



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN Diseño y Gestión de Moda
CURSO ACADÉMICO 2023-2024
CONVOCATORIA Junio

**EL IMPACTO DE LA MODA EN LA CONFIGURACIÓN DEL
FENÓMENO DE LAS SALONNIÈRES:
LA VOZ SILENCIADA DE LAS MUJERES DEL SIGLO XIX**

AUTORA: Muñoz Meseguer, Naia

DNI: 16100327M

TUTORA: Bonnin Arias, Patricia

En Aranjuez, a 10 de junio de 2024

RESUMEN Y ABSTRACT

Resumen:

El presente trabajo se focaliza en la manera en la que la moda impactó a la hora de la configuración del fenómeno de las *salonnières* del siglo XIX, más concretamente en el periodo del Romanticismo francés. Del mismo modo, en el transcurso del estudio se examina cómo la moda favoreció a las mujeres para que pudieran lograr obtener su capital simbólico y así poder reforzar su identidad y posición social en un entorno marcado por unas normas patriarcales que no beneficiaban a su género. Con el propósito de aproximarse a dicha materia, se ha hecho uso de la etnografía visual como metodología para analizar un conjunto de obras artísticas, las cuales representan ciertas características de dicha época. Mediante las obras, se presenta una perspectiva acerca de cómo las mujeres empleaban la moda como herramienta para comunicarse de forma no verbal y además, empoderarse en su feminidad, facilitando así la comprensión de cómo era el funcionamiento de los salones literarios franceses del siglo XIX y como sus protagonistas, es decir, las *salonnières* hacían uso de la moda para mostrar su estatus e intereses personales. Asimismo, se indaga en como la moda no era un componente únicamente estético, sino que podía llegar a ser un medio para la comunicación de ideas y valores con los que desafiar la estructura opresora de la época y los roles de género impuestos por la sociedad, mostrándose así firmes ante las adversidades que se les presentaron y alzando la voz en contra de todas ellas.

Abstract:

This paper focuses on the way in which fashion had an impact on the shaping of the phenomenon of the *salonnières* in the 19th century, more specifically in the period of French Romanticism. Likewise, the study examines how fashion favoured women in order to enable them to obtain their symbolic capital and thus reinforce their identity and social position in an environment marked by patriarchal norms that did not benefit their gender. In order to approach this subject, visual ethnography has been used as a methodology to analyse a set of artistic works, which represent certain characteristics of that period. Through the paintings, a perspective is presented on how women used fashion as a tool for non-verbal communication and also to empower their femininity, thus facilitating an understanding of how the French literary salons of the 19th century functioned and how their protagonists, i.e. the *salonnières*, used fashion to show their status and personal interests. It also explores how fashion was not only an aesthetic component, but could become a means of communicating ideas and values with which to challenge the oppressive structure of the time and the gender roles imposed by society, thus standing firm in the face of the adversities they faced and speaking out against them all.

Palabras clave:

Moda - *salonnière* - Romanticismo - empoderamiento femenino - roles de género - capital simbólico - identidad - salones literarios.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| I. INTRODUCCIÓN | 5 |
| 1.1. Justificación del tema | 5 |
| 1.2. Contexto histórico y social del movimiento del Romanticismo | 6 |
| 1.3. Estado de la cuestión | 8 |
| 1.4. Estructura del trabajo | 12 |
| II. CAPÍTULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN | 13 |
| 2.1. Hipótesis de la investigación | 13 |
| 2.2. Objetivos del estudio | 14 |
| 2.3. Metodología | 15 |
| 2.3.1. Explicación del método de citación empleado | 15 |
| 2.3.2. Descripción detallada de la metodología de la etnografía visual..... | 15 |
| 2.3.3. Aplicación de la metodología al trabajo, proceso de selección y análisis de las pinturas relacionadas..... | 16 |
| 2.3.4. Consideraciones y limitaciones del estudio | 17 |
| III. CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO | 18 |
| 3.1. Moda en el siglo XIX y el Romanticismo en Francia | 18 |
| 3.1.1. Contextualización histórica del siglo XIX, destacando el período del Romanticismo en Francia. | 18 |
| 3.1.2. Análisis de las tendencias y evolución de la moda durante este período. | 18 |
| 3.2. Teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu | 21 |
| 3.2.1. Explicación de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu..... | 21 |
| 3.2.2. Mujeres en los Campos Literarios y Artísticos..... | 21 |
| 3.3. Relación entre moda y las teorías de Pierre Bourdieu | 22 |
| 3.3.1. Explicación del concepto <i>habitus</i> según Pierre Bourdieu | 22 |
| 3.3.2. Teoría de la articulación del gusto por la moda a través del <i>habitus</i> como afirmación de una diferencia inevitable | 22 |

| | |
|---|----|
| 3.3.3. Sociología de la moda como mediación para explicar cómo la moda permitía a las mujeres proyectar determinadas identidades, aspiraciones y pertenencias sociales..... | 23 |
| 3.4. Roles de género y moda en el siglo XIX | 24 |
| 3.4.1. Exploración de los roles de género preconcebidos en el mundo del arte de la sociedad del siglo XIX..... | 24 |
| 3.4.2. Exploración de los roles de género preconcebidos en el mundo de la literatura y el periodismo de la sociedad del siglo XIX..... | 25 |
| 3.4.3. Investigación de como las mujeres empleaban los seudónimos y como desafiaban o reforzaban sus roles, las normas sociales y de género de la época..... | 26 |
| 3.4.4. El vestido como elaboración de una identidad en la sociedad y la moda, como herramienta de comunicación no verbal..... | 27 |
| 3.4.5. Investigación del lenguaje no verbal de las mujeres en el Romanticismo. Códigos de comunicación a través de objetos de uso cotidiano..... | 28 |
| 3.5. Salones literarios como espacios de construcción de capital simbólico | 29 |
| 3.5.1. Que fueron los salones literarios, comienzos y evolución hasta el siglo XIX..... | 29 |
| 3.5.2. Contexto y características de los salones literarios en el siglo XIX. | 29 |
| 3.5.3. Participación, contribución y rol de las mujeres en los salones literarios. Mención a las <i>salonnières</i> más conocidas e influyentes del Romanticismo. | 30 |
| IV. CAPÍTULO 3: DESARROLLO | 32 |
| 4.1. Análisis de cuadros de la época del Romanticismo en referencia a las características principales del movimiento | 32 |
| 4.2. Análisis de cuadros de la época del Romanticismo, poniendo el foco en el vestuario | 36 |
| V. CAPÍTULO 4: DISCUSIÓN | 39 |
| VI. CONCLUSIÓN | 45 |
| VII. REFERENCIAS | 47 |
| VIII. ANEXOS | 50 |

INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

El principal interés a la hora de escoger el tema fue el simple hecho de querer hablar sobre mujeres, contar sus historias y vivencias, para de esa manera poder darles voz. En los libros, películas o demás medios en los que de alguna manera son representativos de la historia, puede observarse que en la mayoría de las ocasiones se habla de hombres. Gran parte de la población es conocedora de que Bill Gates creó lo que hoy en día muchos emplean como su sistema de ordenador, que Albert Einstein fue un científico que desarrolló la teoría de la relatividad o que Isaac Newton describió la ley de la gravedad universal. Sin embargo, lo que poca gente conoce es que la que creó el imprescindible wifi, fue una mujer llamada Hedy Lamarr y que la estructura del ADN de los organismos humanos fue descubierta por otra mujer llamada Rosalind Franklin. Es por ello, que la intención de este trabajo es abordar la voz de las mujeres y su impacto en el universo tradicionalmente considerado como masculino; mujeres, las cuales tienen y tenían mucho que decir y durante demasiado tiempo se ha tratado de acallar, pues se quería evitar a toda costa que ellas pudieran ser dueñas de sus propias vidas.

Se enfocará en la sociedad del siglo XIX, específicamente en la época del Romanticismo francés, debido a que Francia siempre ha sido el epicentro de la moda, tema que también se atenderá, asimismo se plantearán aspectos como la cultura romántica y la vida en sí, además de cómo se sentía ser mujer en aquel momento en el que se vivía en un mundo creado para hombres.

