batas, tal como sucedía en Nueva España y en otros países europeos. Asimismo aparece en otros estilos pictóricos como en las ocho pinturas de Domingo Martínez que captan el ambiente de las fiestas de coronación de Fernando VI (1746) en Sevilla, patrocinadas por la Real Fábrica de Tabacos (n.º inv. CE0550P a CE0557P). Su relevancia requeriría un análisis particular pero, por el momento, destaca la presencia de distintos personajes vestidos con unas batas que se podrían clasificar de quimonos, sobre todo en el carro del pregón de la máscara, donde iban los músicos con unas



Figura 7. Antoine Trouvain, detalle del grabado *Mademoiselle d'Armagnac: en Robe de Chambre*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et Photographie, RESERVE BOITE PET FOL-ZF-48, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537825g/f1.item>.

prendas largas de tejidos de un único color, acompañadas de una especie de turbante [101].

A pesar de que no se localizara ningún retrato, la élite de la corte se ha vestido con estas batas y, en algunos casos, se llegaron a mandar pintar por artistas de renombre, al estilo de las que aparecen en las pinturas francesas y flamencas ya referidas. Se sabe, por ejemplo, que una de las hijas de Carlos III, la infanta María Josefa o su hermana María Luisa, encargó el estampado de uno de esos ejemplares al pintor de bodegones Pedro Pascual Lazcarro, alrededor de 1770 [102].

Todo indica que, en el contexto del imperio español, en la Nueva España, esta moda fue más expresiva, conectándose a las últimas tendencias del mundo occidental. Tal como en los Países Bajos, predominó su asociación a Japón perviviendo incluso después que se cortaran oficialmente las relaciones con la Corona española. Pese a que la principal vía de difusión fuera a través de Manila, jamás se sustituyó la palabra de origen japonesa por otra equivalente que remitiera a ese comercio por Filipinas, eventualmente porque ya por entonces esos trajes eran importados de muchos otros lugares. Otra posibilidad es que el protagonismo de la VOC en

ese comercio influyera en la manera de nombrarlos en los territorios ultramarinos españoles. En efecto, varias casas comerciales de los Países Bajos tuvieron sus correspondientes en la Península Ibérica y, con frecuencia, se han inmiscuido en el negocio americano.

En pleno siglo XVIII, el referente parece haber sido la moda francesa, sobretudo en la península donde hubo una tendencia a designar las batas de inspiración asiática con un término francés, al contrario de los quimonos importados que se seguían vinculando a Japón. En Francia la conexión simbólica eran fundamentalmente los armenios o los habitantes de India. Ambos aparecen recogidos en un mapa de Filipinas de Murillo Velarde ofrecido, en 1734, por el mariscal de campo Fernando Valdés al rey, donde se ven los varios habitantes de las islas y sus batas diferentes pero, a pesar de que se conocían sus



Figura 8. Banyan de seda, británico, ca. 1780. Fuente: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81612>.

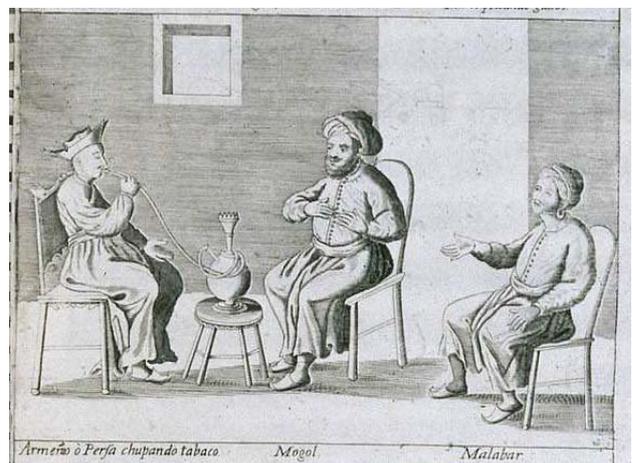


Figura 9. a) Pedro Murillo Velarde, Pedro (1696-1753) and Nicolás de la Cruz Bagay (s. XVIII), *Carta Hydrographica y Chorographica de las Yslas Filipinas*, Manila, 1734. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000024007>. b) Detalle de cartelera con representación de *Christiano*, *Gentil Principal*, *Pescador con Chanchuy y Salacot* y *Caegador con Pinga*. c) Detalle de cartelera con representación de *[Negros] Cafres*, *Canarin* y *Lascar*. d) Detalle de cartelera con representación de pareja e hijo *Mestizos*, *Mardida* y *Japon[es]*. e) Detalle de cartelera con representación de *Español con Payo Alto*, *Negro atezado Criollo de la Tierra*, *Indios Peleando Gallos* y *Aetas o Cimarrones del Norte*. f) Detalle de cartelera con representación de *Armenio o Persa Chupando Tabaco*, *Mogol* y *Malabar*.

trajes, ellos nunca sirvieron de referente para nombrar los ejemplares novohispanos [103] (Figura 9).