Por otro lado, se ofrece un análisis de la moda y la manera en la que la empleaban para transmitir información, comunicarse o fortalecer su identidad, ya que, mediante el apoyo de las teorías de autores como Simmel o Bourdieu, considero que la manera en la que el vestuario muestra quién es una persona, que gustos o aficiones tiene y cuál es su historia es única, y no puede hacerse de ningún otro modo. La moda da voz a las personas y gracias a ella y a los recuerdos del pasado en forma de arte que se tienen hoy en día, puede obtenerse mucha información acerca de la vida, la sociedad y la cultura del pasado.

Siempre se hablaba de las mujeres como las hijas de, las esposas de, la amante de..., es decir, se ha enfatizado su rol en función al universo masculino, pero no se hace alusión a su persona, es por ello por lo que pretendemos darles el valor y la visibilidad que se merecen y de esta manera contribuir a esa labor de divulgación.

Finalmente, este TFG se trata del trabajo para finalizar el grado en Diseño y Gestión de moda, por lo cual, es de gran evidencia el interés por la moda y se mostrará de diferentes maneras a lo largo de los diferentes apartados. La elección del tema también va ligada a dichos inclinaciones, pues la historia de la moda despierta grandes curiosidades, en especial el siglo XIX, en el cual se centra el trabajo, estudiando y repasando las mayores tendencias y siluetas de dicha época.

1.2. Contexto histórico y social del movimiento del Romanticismo

La época del Romanticismo tiene su comienzo hacia el año 1800 aproximadamente, a pesar de que esta fecha varía en función del país y la zona. Este movimiento tiene una duración de hasta mediados del siglo XIX, no obstante, cabe la posibilidad de que se encuentren obras de estilo romántico en la segunda mitad del mismo siglo. Dicha corriente, se configura en oposición al pensamiento ilustrado, el cual trataba de racionalizar el mundo; sin embargo, observando las crisis tanto políticas como ideológicas de la época, puede deducirse que no logró su objetivo y además causó un gran sentimiento de decepción en la población, el mismo que ayudará a sentar las bases del Romanticismo.

El concepto Romanticismo es difícil de definir, debido a que hay una gran cantidad de diferencias según la zona que deseemos estudiar o de la que queramos saber, podría decirse que no hay un estilo romántico como tal, sino que se hablaría más de una actitud romántica. En dicha actitud, predominan los rasgos subjetivos y emocionales, y al contrario que en la ilustración, el sentimiento adopta una mayor importancia a la de la razón. Varios filósofos del siglo XVIII hablaron sobre ello y asentaron unas bases teóricas, haciendo referencia al culto al sentimentalismo, al amor, a la naturaleza, al desprecio y a la civilización (Gabaudan, 1979).

Para continuar con el Romanticismo, cabe subrayar la importancia del contexto histórico y lo que estaba ocurriendo en aquel momento en Europa. El imperialismo napoleónico había encendido la llama del nacionalismo de gran parte de los países del continente, lo cual conduce a que se interrumpa el movimiento ilustrado y dé lugar al comienzo de la búsqueda de lo personal y lo patriótico. Muchos países europeos se agruparon en contra de Napoleón y comenzaron a experimentar un interés por la cultura de su propio hogar, en aspectos como los idiomas o las costumbres. Anteriormente, con el movimiento ilustrado, se encontraban referencias al mundo antiguo y Grecorromano, sin embargo, en el Romanticismo, se produce un retorno al mundo medieval, tomando como fuente de inspiración principalmente lo gótico, un periodo que se consideraba, extraordinario, misterioso, incierto y repleto de secretos.

En este principio de siglo, la clase social con mayor auge fue la burguesía, la cual encajó de una manera muy adecuada con los intereses románticos, además, fueron los grandes promotores de la revolución industrial, debido a que se encontraron en los puntos más importantes, tales como los palacios, la prensa o el comercio.

Algunas de las características del movimiento son; la exaltación del sentimiento, la pasión, la sinceridad, la imaginación, la subjetividad o lo diferente, adicionalmente, aparece un sentimiento de inferioridad ante la naturaleza, debido a que el ser humano piensa que no puede hacer nada en contra de ella. A raíz de ello, se muestra un interés en los paisajes, con lo cual se puede observar como las personas aparecen de una manera poco significativa en comparación a la naturaleza, la cual se considera infinita y dueña del orden natural (Argan, 2004).

Respecto al arte, este se inspira en diversos aspectos como:

La exaltación de lo pintoresco, pues los románticos tomaban muchas referencias de los paisajes, pero además de ello también lo hacían con la arquitectura. Gustaba mucho lo ruín y trataban de buscar la belleza en otros lugares no comunes, se indagó en lo diferente, irregular e imperfecto, asimismo, se profundizó en la imaginación y en el pensamiento.

En segundo lugar, en lo sublime, que es lo que se reconoce cuando algo se aprecia con una belleza excesiva y se obtiene mediante la emoción máxima del espectador. Cuando lo bello es acompañado por lo grandioso, se logra una belleza que se encuentra fuera de los límites, lo cual se denomina como sublime. Según la obra "Lo bello y lo siniestro" de Eugenio Trías, lo sublime está relacionado con lo que enfrenta las ideas clásicas de equilibrio y dimensión, profundizando en un territorio ilimitado, sin forma y atemorizador. El autor sostiene que los artistas y pensadores del Romanticismo ensalzaron el concepto de lo sublime debido a su habilidad para revivir emociones intensas y propagar las restricciones racionales de la belleza. La naturaleza salvaje y los magníficos paisajes fueron formas de explorar esta nueva visión estética de lo sublime que definió al movimiento romántico (Trías, 2011).

En tercer orden, la subjetividad del artista, la cual fomenta sus emociones, su mundo interior, las pasiones de este y el mundo onírico, de la misma manera, rebasa a la norma y al canon de belleza y hace que gracias a ella se distinga al autor. El mundo interior del artista solía ser un mundo oscuro y lleno de cuestiones macabras, como las pesadillas, el drama, la melancolía, la muerte o los suicidios.

A continuación, en aquella época se comprendía al mismo artista como si de un genio se tratara y es que la idea que hay de los artistas de hoy en día, es decir, el estereotipo de una persona singular, bohemia, sufridora... nace en el Romanticismo. Se le tiene en cuenta como a una persona atormentada, retraída, visionaria y creadora, por no decir que es contemplado como un pequeño dios con la habilidad de poder dar vida a través de su arte. Su verdadera grandeza se encuentra en la innovación, la autenticidad y la libertad.

Por otro lado, en épocas anteriores muchos jóvenes de la aristocracia inglesa y francesa viajaban a Roma con el motivo de formarse con conocimientos de arte. Sin embargo, con este movimiento, ese gran viaje cambia por otro con mayor sentimentalidad, la cual es de vital importancia para su configuración como artistas románticos. Roma continúa siendo un emplazamiento de referencia en cuanto al arte respecta, pero comienzan a buscarse lugares como Suiza o Francia, con diferentes paisajes románticos, o lugares como Oriente, donde poder ir en busca de ruinas o de esos mismos paisajes. Como resultado de estos acontecimientos, los viajes orientados al turismo cultural comenzaron a poseer una gran relevancia, hasta el punto de que se arrancaron a escribir libros en forma de guías de viaje.

El gusto por lo oriental fue otra de las características del arte romántico debido a la percepción eurocéntrica y con frecuencia estereotipada que se tenía en aquel momento en Europa sobre "Oriente", este concepto del orientalismo europeizante llevaba a la población a la exotización, al reduccionismo o a la creyente superioridad sobre los países aparentemente orientales, lo cual conllevaba una visión falsa y llena de estereotipos hacia dichos lugares forzada por la cultura y la política europea (Said, 2016). Sin embargo, en aquel momento esto era lo que se vivía, por lo cual, se aumentó la exhibición de elementos y lugares considerados como exóticos y destinos como Turquía, Marruecos, Argelia o España se convirtieron en lugares recurrentes de viaje, debido a sus colores, luces y diferencias con lo acostumbrado en Europa. Esta influencia del orientalismo pudo apreciarse en diferentes aspectos, como en los paisajes, en los elementos arquitectónicos o incluso en las prendas que portaban. De la misma manera, hubo varios acontecimientos que colaboraron a que esto sucediera: por un lado, gracias a la creación del ferrocarril, los viajeros que deseaban viajar a dichos lugares obtuvieron una manera mucho más rápida de poder hacerlo; por otro lado, las campañas napoleónicas sobre Egipto y su invasión, lo convirtieron en un lugar de mucho interés; finalmente, los libros de viaje nombrados anteriormente, (tales como, "Las 1001 noches", "Cartas orientales de Lady

Montagu”, “El itinerario de París a Jerusalén”) también contribuyeron a la generación de interés.

La exaltación de la naturaleza, a la que se ha hecho alusión previamente, no solo se trataba de minimizar al ser humano, también se empleaba para exhibir su grandiosidad y su sublime belleza. Además, en varias obras puede apreciarse como los individuos en él se dedican a observar la naturaleza.

Respecto a la literatura romántica, puede observarse que se alejó de los estándares neoclásicos para permitir una manifestación más íntima y particular de las emociones humanas. Mientras los autores románticos realzaron la subjetividad, los sentimientos desatados y la admiración por la naturaleza con el motivo de inspirarse, también emplearon la libertad creativa y preservaron el individualismo en sus textos. Durante esta época, las obras literarias reflejaron el anhelo de evadirse, lo enigmático, lo extraordinario y lo irracional como una reacción al firme racionalismo ilustrado. Goethe, Wordsworth, Victor Hugo y Lord Byron, entre otros, utilizaron su pluma para transformar los géneros literarios establecidos y dejaron un legado que marcó el comienzo de la literatura moderna (McLane, 2008).

Finalmente, la pintura costumbrista, narra las costumbres de cada lugar, tanto de los lugares más exóticos como de países europeos como Francia o Alemania.

Como conclusión de la introducción, el Romanticismo se debe comprender como una corriente espiritual, cultural y social, en la que domina el individualismo y se exteriorizan los sentimientos personales, donde lo más importante no es mostrar la belleza, sino expresar las emociones y buscar que con ello el público pueda emocionarse y se logre así sobreponer el sentimiento a la razón.

1.3. Estado de la cuestión

El siglo XIX fue un periodo de importantes modificaciones en diversos ámbitos, tales como la cultura, la sociedad o la política, además, se vio influenciada por varias corrientes como, por ejemplo, el Romanticismo. En esa circunstancia de cambio, tanto la identidad individual como la colectiva se vio afectada por múltiples elementos de la vida cotidiana, los cuales fundamentaron su búsqueda, en particular fue una exploración valiosa para las mujeres, debido al interés por encontrar su rol en los variados grupos sociales mediante elementos como, por ejemplo, la moda.

En el presente trabajo, se procederá a investigar como en el siglo XIX, más concretamente en el Romanticismo, se dio la unión entre moda, sociedad y cultura, para la obtención de dicho propósito, es de importancia posicionar la búsqueda en el margen del contexto teórico ya existente. Este apartado se propone analizar de manera detallada algunas de las fuentes académicas y literarias que anteriormente han tratado temas como los salones literarios, la moda o el rol femenino en la sociedad del siglo XIX, además de examinar algunas de las teorías sociológicas y culturales, como las de George Simmel o Pierre Bourdieu, al igual que la importancia y la repercusión de dichos salones y de sus protagonistas, las *salonnières*.

Por medio del estado del arte, se procura suministrar la información necesaria para la próxima investigación y realización del trabajo, para así obtener las fuentes más válidas y necesarias para a posteriori redactar un marco teórico lo más firme posible.

El sociólogo Pierre Bourdieu cuenta con varios libros en los cuales incluye diversas teorías que pueden ayudar a comprender algunos de los comportamientos o situaciones que se daban en la sociedad del siglo XIX. En primer lugar, una de sus más exitosas obras, “Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario”, en el que una de las ideas con mayor relevancia y que más se expone es la del “campo literario”, la cual hace referencia a la agrupación de los organismos e individuos que componen el ambiente donde se elabora la literatura. Asimismo, presenta una investigación precisa acerca de los mecanismos de autoridad y modos de ser reconocido que coexisten en dicho campo, el cual se forma por una serie de normas que establecen quién toma las decisiones o dicho de otra manera, quién obtiene el mando para precisar lo que se estima como válido. De la misma forma, el autor considera que el campo literario está constituido como un área de continua disputa entre autores por lograr la aceptación y el renombre que los lleva a conseguir su mayor objetivo, es decir, el capital simbólico. Por otro lado, Bourdieu observa las conexiones entre los diferentes campos como el político o el económico, los cuales cuentan con cierta influencia a la hora de la elaboración y recepción de la literatura (Bourdieu, 2006b).

Por otra parte, en la obra “La distinción: criterios y bases sociales del gusto”, Bourdieu analiza de manera detallada el modo en el que se componen y difunden los rangos sociales mediante lo cultural y lo estético, alegando que el gusto no se trata meramente de predilecciones particulares, sino que se encuentra sumamente consolidado con las jerarquías sociales y económicas, las cuales dictan y deciden sobre las personas que logran acceder a determinadas áreas de la cultura. Uno de los aspectos que Bourdieu trata con mayor frecuencia es el de “capital cultural”, el cual hace referencia a una agrupación de medios culturales, tales como los conocimientos, las aptitudes o las aficiones, con los que los individuos cuentan y los cuales les ofrecen distinción ante el resto de la sociedad. De la misma manera, examina como el capital cultural se encuentra profundamente arraigado al capital económico y al social, elaborando así el *habitus* de cada persona. El autor observa como cada acción condicionada por el *habitus*, se transforma en una manera de diferenciación, lo cual favorece que algunos grupos sociales puedan mostrarse superiores, creciéndose ante las clases sociales inferiores a ellos, convirtiendo así el gusto en un mecanismo de exclusión social (Bourdieu, 2006a).

En otro orden, el sociólogo Georg Simmel, en su libro “Filosofía de la moda” muestra una visión de la sociología de la moda y del papel que esta obtiene de una manera excepcional, observando cómo no simplemente se trata de un asunto de tendencias, también actúa de manera emblemática, ya que los individuos pueden emplearla para transmitir distintos funcionamientos culturales, sociales y económicos. Simmel hace alusión a la individualidad del sujeto, referenciando el suceso de cómo la moda, trata de ser innovadora y auténtica ofreciendo alternativas de diversos estilos y, sin embargo, obtiene todo lo opuesto, debido a que impulsa la similitud de las personas, impulsando tendencias colectivas y constituyendo reglas de vestimenta comunes. De igual manera, el autor investiga como se relaciona la sociedad consumista con la moda y como esta se vuelve parte de la economía capitalista al fomentar su fabricación y consumición, además de difundir y fortalecer las jerarquías sociales, a través de hacer ver como algunas marcas llegan a obtener mayor prestigio que otras tantas (Simmel, 1902).

Continuando con la misma línea, el artículo “Lógicas en la representación de la moda” de la autora Lucrecia Escudero Chauvel, observa como mediante la teoría del diseño, la semiótica y los estudios culturales, la moda puede llegar a actuar como medio para expresar y construir una identidad tanto individual como colectiva. Por otro lado, la autora hace alusión a como el vestirse puede ir unido a cuestiones sociales, culturales o políticas, y como con la

capacidad de transmitir, fortalece de alguna manera las reglas y los principios de la sociedad (Escudero Chauvel, 2001).

Posteriormente, examinaremos la época romántica mediante la obra “El Romanticismo en Francia (1800-1850)” de Paulette Gabaudan, en la que exalta los fundamentales rasgos culturales, artísticos y literarios, además de adentrarse en el escenario histórico y social, considerando los cambios políticos, sociales y económicos que formaron parte de la creación de dicha corriente. Por otro lado, la autora hace hincapié en la moda e indumentaria romántica, mediante una metódica búsqueda acompañada de diversas imágenes en las que pueden observarse prendas y accesorios, los cuales muestran los estándares de la época, tales como el individualismo o la elevación de lo sublime. Asimismo, analiza como para los pertenecientes a la sociedad francesa del siglo XIX, dichas piezas contenían una gran connotación cultural y simbólica. Así mismo, plantea otros temas como la literatura, la música, la filosofía o la pintura, logrando que su mirada al Romanticismo muestre una percepción global de cómo era la vida en aquellos tiempos (Gabaudan, 1979).