Siendo el lenguaje uno de los elementos demarcadores del pensamiento, es incuestionable la asociación simbólica de esta ropa con Japón en el virreinato. Por otra parte, está claro por los inventarios de bienes y los registros iconográficos, que sus usuarios nutrían un gusto especial por objetos asiáticos o hechos bajo su influencia. Por eso, se defiende que el quimono sirvió, en Nueva España, para complementar esos escenarios *achinados* que se diseñaban en el interior de las casas a través del mobiliario y también del cuerpo de algunas personas que circulaban por esos espacios. De tal manera así fue que las pinturas *achinadas* del siglo XVIII que representan episodios de la vida virreinal muestran a sus habitantes vestidos con largas batas. Eso sucede en el biombo con vista de la Ciudad de México y pelea de gallos (n.º inv. 2013/04/01) [104], en el que el quimono y las nubes *namban* recuerdan a Japón, y también en las escenas del biombo *achinado* de la colección de la Casa Museo de la Condesa de Lebríja, posiblemente novohispano [105]. El uso de la prenda en el exterior parece haber sido más reducido pero la enorme cantidad de textiles asiáticos, entre los que puntualmente circularon ejemplares nipones, trasladó esos escenarios del ámbito privado al público.

Conclusiones

El quimono fue como se conoció en castellano una prenda de tipo bata. A pesar de que su nombre remitiera a un vocablo de origen nipón, el término se aplicó a todos los ejemplares que se percibían similares a los *kimonos* japoneses: los que se hacían ahí o en otras regiones de Asia pero también a sus interpretaciones americanas. Curiosamente nunca se empleó esa palabra en Nueva España para referirse a las versiones europeas de esas ropas.

La llegada de las primeras piezas al virreinato se relaciona con el incremento de las relaciones entre las potencias europeas y diferentes regiones de Asia. El establecimiento de nuevas rutas comerciales tuvo como consecuencia una enorme circulación de productos, entre los cuales se destacaron algunos objetos muy diferentes a aquellos con los que estaban familiarizados. Los trajes asiáticos fueron uno de esos materiales que empezaron a consumirse en Europa y América como piezas singulares y curiosas. Tal como varios autores ya destacaron antes, en cada región se adoptó una palabra diferente para designar esas novedades y, por lo general, se utilizó un término asiático adaptado al idioma local. Si en castellano, portugués y en flamenco el referente fue Japón, en Francia e Inglaterra esas prendas remitían a India, donde mantenían sus principales entropuestos comerciales en Asia. En cada uno de esos sitios empezaron a surgir manufacturas locales, adaptadas a las necesidades y gustos de su población que ejercieron su influencia en la moda peninsular y novohispana, designada en esos casos simplemente por bata o por términos de origen francés.

Lo novedoso de este estudio es que, por primera vez, se coloca el territorio americano en los principales debates en torno a la difusión de esas batas, evidenciando su participación en esas dinámicas. A lo largo del texto se ha expresado como la Nueva España tuvo un papel destacado en los procesos de expansión de esas mercancías en el contexto mundial y dentro del espacio dominado por el imperio español. Su posicionamiento estratégico entre Asia y Europa hizo que una gran parte de los productos asiáticos que circularon en las provincias americanas y europeas de la monarquía española pasaran antes por Acapulco. Por eso ahí se enviaron los primeros regalos de quimonos y fue donde los españoles o sus descendientes los empezaron a consumir. Además de su aparente preponderancia en el contexto estrictamente interno, el virreinato tuvo una presencia relevante en los procesos de difusión de la bata asiática en el entorno americano y en la metrópoli. El análisis comparado de los datos ha revelado que dicha región no sólo acompañó las principales tendencias en el mundo dicho occidental, sino que tuvo un papel activo. Como plataforma central de ese comercio, hay que integrar el virreinato a los mercados y modas globales sin considerarlo un mero receptor, sino que un agente que participó de esos fenómenos. Ahí se encontró la referencia más antigua a su uso fuera de Asia, aunque ésta se encuadra en la misma época en que se empezaba a difundir en otros espacios. Del mismo modo, una parte de los ejemplares consumidos en las principales ciudades americanas provenían del comercio con Nueva España.