Seguidamente, avanzamos con una obra que trata sobre la importancia de las mujeres escritoras francesas y sobre su rol en la literatura, “Escritoras en lengua francesa. Renovación del canon literario” de María Hernández. En el texto, se observa como dichas escritoras se han enfrentado a las normas literarias y culturales, además de su aportación a la amplificación de la variedad y abundancia en el ámbito de la literatura francesa. Escritoras como George Sand, Colette o Marguerite Duras han logrado repercutir y escribir sobre temas como el género, la identidad, la política o la sexualidad, desde el punto de vista femenino, lo cual no era algo precisamente común. Sin embargo, la autora también menciona los duros juicios que tuvieron que soportar, pero a su vez, como a pesar de ello, obtuvieron la manera de debatir las normas sociales y de género y alzar la voz de un modo que anteriormente no podría haberse llevado a cabo (Hernández, 2019).

Continuando con el ámbito de la literatura, la autora Carmen de la Guardia escribió un artículo titulado “La violencia del nombre. Mujeres, seudónimos y silencio”, el cual trataba temas como la equidad de género en el mundo de la escritura, haciendo hincapié en como muchas mujeres necesitaron hacer empleo de los seudónimos, para así garantizarse una posibilidad de poder dedicarse a ello. Para todas aquellas que querían ser escritoras, el hecho de ser mujeres implicó un gran desafío, y una de las herramientas a las que acudieron para esquivar ese obstáculo fue el empleo de los seudónimos, ya fueran neutros o con nombres masculinos. Las normas sociales y de género, supusieron una gran barrera, y a pesar de que de alguna manera pudieron evitarla, no pudieron obtener la distinción merecida. La autora menciona como los seudónimos funcionaron para poder evadir la censura y el sexismo, además de evitar que los personajes de sus libros se juzgaran por el simple hecho de que ellas fueran mujeres (De la Guardia Herrero, 2009).

Una de las mujeres en emplear dichos seudónimos fue Amantine Aurore Lucile Dupin, más conocida como George Sand, el autor André Maurois detalla su biografía en el libro “Leíla o la vida de George Sand”, donde muestra los principios de su vida y finaliza con su muerte, enfatizando en su aportación a la literatura francesa y al rol que obtuvo. El autor hace mención de su polifacético carácter, además de la importancia que tuvo en la cultura de su tiempo, provocando a la sociedad y a sus normas sociales, mediante la adopción del seudónimo masculino o mediante sus vestimentas masculinas. Por otro lado, también hace alusión a las relaciones sociales que tenía con otros escritores o artistas del momento, a las obras que escribió y al papel que jugó política y socialmente hablando (Maurois, 1973).

Respecto al mundo de los salones literarios, observamos como se examina este tema en diferentes obras como por ejemplo en “*Les femmes au Salon: salons des femmes (1830-1870)*” de Laurence Brogniez, en el que se analiza el funcionamiento de dichos lugares cultural y sociales y a su vez, el modo de intervención que obtenían las mujeres en los salones del siglo XIX franceses. La autora inquiriere en la manera en la que los salones facilitaron un lugar donde poder expresarse culturalmente, donde mostrar su intelectualidad y donde poder hablar sobre la política, todo ello en un supuesto periodo en el que las mujeres tenían muchas limitaciones para poder hacerlo. Asimismo, explica como las mujeres tomaban parte debatiendo sobre literatura o discutiendo ideas políticas, a la vez que establecían contactos laborales, además examina como participaban las mujeres en los diferentes ámbitos como el arte o la literatura. De la misma manera, menciona la manera en la que se relacionaban dichos salones con las actividades políticas y sociales de la época, y como influenciaron a la creación de la identidad cultural francesa (Brogniez, 2011).

Continuando en la misma línea, el artículo “*Salonnieres: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX*” de Francisco García Martínez, también analiza el funcionamiento de los salones y su influencia en la sociedad de la época. Además de tratar aspectos similares a los de Brogniez, entra a examinar en mayor detalle el rol de las *salonnieres*, y como fue imprescindible su participación a la hora de configurar la cultura y la sociedad. De la misma manera, analiza los métodos y procedimientos empleados para poder ser las anfitrionas de los salones, a la vez que se encargaban de conducir el debate intelectual que se daba en ellos y de desafiar las reglas sociales de género, asumiendo papeles de mando y manteniendo una autoridad (Martínez, 2015).

De la misma manera, la escritora Verena Von Der Heyden-Rynsch en su libro “*Los salines europeos*”, trata muchos de los temas mencionados en los dos anteriores, no obstante, este destaca por analizar el trayecto de los salones desde sus inicios en el siglo XVII hasta el siglo XIX, el cual nos concierne. La autora hace alusión a los escritores, artistas, intelectuales y políticos que asistían a dichos salones y los cuales debatían acerca de la sociedad, la cultura y la política de la época (Von der Heyden-Rynsch, 1998).

1.4. Estructura del trabajo

A continuación, se presentará un breve resumen de lo que podrá verse en los próximos capítulos, este trabajo se encuentra dividido en diferentes apartados, los cuales proporcionan una idea distinguible acerca de la estructura de la investigación. Dicha estructura, ayudará al lector a comprender que podrá encontrar en cada sección del escrito, facilitando así el acceso a las partes que le sean de mayor interés.

En el primer capítulo, se muestra el diseño de la investigación, iniciado con el planteamiento de varias hipótesis y de los objetivos del estudio, asimismo, se detalla la metodología empleada, es decir, la etnografía visual, haciendo hincapié en su modo de aplicación y en la manera de analizar las obras seleccionadas. Adicionalmente, se mencionan algunas de las limitaciones que han surgido a la hora de la realización del trabajo, ofreciendo una perspectiva crítica con relación a los métodos empleados.

En el segundo capítulo, se muestra un firme marco teórico que sitúa como era la moda del siglo XIX en Francia, dentro del contexto del movimiento artístico y cultural conocido como Romanticismo. Se examina la teoría de los campos desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu y su importancia a la hora de comprender la interacción entre la moda y la sociedad. Además, en este capítulo, también se profundiza en aspectos como los roles de género, en la moda como forma de comunicación no verbal y reafirmación de identidad, o en los espacios de cultura y debate de la época y sus protagonistas, tales como los salones literarios y las *salonnières*.

En el tercer capítulo, se realiza un exhaustivo examen de las pinturas del periodo romántico seleccionadas, abordando tanto peculiaridades artísticas de la corriente como la vestimenta plasmada en los cuadros. Dicha investigación se potencia al llevar a cabo un debate acerca de la manera en la que la moda transmitía y fortalecía las interacciones sociales y culturales del momento, resaltando el protagonismo de las mujeres.

El contenido del cuarto capítulo se enfoca en analizar y discutir los hallazgos alcanzados, en este punto, se revisan los descubrimientos correlacionados con las hipótesis y objetivos planteados, además de evaluar, el impacto de la moda en la conformación de las *salonnières* y hasta qué punto, las mujeres del siglo XIX consiguieron la voz deseada mediante su vestimenta e intervención en los salones literarios. Por otro lado, las nociones adquiridas son contrastadas con las teorías de Bourdieu, lo cual brinda una perspectiva analítica de los resultados.

Por último, el estudio finaliza presentando un resumen de los descubrimientos con mayor relevancia, acentuando las intervenciones que dicho trabajo ha obtenido para poder comprender la moda y los roles de las mujeres del siglo XIX. Asimismo, se proponen diferentes áreas de exploración, las cuales ampliarían y profundizarían en los temas tratados.

CAPÍTULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Hipótesis de la investigación

Este TFG ofrece varias hipótesis que aúnan los puntos más importantes de este, dichos puntos serían: el Romanticismo francés, tiempo y época en la cual está ubicada; las teorías de Bourdieu, debido a la importancia del *habitus* y del capital simbólico; la imagen de la mujer en sus diferentes roles, como centro de investigación del trabajo; los salones literarios, como espacios de socialización de la época; y la moda, como herramienta de comunicación.

Hipótesis inicial:

- La moda durante el siglo XIX, en particular en el período del Romanticismo en Francia, fue un recurso valioso, el cual permitió que las mujeres adquirieran un capital simbólico, además de ayudar al fortalecimiento de su posición social y su identidad.

Además de la inicial, se plantean varias hipótesis secundarias, que incluyen apartados complementarios:

- Las mujeres empleaban la moda como instrumento para reflejar sus ambiciones, pero, sobre todo, su posición social y los diferentes roles de cada una para así distinguirse de las mujeres de las clases inferiores.
- La moda sirvió como método de empoderamiento femenino, para así obtener el poder y la captación social hacia su propia imagen.

Por otro lado, se ha madurado una hipótesis exploratoria, la cual deja abierto un proceso de investigación para la realización del trabajo:

- Se observará, la manera en la que la moda muestra, de una manera particular y destacada, su valor y su repercusión en la sociedad del siglo XIX, mediante diversos cuadros del Romanticismo francés.

2.2. Objetivos del estudio

Como he mencionado en apartados anteriores, el principal objetivo a llevar a cabo con la realización de este trabajo es poder dar voz a la mujer del Romanticismo francés, contar como era la sociedad, la cultura y la vida, pero desde su punto de vista, con sus vivencias y mediante la retransmisión de información a través de la moda. Hablaremos de la mujer en la sociedad de la época, sus diferentes roles en ámbitos como los salones literarios o en disciplinas como la literatura y el arte, y además uniremos todo ello con la moda. Por otro lado, los objetivos serán también poder llegar a comprobar las hipótesis y para ello se han dividido en dos apartados.

En primer lugar, observamos el objetivo general, el cual menciona en un plano general lo que se quiere llegar a lograr mediante la ejecución de este:

- Identificar cuál fue la función de la moda en el siglo XIX, específicamente en el Romanticismo francés. Tratar de analizar si realmente sirvió como mecanismo para que las mujeres pudiesen encontrar su capital simbólico.

En segundo lugar, he desarrollado varios objetivos secundarios, los cuales implican una mayor especificidad respecto a algunos de los subtemas que se trataran a lo largo del trabajo:

- Investigar la manera en la que las teorías de Pierre Bourdieu pueden dar una respuesta al comportamiento de la sociedad de la época, además de poder entender la conexión entre estas y la moda.
- Analizar los diferentes roles que tenían las mujeres en los salones literarios, el empleo de la moda como representación de cada uno de ellos, como tenían un papel fundamental para la realización de estos encuentros culturales y la divulgación del arte y la literatura de la época.
- Tratar de observar las tendencias y la vestimenta de la época desde el punto de vista de cómo era realmente el ambiente en ese momento y en que influía esto en la manera de emplear la moda.
- Investigar como hacían las mujeres para poder reforzar sus identidades y su posición social, y la relación que esto tenía con la moda y la manera de querer comunicar y transmitir a través de ella.
- Analizar las desigualdades de género de la época y como esto influía en la manera de comportarse de las mujeres a la hora de dedicarse al mundo del arte o la literatura. Muchas de ellas plantaron cara a estos prejuicios de la sociedad y se fortalecieron a sí mismas, dándose el valor que merecían.
- Observar la manera en la que la moda no solo es algo que se lleva, sino que sirve para poder identificar diferentes aspectos del individuo que la porta y como mediante el lenguaje no verbal, las mujeres comunicaban grandes mensajes.

2.3. Metodología

2.3.1. Explicación del método de citación empleado

El actual estudio se ha realizado con un planteamiento específico que involucra la investigación en profundidad de fuentes primarias y secundarias sobre los temas tratados en el trabajo. Se ha ejecutado una exploración minuciosa de la literatura disponible, empleando textos de origen histórico como contemporáneo, para así ofrecer un contexto extenso y detallado.

Para la obtención de información, se han revisado documentos históricos, libros, artículos académicos y otros documentos relevantes, que han sido de utilidad para recopilar datos. Dichos datos, se han observado mediante un análisis exhaustivo, enfocando la atención en la identificación de contenidos recurrentes relacionados con los mencionados en el trabajo.

En cuanto al estilo de citación, cada una de las referencias y citas empleadas en el trabajo se han llevado a cabo, según las normas de estilo y citación de la American Psychological Association (APA), en su 7ª edición. Se ha optado por este formato para asegurar la consistencia y claridad al presentar las fuentes empleadas.

2.3.2. Descripción detallada de la metodología de la etnografía visual

La metodología empleada para llevar a cabo este trabajo será la etnografía visual, y partiendo de la base de que la palabra etnografía viene del latín, en el que *ethos* significa cultura, y *graphos* descripción (Melissa Bahena, 2016), puede definirse como un utensilio de estudio y de recopilación de datos acerca de un grupo social definido. La etnografía se fundamenta en la contemplación *in situ* de las actuaciones de cada individuo en el interior de un grupo humano y la verificación de lo que hacen y dicen, así como sus declaraciones culturales y sociales. Podría decirse, que se trata de un estudio directo de una persona o de un grupo de personas, en el cual, durante un lapso y mediante la contemplación a los componentes se obtiene una serie de explicaciones meticulosas acerca de diferentes situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos, los cuales, posibilitan el entendimiento de mejor manera a un grupo social específico empleado en la fase del análisis de comprensión. Es así como esta metodología facilita el poder reconocer características y conductas dentro de un grupo social, además del hecho de confirmar una hipótesis o, por el contrario, desecharla y tener que reorientar el proyecto. El conseguir el principal objetivo, o no, se debe a la especificidad del trabajo y de la investigación, debido a que cuanto más concretamente se busque en la hipótesis o finalidad de la búsqueda mayor será la probabilidad de que las respuestas se acerquen a lo deseado (Huertas, 2021).

La etnografía es un procedimiento por medio del que se conoce la forma de vida de una unidad social definida, con ello se trata de asimilar los motivos por los que los individuos llevan a cabo sus actos, ideas o reacciones ante las situaciones que se les aparecen y así obtener un alcance empático del fenómeno del estudio. Por otro lado, es importante que contenga una alta credibilidad, cabe la posibilidad de que los participantes escondan la respuesta verdadera, para ello las preguntas se sesgan a respuestas estereotipadas o las posibles esperadas por los realizadores de la encuesta, es decir se realizan interrogaciones disfrazadas o indirectas para así obtener la mayor veracidad posible (Natasha Manzur, 2020).

En esa misma línea, podría decir que la etnografía visual es una metodología que no ha sido posible realizar hasta la creación de nuevos materiales visual y audiovisuales como fotografías o vídeos, a pesar de que en ocasiones podía realizarse mediante dibujos. De esta manera, se le da voz al individuo al cual se va a investigar para próximamente representarlo en formatos de imágenes o videos. El objetivo general de este tipo de investigación es poder ser un método autorreflexivo, gracias a la fotografía puede observarse la realidad, debido a que esta se forma o reinterpreta en las imágenes, de la misma manera, con los audiovisuales se examina los diferentes pensamientos, movimientos, motivaciones o convicciones de los sujetos. Es de vital importancia mencionar, que no se debe influir en las acciones o respuestas, debido a que esa acción alterará el resultado, asimismo, el analista debe conocer de antemano el contexto o discurso histórico de los individuos analizados (Melissa Bahena, 2016).

Esta metodología exige un procedimiento estipulado previamente: en primer lugar, es necesario saber cuál va a ser su utilización, para así poder definir un público objetivo y validar o descartar según qué información, además de estimar cuáles serán los principales objetivos de la investigación. A continuación, se procederá a recolectar las herramientas y los datos con los que se realizará el análisis, ya sea, mediante dibujos, notas, fotografía o audiovisuales. Posteriormente, comienza el proceso de reunir la información: cuantas personas forman el grupo a analizar, en que rango de edad se centrará la investigación, cuáles son sus nombres, qué actividad o actividades serán las examinadas; en que país, ciudad o barrio se sitúan; cuál es su trabajo, sus ingresos, sus hobbies, qué estudios tienen o que les gusta hacer; cuál es su comportamiento en sus interacciones con la familia, amigos, cuáles son sus sentimientos o emociones; finalmente, observar su visión de futuro, proyectos que deseen realizar, sueños que quieran cumplir o expectativas de vida (Huertas, 2021).

En conclusión, cuanto mayor sea la especificidad y el detalle obtenido, el análisis tendrá una mayor veracidad y su resultado se comprenderá de un mejor modo. Por otro lado, las herramientas seleccionadas son clave a la hora de recolectar la información y asimismo, puede concluirse que esta metodología es una gran herramienta para lograr empatizar y entender, además de definir y describir a cualquier individuo o grupo de usuarios.