Se podría decir que la difusión inicial del quimono resultó de un encuentro entre culturas diferentes y, sobre todo, de una atracción generalizada por los objetos curiosos que se producían en esos sitios lejanos. Es así como se perciben las primeras batas asiáticas en el virreinato, a veces guardadas en cajas de gran valor artístico que eventualmente sirvieron de escaparate para mostrarlas, más que para conservar una prenda de vestir. Aunque en ocasiones puntuales se pudieron usar, puestas sobre el cuerpo, se trataron claramente de situaciones excepcionales. Solamente en el siglo XVIII la prenda se incorporó verdaderamente al ajuar europeo y americano en un proceso de domesticación de lo exótico. Si primeramente la llegada del quimono motivó el reconocimiento de sus semejanzas con otras prendas usadas desde antes, como la bata, en un segundo momento se exaltaron las diferencias entre ambas. El quimono se asumió entonces como algo enteramente nuevo en relación a esos ejemplares más antiguos, concediéndole un valor especial. Su ostentación permitía que sus usuarios participaran directamente de una estética *achinada* a través de sus cuerpos, complementando la decoración material de los espacios interiores y exteriores.

Finalmente, el quimono se puede entender como un ejemplo de lo que ha sido definido como *pre-japonismo*. En Nueva España la atracción por el arte nipón se desarrolló dentro de un movimiento estético que tuvo como referente a China y que se manifestó en múltiples manufacturas locales *achinadas*. Al igual que sucedió con

el *japaning* y los muebles de laca, el traje japonés influyó en la emergencia de interpretaciones locales.

Curiosamente, los quimonos que se consumieron en el virreinato guardan semejanzas con los modelos adoptados por algunas regiones de Europa. Si, como se ha visto hasta ahora, las batas que llegaban desde el Viejo Continente nunca se designaron quimonos, entonces los aspectos compartidos en el corte y en el patrón decorativo de los tejidos demuestran una estrecha relación entre Nueva España y otras potencias del Viejo Mundo. Eso sin pasar necesariamente por las provincias peninsulares donde la moda del quimono no se expresó con la misma intensidad, al menos en lo que concierne al estilo de pintura retratista sobre el que se centró la atención. Tales contactos pudieron circunscribirse al ámbito comercial, compartiendo centros proveedores o manteniendo relaciones directas para realizar esos negocios, o incluso extenderse al campo de las interpretaciones *japonas* y *chinas*. No obstante no es posible determinar aún la injerencia de esos comerciantes extranjeros en Filipinas ni saber si los quimonos representados en la pintura novohispana tuvieron como referente modelos *de la tierra* o importados. Cuando éstos se hacían ahí, con frecuencia se aplicaron los materiales textiles y tintóreos autóctonos, convirtiéndolos en verdaderas piezas novohispanas que recordaban simultáneamente a los originales nipones y a las interpretaciones europeas.

Aunque se empleara la palabra de origen nipona para nombrar a estas ropas, el modo de usarlas remitía a la costumbre europea y eran muy distintas del *kimono*. Por eso, cuando los pintores novohispanos representaron a los japoneses a lo largo del siglo XVIII, sus ropas no se parecían mucho a los quimonos. Por el contrario, en las escenas *achinadas* que tuvieron como protagonistas los espacios y los habitantes del virreinato, la prenda predominante para personificar las élites novohispanas era el quimono. A pesar de que se trataran de escenarios idealizados, los trajes *xapones* remitían a una práctica vigente, haciendo el puente entre los varios niveles de la realidad: la de la vida social y la de las representaciones simbólicas. Si en el primer caso es muy difícil imaginar lo que una persona sentiría al vestir un quimono, en las pinturas *achinadas* la prenda surge en consonancia con otros íconos nipones como las nubes o los aves fénix, característicos del arte *namban*.

ORCID

Andreia Martins Torres

 <https://orcid.org/0000-0003-4650-2279>

Referencias

- 1 Almazán Tomás, D., 'Relaciones artísticas hispano-japonesas en el Siglo de Oro', in *Japón y España: Acercamientos y Desencuentros (Siglos XVI y XVII)*, ed. M. J. Zamora, Editora Satori, Gijón (2012) 29-46.
- 2 Carr, D. (ed.), *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, Museum of Fine Arts Boston, Boston (2015).