2.3.3. Aplicación de la metodología al trabajo, proceso de selección y análisis de las pinturas relacionadas

Para el empleo de esta metodología es necesario el acceso a fuentes donde poder lograr esa información o en este caso herramientas como las imágenes de los cuadros para que los lectores puedan comprender el análisis y la información aportada acerca de este.

A la hora de aplicar la metodología a este trabajo, puede distinguirse el proceso en cinco etapas diferentes: en primer lugar, la etapa de producción, la cual se refiere a la recopilación de materiales visuales para su próximo análisis. En este caso, se buscó la máxima cantidad de cuadros posibles en los que aparecieran mujeres del siglo XIX en el lapso de entre 1800 a 1850 aproximadamente, para después poder obtener la información necesaria mediante ellos. En segundo lugar, de todas las obras obtenidas, se seleccionaron las más apropiadas para el trabajo y se desecharon aquellas que se consideraron no aptas para lograr los objetivos requeridos, lo importante fue centrarse en escoger obras en las que poder encontrar las características necesarias para poder analizarlas y las cuales incluyeran aspectos particulares e importantes. En tercer lugar, la interpretación, observando todas y cada una de las obras, se trató de descifrar hasta el más mínimo de los detalles escondido en ellas, desde las características más comunes de la pintura romántica, hasta aspectos de la moda como el vestuario o las joyas que portaban.

En cuarto lugar, se comenzó con el análisis, reflexionando sobre los datos interpretados y obtenidos en los apartados anteriores, tratando de agrupar las pinturas con similitudes y examinando sus aspectos más particulares para después obtener una generalización como resultado. Finalmente, se procedió a redactar todo lo conseguido hasta el momento, mostrando todos los datos recopilados y mostrando el conocimiento propio acerca del tema analizado.

2.3.4. Consideraciones y limitaciones del estudio

A continuación, se procede a comentar algunas de las consideraciones y limitaciones que han ido surgiendo a lo largo de la realización de este proceso. El trabajo está centrado en la época del Romanticismo; sin embargo, dicha época convivió de manera muy cercana con otras tantas, las cuales han sido necesarias mencionar para la realización de este.

En primer lugar, el comienzo del Romanticismo estuvo muy ligado al Neoclasicismo, y es por ello por lo que algunos de los cuadros a analizar son de carácter neoclasicista, es así como al ser de gran interés y contar con algunas de las características o requisitos para su selección se ha tomado la decisión de incluirlas. Asimismo, en la moda también se refleja el paso del estilo imperio a la moda romántica, lo cual también se analizará y observará mediante dichas pinturas.

De la misma manera, a finales del Romanticismo, surgió la Época Victoriana, por lo cual en muchos de los cuadros se observará como las damas vestían con el estilo y la silueta victoriana. En algunas de las obras, ambos estilos se entremezclan, lo cual considero interesante para el trabajo, debido a que muestra la manera en la que se hizo la transición de lo romántico a lo victoriano.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

3.1. Moda en el siglo XIX y el Romanticismo en Francia

3.1.1. Contextualización histórica del siglo XIX, destacando el período del Romanticismo en Francia.

Desde mediados del s.XVIII en Francia, había un movimiento el cual era destacado por su objetividad y racionalismo, se trataba de la Ilustración. Este movimiento duró hasta finales del s.XVIII / principios del s.XIX y fue en aquella etapa donde esta corriente se unió a varios acontecimientos que estaban sucediendo, tales como la industrialización y las revoluciones liberales.

Como se ha mencionado en la introducción, en esa época, apareció una corriente que cuestionaba todo lo anterior, el Romanticismo, un movimiento intelectual, filosófico, artístico y cultural que surgió en contraposición a la ilustración y a la modificación de la vida cotidiana desencadenada por la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Los románticos defendían que no solo se obtiene conocimiento por medio de la razón, sino también con intuición, sentimiento, emoción e imaginación. Las características principales de este movimiento fueron, la espontaneidad enfrentada al racionalismo, el individualismo, las emociones y los sentimientos, el amor por la naturaleza, el liberalismo, la rebeldía y la soledad (Gabaudan, 1979).

Como se ha mencionado, el Romanticismo francés está muy relacionado con el levantamiento del pueblo contra el Imperio Napoleónico y esta revolución marcó mucho al movimiento y todo lo que giró en torno a él.

Para contextualizar los episodios históricos sucedidos en Francia en la primera mitad del siglo XIX, debemos retroceder al 1789, cuando estalla la revolución y se elimina la monarquía ejecutando a Luis XVI en 1793. Años después, en el 1804, Napoleón Bonaparte se autoproclama emperador, restaurando la orden, pero expandiendo las ideas de la revolución y manteniendo los logros que el pueblo había conseguido años atrás. En 1814, los ejércitos aliados vencen a Napoleón y se restaura la monarquía borbónica, primero con Luis XVIII y después con Carlos X. Sin embargo, el pueblo no estaba dispuesto a renunciar a todo lo logrado anteriormente, por lo que se sublevó y derrocó a la monarquía en la revolución de 1830, pero en julio de ese mismo año, vuelve a formarse una monarquía popular con Luis Felipe I. Finalmente, en 1848 vuelve a haber otra revolución generada por los liberales y los obreros socialistas, la cual llevó al país a la segunda república, consiguiendo el voto universal masculino, con Luis Napoleón Bonaparte como primer presidente de la república (Furet, 1992).

3.1.2. Análisis de las tendencias y evolución de la moda durante este período.

En el siglo XIX, se encuentran ciclos de cambios más rápidos en comparación a los siglos anteriores, los cuales tienen mucho que ver con los cambios sociales y económicos que había en aquel entonces y tienden a inspirarse en diferentes épocas del pasado (Paz, 2021).

El primer periodo del que hablaremos es el previo al Romanticismo y va del 1790 al 1820, este lapso es aproximado debido a que no puede saberse con exactitud cuando dejó de

vestirse con una silueta para saltar a otra. En esta etapa la inspiración del pasado fue la grecorromana enmarcada en el auge del Neoclasicismo, este traje es el llamado estilo imperio, en él que desapareció el cuerpo con ballenas y se simplificó la silueta del vestido. Las características principales son el talle alto con la cintura bajo el pecho y la forma de columna. Había una diferencia entre los trajes de día y de noche, podía apreciarse tanto en los escotes, en los tejidos y colores o en las diferentes longitudes de manga. Además, se emplearon abrigos como el chal de cachemira, el *spencer* o el *redingote* (estos dos últimos derivados masculinos) y el bolso ridículo, cuyo origen es inglés (Paz, 2021).

Posteriormente, se inicia el periodo del Romanticismo que aproximadamente va del 1820 al 1837, realmente duró hasta alrededor de 1850, sin embargo, en el 37 comenzó la Época Victoriana y durante esos veintitrés años la moda romántica y la victoriana coexistieron un tanto entremezcladas. En esta etapa, la mirada al pasado fue hacia la cultura gótica y estuvo en tendencia junto con lo neogótico. El Romanticismo se singulariza por tener cierta teatralidad, y su mayor característica es la línea de la cintura, la cual vuelve a su medida para marcar y afinar el talle y a su vez crear la silueta reloj de arena. Para ello se emplearon tres estrategias, en primer lugar, se estilaron las mangas con mucho volumen denominadas mangas jamón o globo y los hombros se presentaron caídos. En segundo lugar, en consecuencia, al cambio de figura, se volvió el corsé como estructura interior, con el interés de afinar el talle. En tercer lugar, las faldas adquirieron una forma acampanada y el bajo subió un poco en comparación a los largos vistos en el estilo imperio. Se le da una inmensa importancia a la ornamentación y a los adornos, tales como volantes de diferentes formas, flecos, bordados, motivos florales..., además, la paleta de colores se amplía en consecuencia a los avances en los procesos químicos de los tintes y aparecen colores más vivos como el rojo o el azul. Respecto a los accesorios, se vistieron con sombreros y lazos de gran tamaño, acompañados de guantes y abanicos (Paz, 2021).