- 3 García Gutiérrez, F., *Japón y Occidente. Influencias Recíprocas en el Arte*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla (1990).
- 4 Mínguez, V.; Rodríguez, I., 'Japan in the Spanish Empire. Circulation of works of art and imaginings of Cipango in Metropolitan Spain and the American viceroyalties', *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* **19** (2009) 9-20.
- 5 Ivey, O. T., *Relations Between Japan and Mexico 1598-1930*, University of Chicago, Chicago (1931).
- 6 Junkichi, M., *Japanese Art in the West*, Mayuyama & Co. Ltd., Tokyo (1966).
- 7 Ocaña, S., 'Marcos enconchados: autonomía y apropiación de formas japonesas', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* **30** (92) (2008) 107-153, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2262>.
- 8 Kawamura, Y., 'Laca *urushi* de estilo Namban y sus influencias en las artes de la América virreinal. Un estudio a través de las obras conservadas en Navarra', in *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona (2016) 22-59.
- 9 Baena Zapatero, A., 'Chinese and Japanese influence on colonial Mexican furniture: the achinado folding screens', *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* **20** (2010) 95-123.
- 10 Curvelo, A., 'The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th Centuries', *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* **16** (2008) 59-69.
- 11 Sanabrais, S., 'The biombo or folding screen in colonial México', in *Asia & Spanish America. Trans-pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, ed. R. Otsuka & D. Pierce, Denver Art Museum, Denver (2006) 69-106.
- 12 Curiel, G., 'Al remedo de la China: El lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas', in *Orientes y Occidentes: El Arte y la Mirada del Otro*, ed. G. Curiel, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México (2007) 299-317.
- 13 Jacobson, D., *Chinoiserie*, Phaidon Press, Londres (1999).
- 14 Mason, P., *Infelicities. Representations of the Exotic*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (1998).
- 15 Berg, M., 'In pursuit of luxury: global history and british consumer goods in eighteenth century', *Past and Present* **182**(1) (2004) 85-142, <https://doi.org/10.1093/past/182.1.85>.
- 16 Martins Torres, A., 'El uso de quimonos en la Nueva España. Difusión de un traje japonés en el s. XVIII', in *Espacios de Tránsito. Procesos Culturales Entre el Atlántico y el Pacífico*, ed. M. I. Montoya Ramírez & M. A. Sorroche Cuerva, Editorial Universitaria, Granada (2014) 171-187.
- 17 Martins Torres, A., 'Quimonos chinos y quimones criollos. La moda novohispana en el cruce entre Oriente y Occidente' in *La Nao de China: Navegación, Comercio e Intercambios Culturales*, ed. S. Bernabéu, Universidad de Sevilla, Sevilla (2013) 247-280.
- 18 Tanimoto, M., 'A foreign fibre in early modern Japan', in *The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, ed. G. Riello & P. Parthasarathi, Oxford University Press, Oxford (2009) 194-201.
- 19 Dalby, L. C., *Kimono: Fashioning Culture*, University of Washington Press, Seattle (2001).
- 20 Matsunosuke, N., *Edo Culture. Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, University of Hawai'i Press, Honolulu (1997).
- 21 Gluckman, D. C.; Takeda, S., *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, County Museum of Art, Los Angeles (1992).
- 22 Fujita, K., 'Japan Indianized: the material culture of imported textiles in Japan, 1550-1850', in *The Spinning World: a Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, ed. G. Riello & P. Parthasarathi, Oxford University Press, Oxford (2009) 181-204.
- 23 Archivo General de Indias, Sevilla, *Filipinas*, 67, f. 8v.