Seguidamente, comienza la Época Victoriana en el 1837 debido a la coronación de la Reina Victoria de Inglaterra y se mantiene hasta 1870, como se ha mencionado, coexistió con el Romanticismo durante varias décadas, lo cual lleva a que en algunas ocasiones no sea del todo sencillo identificar a qué estilo pertenece cada traje. En este caso, el traje se influencia del vestido al estilo francés del siglo XVIII y sus principales características serían las grandes mangas en forma de pernil de cordero; el corpiño que logra estrechar la cintura, además a diferencia que en el Romanticismo, en este caso termina en punta como influjo del traje del siglo anterior; finalmente, la falda se alarga, ganando volumen y añadiendo todavía una mayor cantidad de volantes. Como accesorio para la cabeza, se ponen de moda las capotas de diferentes estilos y además, las mujeres adineradas contaban con un vestido para cualquier tipo de ocasión. Hacia 1845 comienza a llevarse el vestido insignia, el cual al principio cuenta con una superposición de enaguas con el fin de añadir volumen, pero unos años después se inventa la crinolina o miriñaque, dicha estructura tuvo como consecuencia diversos accidentes y resultaba un tanto incómoda para las mujeres. En un principio no era de gran tamaño, pero a medida que pasaba el tiempo fue creciendo hasta que en 1860 llegó a su mayor dimensión. En cuanto a la paleta de color, cada vez se obtenían colores más y más vivos, en esta época se estiló el morado malva, debido al desarrollo de dicho tinte (Paz, 2021).

En la próxima tabla, se muestran los tres periodos anteriormente mencionados de una manera más gráfica, con la intención de que la información sea de mayor claridad y precisión. Asimismo, en este caso, dicho gráfico contribuye a que la comparación de los diferentes periodos resulte más sencilla, además de resumir el texto y mostrar las relaciones entre las diferentes épocas en una representación más comprensible.

| Periodo | Previo al Romanticismo | Romanticismo | Época Victoriana |
|------------------------------------|---|--|---|
| Años | 1790-1820 | 1820-1837 (aprox.) | 1837-1870 |
| Inspiración | Grecorromana y auge del Neoclasicismo | Cultura gótica y lo neogótico | Vestido al estilo francés del siglo XVIII |
| Características principales | Estilo imperio: - talla alto - cintura bajo pecho - silueta simple - forma de columna | Silueta de reloj de arena: - mangas voluminosas y hombros caídos - estructura interior para afinar talla - faldas acampanadas | Silueta victoriana: - mangas voluminosas - estructura interior para afinar el talle, termina en punta - falda con gran volumen y volantes Vestidos para cualquier tipo de ocasión |
| | Diferencias entre trajes de día y de noche: - escotes - tejidos - colores - longitudes de manga | Ornamentación: - volantes - flecos - motivos florales | |
| | | Colores más vivos por los avances en tintes: - rojo y azul | Colores vivos por el desarrollo de los tintes: - malva |
| Prendas destacadas | Vestido estilo imperio Prendas de abrigo: - chal de cachemira - spencer -redingote | Vestido romántico: - mangas jamón o globo - corsé - falda acampanada | Vestido insignia: - mangas en forma de pernil de cordero - corsé - enaguas o crinolina/miriñaque |
| | Accesorios: - bolso ridículo | Accesorios: - sombreros grandes - lazos - guantes - abanicos | Accesorios: - capotas |

3.2. Teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu

3.2.1. Explicación de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu

La teoría de los campos Sociales del sociólogo Pierre Bourdieu explica a la perfección la manera en la que las mujeres trataban de obtener el capital simbólico en el siglo XIX, pero para entenderlo se debe comenzar por la base.

En sus teorías, Bourdieu sostiene que existe un gran espacio social, el cual está compuesto por diferentes espacios más pequeños, los cuales están conformados por conjuntos de personas a los que el sociólogo se refiere como agentes. Estas personas ocupan una posición en el campo y se unen entre sí porque comparten una serie de gustos o ideas, hecho que está denominado como *habitus*, según el autor es el concepto que implica que algo nos resulte atractivo o nos agrada y se determina dependiendo del campo en el que se encuentre cada individuo. De esta manera, se forman los distintos campos sociales, tales como el político, el religioso, el artístico o el literario, los dos últimos son los más interesantes para el tema que nos concierne. Estos campos se rigen a través de diferentes intereses sociales, objetivos y reglas y los agentes acceden a ellos a través de dos recursos: dinero y conocimiento. A estos, Bourdieu (2006b) los llama capitales, dice que son recursos y bienes que las personas poseen y en primera instancia encontramos tres: el económico, el social y el cultural, sin embargo, puede crearse un cuarto, el capital simbólico, que es el que otorga legitimidad, prestigio y orgullo. Según la teoría de Bourdieu, los agentes luchan por conseguir el capital simbólico, el cual implica el premio que cada agente desee, en este caso, los agentes serían las mujeres, que luchan por obtener un reconocimiento y valor por su trabajo, y además no ser menospreciadas, criticadas o juzgadas por el simple hecho de ser mujeres (Bourdieu, 2006b).

3.2.2. Mujeres en los Campos Literarios y Artísticos

Hablamos de los campos artísticos y literarios, debido a que son los campos que formaban las participantes de los salones literarios franceses del siglo XIX, de los que se hablará posteriormente. Las agentes componentes de estos campos formaban parte de una gran diversidad de ocupaciones, entre ellas se encuentran escritoras como Delphine de Girardin o Aurore Dupin (George Sand), pintoras como Rosa Bonheur, Amelie Beaury Saure, Berthe Morisot o Mary Cassatt, novelistas como Hermance Lesguillon, Léonie d'Aunet o Adèle Daminois, escultoras como Marie d'Orleans o Claude Vignon y poetas como Louise Colet.

3.3. Relación entre moda y las teorías de Pierre Bourdieu

3.3.1. Explicación del concepto *habitus* según Pierre Bourdieu

El concepto de *habitus* es un concepto que forma parte de las teorías de Bourdieu y en este caso ayuda a entender, además de la configuración del medio social, el proceso de la articulación del gusto. Pero comencemos por el principio, para Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones, lo que implica una estructura dentro de los individuos, la cual tiene un impacto en las acciones, gustos, creencias, preferencias y acciones. Esta estructura, es estructurada, lo que conlleva estar condicionada por la trayectoria histórica de cada individuo, de manera que el *habitus* se configura desde las condiciones sociales “objetivas” en las cuales el individuo fue socializado. Por ejemplo, una persona nacida en una familia de clase alta, sin privaciones materiales y con buen acceso a la educación, va a configurar un tipo de *habitus* diferente al de una persona socializada dentro de la clase baja, con carencias materiales, vitales y un menor nivel de educación. Asimismo, la estructura es estructurante, lo cual supone que van a condicionar a las disposiciones mencionadas anteriormente, generando un círculo por el cual el individuo se va a mover a la hora de decidir (Bourdieu, 2006a).

Bourdieu les da una gran importancia a las condiciones materiales/objetivas a la hora de actuar de los individuos, pues gracias a sus extracciones de los enfoques objetivistas entendemos a lo que se refiere con el término estructura estructurada. Alude a que el vínculo entre estas condiciones no es determinante en la acción del individuo, más bien lo condiciona, le da un margen de maniobra para tomar su decisión. Por otro lado, hablando de estructura estructurante, reparamos en las contribuciones de los enfoques subjetivistas, donde el individuo decide, pero no con una total libertad, pues se encuentra en el interior de un margen determinado, creado en base a su trayectoria personal, de sus condiciones materiales y su previa socialización primaria (Bourdieu, 2006a).

3.3.2. Teoría de la articulación del gusto por la moda a través del *habitus* como afirmación de una diferencia inevitable

Como hemos visto, el concepto de *habitus* vincula lo objetivo (el campo social en el que se encuentra el individuo) y lo subjetivo (la percepción del propio individuo dentro de ese campo) y se podría definir como modos de actuar y de pensar ocasionados por la posición que ocupa un agente dentro de un campo (Bourdieu, 2006a).

Por otro lado, están a lo que Bourdieu se refiere como márgenes de maniobra, comprende que, a través de la participación, el agente aprenda cuáles son las reglas del juego que pueden ser permitidas o esperadas dentro de su campo y las internalice en su subjetividad (Bourdieu, 2006a).