- 24 Ballesteros, B., 'El menaje asiático de las casas de élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII', *Boletín del Archivo General de la Nación* 6 (20) (2008) 91-92.
- 25 Pérez Monroy, A. J., 'Modernidad y modas en la Ciudad de México: de la basquiña al túnico del calzón al pantalón', in *Bienes y Vivencias. El siglo XIX*, ed. A. Staples & P. Gonzalbo, Fondo de Cultura, México (2005) 51-80.
- 26 Arechavala, M. del C., 'Visión femenina y masculina de la indumentaria decimonónica a través de la literatura y las artes: Claudio Linati, Madame Calderón de la Barca y Manuel Payno', tesis de maestría, UNAM, México (2008).
- 27 de los Angeles Navarrete Calatayud, M., 'El léxico del vestuario de la Nueva España. Descripción y diacronía', tesis de licenciatura, UNAM, México (1994).
- 28 Solé Peñalosa, G., 'Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes: La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano', tesis doctoral, UNAM, México (2009).
- 29 Woodyard, S., 'Wrapping gown', in *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*, ed. J. Blanco & M. Doering, vol. 1, ABC-CLIO, California (2016) 320-321.
- 30 Baumgarten, L., *What Clothes Reveal: The Language of Clothing in Colonial and Federal America*, Yale University Press, Yale (2002).
- 31 Maeder, E., *A Man's Banyan: High Fashion in Rural Massachusetts*, Historic Deerfield Inc., Deerfield (2001).
- 32 Winkel, M., *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam University Press, Amsterdam (2006) 27-50.
- 33 Hollander, M., 'Vermeer's robe: costume, commerce, and fantasy in the early modern Netherlands', *Dutch Crossing* 35(2) (2011) 177-195, <https://doi.org/10.1179/155909011X13033128278713>.
- 34 Gerritsen, A., 'Domesticating goods from overseas: global material culture in the early modern Netherlands', *Journal of Design History* 29(3) (2016) 228-244, <https://doi.org/10.1093/jdh/epw021>.
- 35 Crespo Solana, A., 'A network-based merchant empire. Dutch trade in the hispanic atlantic (1680-1740)', in *Dutch Atlantic Connections, 1680-1800. Linking Empires, Bridging Border*, ed. G. Oostindie & J. Roitman, Brill, Leiden-Boston (2014) 139-158, https://doi.org/10.1163/9789004271319_008.
- 36 du Mortier, B., 'Men's fashion in the Netherlands (1790-1830). Caught between France and England', *Costume* 22(1) (2013) 51-59, <https://doi.org/10.1179/cos.1988.22.1.51>.
- 37 Yule, H.; Burnell, A., *Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*, Wordsworth, Hertfordshire (1996) 64-75.
- 38 Doering, M., 'Banyan dressing gown, 1715-1785', in *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*, ed. J. Blanco & M. Doering, vol. 1, ABC-CLIO, California (2016) 30-32.
- 39 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo dos Condes de Ponte, Caixa 3 (Mello e Torres), doc. MT-10, f. 34-49.
- 40 Mundy, P., *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608-1627*, Londres, Hakluyt Society (1919) 64.
- 41 Ferreira, M. J., 'Os têxteis chineses em portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)', vol. 1, Tesis de doctorado, Universidade do Porto, Porto (2011) 300, 314, 342.
- 42 La Premiere Ambassade du Japon en Europe 1582-1592. Première Partie : Le Traité du Père Frois, ed. J. A. Abranches Pinto, Y. Okamoto; H. Bernard, Tokyo, Sophia University (1942).
- 43 Strbáková, R., 'Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: el vocabulario de la indumentaria', tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada (2007) 600-604.
- 44 Leira Sánchez, A., 'El vestido y la moda en tiempos de Goya', in *Textil e Indumentaria: Materias, Técnicas y Evolución*, U.C.M., Madrid (2003) 205-219.
- 45 Swain, M., 'Nightgown into dressing gown: a study of men's nightgowns, eighteenth century', *Costume* 6 (1972) 10-21, <https://doi.org/10.1179/cos.1972.6.1.10>.
- 46 Zimmerman, R., 'Global luxuries at home: the material possessions of an elite family in eighteenth-century Minas Gerais, Brazil', tesis doctoral, University of Delaware, Delaware (2017) 201-202.
- 47 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, *Inquisição de Lisboa*, n13360, s.f.
- 48 Bandrés, M., *La Moda en la Pintura: Velázquez*, Universidad de Navarra, Pamplona (2002) 267-293.
- 49 Archivo General de la Nación, México, Civil, vol. 1998, exp. 3.
- 50 Barrón, C., 'La presencia holandesa en Japón y el comercio con la Nueva España en el siglo XVII', in *Memorias Compartidas. Intercambios Culturales, Relaciones Comerciales y Diplomáticas Entre México y los Países Bajos*, ed. L. Pérez Rosales & A. van der Sliuis, Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana-Embajada de los Países Bajos, México (2009) 123-147.
- 51 Iaccarino, U., 'El papel del galeón de Manila en el Japón de Tokugawua Ieyasu (1598- 1616)', in *Un Océano de Seda y Plata: el Universo Económico del Galeón de Manila*, ed. S. Bernabeú & C. Martínez Shaw, CSIC, Sevilla (2013) 133-153.
- 52 Gil, J., *La India y el Lejano Oriente en la Sevilla del Siglo de Oro*, ICAS, Sevilla (2011).
- 53 Cabañas Moreno, P., 'El kimono como icono turístico', *Además De - Revista On Line de Artes Decorativas y Diseño* 3 (2017) 98-113.
- 54 Archivo General de la Nación, México, Consulado, vol. 82, exp. 6, f. 190.
- 55 Real Academia de la Historia, Madrid, Jesuitas, Tomo 116, 9/3689, ff.71v-71r.
- 56 García-Abásolo, A., 'Ensayando una doble vía', in *El Galeón de Manila*, ed. P. Barraca de Ramos, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Madrid (2000) 215-226.
- 57 Sadao, N., 'The formation of the early Chinese cotton industry' in *State and Society in China: Japanese Perspectives on Ming-Qing Social and Economic History*, ed. L. Grove & V. Daniels, University of Tokyo Press, Tokyo (1984) 17-78.
- 58 Archivo General de Indias, Sevilla, Filipinas, vol. 950, f. 332r.
- 59 Archivo General de la Nación, México, Ind. Vir., vol. 1712, exp. 9, f. 74.
- 60 Archivo General de la Nación, México, Real Fisco de la Inquisición, vol. 3, exp. 51, año de 1589.
- 61 Archivo General de la Nación, México, Tierras, vol. 1257, exp. 1, año de 1695.
- 62 Curiel, G., 'Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España', in *México Colonial*, ed. M. C. García Sáiz, Museo de América, Madrid (1989) 53-71.
- 63 Alonso, L., *El Costo del Imperio Asiático. La Formación Colonial de las Islas Filipinas*, Instituto Mora-Universidade da Coruña, México-Coruña (2009).
- 64 Yuste, C., *Emporios Transpacíficos. Comerciantes Mexicanos en Manila. 1710-1815*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Ciudad de México (2007).
- 65 Bonialian, M., *China en la América Colonial: Bienes, Mercados, Comercio y Cultura del Consumo Desde México Hasta Buenos Aires*, Instituto Mora, Ciudad de México (2014) 229, 236.
- 66 Archivo General de la Nación, Lima, Protocolos Notariales, escribano Justo Mendoza y Toledo, vol. 729, 1799, f. 421r-437r.

- 67 Marschoff, M.; Salerno, M., 'Abriendo baúles y desempolvando guardarropas. Mujeres y prácticas del vestido en el Buenos Aires virreinal', *Anuario de Estudios Americanos* **73** (1) (2016) 153-155, <https://doi.org/10.3989/aeamer.2016.1.05>.
- 68 Schávelzon, D., *Arqueología Histórica de Buenos Aires: La Cultura Material Porteña de los Siglos XVIII y XIX*, Corregidor, Argentina (1991).
- 69 Archivo General de la Nación, México, Real Hacienda, Vol. 34, exp. 1, f. 188.
- 70 Arcila Farías, E., *Comercio Entre México y Venezuela en los Siglos XVI y XVII*, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, Ciudad de México (1975).
- 71 Bargellini, C.; Komanecky, M.; Weber, D. (eds.), *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México (2009).
- 72 Ota Mishima, M. E., 'Los murales novohispanos en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki', *Estudios de Asia y África* **16** (4) (1981) 675-696.
- 73 Chimalpahin, D., *Diario*, ed. R. Tena. Conaculta, México (2001) 217-221.
- 74 Sanabrais, S., 'The Spaniards of Asia: The Japanese presence in colonial Mexico', *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies* **18-19** (2009) 223-251.
- 75 *Relações das Sumptuosas Festas, com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal Celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola, e S. Francisco Xavier*, Lisboa (1622) f. 23r-24, f. 96.
- 76 de León, M., *Fiestas de Madrid, Celebradas a XIX de Junio de 1622* años, en la *Canonización de San Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Xavier, S. Felipe Neri Clerigo Presbiterio Florentino, y Santa Teresa de Jesus*, Madrid (1622) f. 178r- 203r.
- 77 Kamada, Y., 'The use of imported Persian and Indian textiles in early modern Japan', in *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Textile Society of America, Washington (2012).
- 78 Lemire, B., 'Fashioning global trade: Indian textiles, gender meanings and European consumers, 1500-1800', in *How India Clothed the World*, ed. G. Riello & T. Roy, Brill, Leiden (2009) 373.
- 79 Vermeulen, T., *The Deshima Dagregisters. Their Original Tables of Contents*, vol. 2 (1690-1700), Centre For the History of European Expansion, Leiden (1987).
- 80 Breukink-Peeze, M., 'Japanese robes, a craze', in *Imitation and Inspiration. Influence on Dutch Art*, ed. S. Van Raay, D'Arts, Amsterdam (1989) 53-60.
- 81 'Lange vrouwenjas of wentke, Hindeloopen', in Geheugen van Nederland, Nederlands Openluchtmuseum, Arnhem, <http://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identificer=NOMA01%3AHM5425> (acceso 2018-3-13).
- 82 Katzew, I., *La Pintura de Castas. Representaciones Espaciales en el México del Siglo XVIII*, Turner, Madrid (2004) fig. 150.
- 83 du Mortier, B., 'Silk japonsche rockts in Holland in the seventeenth and eighteenth century', *Dressstudy* **21** (1992) 6-9.
- 84 'Herenkamerjas', Central Museum, Utrecht, <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/21651-herenkamerjas-anoniem> (acceso 2019-2-10).
- 85 '00026', in Museo de América de Madrid, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00026> (acceso 2018-3-13).
- 86 'De Espanol y Negra, Mulato (From Spaniard and Black, Mulatto)', in Denver Arte Museum, Denver, <https://denverartmuseum.org/object/2014.217> (acceso 2018-3-13).
- 87 Bonnart, H., 'Monsieur de l'Academie Françoise en robe de chambre', <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f56.item> (acceso 2018-3-13).
- 88 'Monsieur le noble', Paris (1695) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f39.item> (acceso 2018-3-13).
- 89 Lepautre, J., 'Homme en robe de chambre', Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529631q/f91.item> (acceso 2018-3-13).
- 90 Thoisy-Dallem, A., 'La robe de chambre d'Oberkampf. Un témoignage rare du vêtement d'intérieur à la fin du XVIII^e siècle', *La Revue des Musée de France: Revue du Louvre* **3** (2003) 82-85.
- 91 Bonnart, N., 'Homme en robe de chambre', Paris (1675), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84053101.r=hennin%204865?rk=21459;2> (acceso 2018-3-13).
- 92 'Banyan', in Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81528> (acceso 2018-3-13).
- 93 '00055', in Museo de América de Madrid, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00055> (acceso 2018-3-13).
- 94 Miller, L., 'A portrait of the "Raphael of silk design"', *V&A Online Journal* **4** (2012), <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/a-portrait-of-the-raphael-of-silk-design/> (acceso 2018-3-13).
- 95 Trouvain, A., 'Mademoiselle d'Armagnac en robe de chambre', 2^a ed., Paris (1695), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537825g> (acceso 2018-3-13).
- 96 Torales, M. C., *La Compañía de Comercio de Francisco Ignacio de Yraeta (1767-1797)*, vol. 2, IMCE, México (1985) 185-186.
- 97 Wimberley, V., 'Banyan', in *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*, ed. J. Blanco & M. Doering, vol. 1, ABC-CLIO, California (2016) 44-54.
- 98 'Banyan', in Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81612> (acceso 2018-3-13).
- 99 '1980/03/06', Museo de América de Madrid, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=1980/03/06> (acceso 2018-3-13).
- 100 Archivo General de la Nación, México, Ind. Vir., vol. 5440, exp. 42, f.1.
- 101 'CE0550P', Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MBASE&Ninv=CE0550P> (acceso 2018-3-13).
- 102 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Libro de Juntas, 3-83, fol. 108r.
- 103 Murillo Velarde, P.; Bagay, N. C. , 'Carta Hydrographica y chorographica de las ysias Filipinas', Manila (1734) <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000024007> (acceso 2018-3-13).
- 104 '2013/04/01', Museo de América de Madrid, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=2013/04/01> (acceso 2018-3-13).
- 105 Montes González, F., 'Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones', *Archivo Hispalense* **276-278** (2008) 371-373.

Recibido: 2018-3-8

Revisto: 2018-12-7

Aceptado: 2018-12-8

Online: 2019-2-14



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.