El *habitus* comienza a aprenderse y ejercerse desde la infancia, mediante la socialización en una determinada familia, posición y clase social. Este tiende a reproducir las condiciones que le dieron existencia y a su vez a conservar su capital. Por consecuencia, el *habitus* es también una herramienta para interiorizar la estructura social y para transmitir el capital (Bourdieu, 2006a).

Por todo ello, puede concluirse que el *habitus* es la causa que lleva a que los individuos se interesen o no en diferentes elementos, como por ejemplo la moda.

3.3.3. Sociología de la moda como mediación para explicar cómo la moda permitía a las mujeres proyectar determinadas identidades, aspiraciones y pertenencias sociales

Según el sociólogo de moda George Simmel la moda es la explicación al cambio, a través de la que pueden observarse aspectos de la sociedad junto con tendencias y contradicciones. También considera que es una forma de relación social, pues permite a las personas que lo deseen puedan adecuarse a la demanda de un grupo determinado. La moda dicta una norma y a su vez autoriza al individuo a que pueda desviarse de ella, por lo tanto, se forma una dualidad entre seguir la moda o evitarla. En este ámbito hay una gran cantidad de roles sociales y tanto la cultura objetiva, así como la individual, pueden influenciar a las personas. En un principio, todos los individuos deciden seguir la moda y los que no irremediamente admiten una perspectiva totalmente nueva de lo que consideran moda (Simmel, 1902).

Citando al autor Ritzer (2008): “Simmel argumentó que seguir lo que está de moda no solo implica dualidades, sino que también el esfuerzo por parte de algunas personas por estar a la moda. Las personas pasadas de moda ven a quienes siguen una moda como imitadores y a ellos mismos como inconformistas, pero Simmel argumentó que estos últimos simplemente están participando en una forma inversa de imitación”.

Lo que implica que el sujeto que trata de diferenciarse de los demás, no es tan único como se considera, porque al pretender ser diferente se une a otro nuevo grupo que se ha encasillado como desigual o único (Simmel, 1902).

Para concluir, desde el punto de vista de Simmel la moda cumple una función de unir y diferenciar, es como un criterio homogeneizador para pertenecer a un grupo determinado, pero a su vez, dicho criterio es lo que le hace diferenciarse de otros grupos (Simmel, 1902).

Por otro lado, el sociólogo Frederic Godart, considera que la moda es el reflejo de las subculturas y al mismo tiempo sirve para reforzar las identidades e ideologías de cada individuo. Las personas tienen que vestirse y lo quieren hacer luciendo bien y dentro de unos cánones y un círculo social (Godart, 2013). Por ejemplo, antiguamente (en el siglo XIX, por ejemplo) las mujeres estaban más reprimidas que actualmente y es por eso por lo que usaban vestidos más largos para mostrar su cuerpo en la menor cantidad posible.

En conclusión, la moda habla de quienes somos, puede decir mucho acerca de que pensamos, sentimos y queremos, asimismo refleja a la sociedad, sus ideales y sus necesidades, pues la moda tiene voz.

3.4. Roles de género y moda en el siglo XIX

3.4.1. Exploración de los roles de género preconcebidos en el mundo del arte de la sociedad del siglo XIX

La mujer era la representación del arte del momento, por lo tanto, las críticas de arte hacían referencia a su imagen personal y a la idea que tenían de sí mismas, de sus cuerpos y de su posición en la sociedad. Por consecuencia, esas críticas daban paso a un discurso que las empujaba a cuestionarse a sí mismas (Brogniez, 2011).

Se tenía muy presente el género de los individuos a la hora de atender a las opiniones sobre la obra, citando al autor Duret (1926), sí "las mujeres empezaban a mirar cómo estaban hechos sus vestidos, que declaraban horribles", los "hombres afirmaban que estas mujeres eran ni bonita ni deseable" (pp. 20-71). Este dato expone hasta qué punto la visión del que observa, se encuentra influenciada, incluso sin tener en cuenta las determinaciones sociales, pues la predisposición es en base a los roles sexuales.

Cuando una mujer asistía a un lugar donde se exponían obras de arte, su opinión no se consideraba válida, es más, se tomaba como una opinión superficial e ignorante. De hecho, el juicio de muchos era que el público femenino no entiende nada de arte, por lo que hay que atraerlo con secciones de arte supuestamente femeninas (Brogniez, 2011).

A pesar de ello, estos prejuicios no pudieron contra muchas de las mujeres que no quisieron resignarse a presumir o a quedarse en lo superficial, y optaron por continuar por una vía intelectual en la que en principio no se las aceptaba (Brogniez, 2011). Estas mujeres trataron de hacerse un hueco en ese campo de literatura y arte, pues era la manera en la que iban a obtener su capital simbólico.

La pintora francesa Berthe Morisot (1890) hizo mención del tema que nos concierne en uno de sus cuadernos en relación a su pintura "La recogedora de las Cerezas": "No creo que ningún hombre trate nunca a una mujer como su igual, y es todo lo que pido por qué conozco mi valor".

Por otra parte, a raíz de la manifestación de los derechos de la mujer en el transcurso de la Revolución Francesa, su ingreso a los trabajos de manera formal en la Revolución Industrial y el principio del feminismo se origina una gran inestabilidad en el género masculino, llegando a sentirse intimidados y amenazados. Por lo tanto, comenzaron a emplear diferentes herramientas para así sostener a la mujer atada a la familia y a sus deberes anteriores, pues el hecho de que el género femenino desatendiera sus "tareas naturales" no era una posibilidad para ellos. Es por ello, que en el arte se aprecia un nuevo movimiento en el que pasan de mostrar a la Virgen como una madre angustiada, a mostrarla de una manera mucho más radiante, cariñosa, buena, dulce y delicada en esa misma labor. Es así, como el arte comienza a representar escenas cotidianas de mujeres, llevando a cabo labores domésticas para representar la pureza, sensibilidad y delicadeza que debían tener según el modelo de mujer de la época (Quintana, 2004).

3.4.2. Exploración de los roles de género preconcebidos en el mundo de la literatura y el periodismo de la sociedad del siglo XIX

El papel de la mujer en el área de la literatura no era diferente que en el resto de las disciplinas, y es que la opinión generalizada era que la mujer no podía proyectarse con ninguna ambición significativa, debido a que se la tenía como el sexo débil y la única educación a la que podían aspirar era la cual les enseñaba a ejecutar las tareas domésticas y a encontrar marido, pues su cometido debía ser custodiar y preservar la casa y la familia, concepto al que se le asignó el nombre de “ángel del hogar” (Wollstonecraft, 2019). El predominio del hombre era tal, que las mujeres no tenían más derechos que los esenciales, a pesar de ello, en algunos casos se les consentía instruirse; sin embargo, a la hora de obtener trabajo en ámbitos sociales o intelectuales no contaban con las mismas posibilidades que ellos, y esto las convertía en almas sin ningún tipo de ambición (Wollstonecraft, 2019). Hubo muchos inconvenientes que trataron de impedir que las mujeres escribieran, citando al autor Barbeito (2006): “Una mujer escritora no estaba bien vista en aquella época, y eran muy pocas las mujeres que escribían novelas que escaparan a intenciones morales o religiosas. No solamente es que se las considerara inferiores intelectualmente, sino inmorales: tal vez la gente decidiera no comprar su obra” (p. 23) además cabía la posibilidad de que juzgaran a los mismos personajes por el hecho de estar narrados de manera escasamente femenina, lo cual se veía como una perversión (Palanca, 2021). A pesar de todos los obstáculos que se les colocaron en el camino, una gran cantidad de mujeres luchó por cambiar esa situación y cambiar el rol de ama de casa y de obediencia ante el hombre, todas ellas combatieron por hacerse oír, pero no únicamente en el terreno de la literatura, también en el arte, música, política o cualquiera otra disciplina (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1993).

A raíz de esa lucha y del vínculo entre un mismo grupo con el mismo objetivo, las escritoras comenzaron a formar un modo de escritura más subjetivo que los dados anteriormente, lo cual era algo nunca visto hasta entonces, y fue en ese momento en el que ellas decidieron cambiar las cosas, en el que surgió el movimiento feminista (Criado y Domínguez, 1889). El primer texto considerado feminista fue titulado “Vindicación de los Derechos de la Mujer” y fue escrito en el año 1792, por la escritora inglesa Mary Wollstonecraft, ella sostenía que para lograr la igualdad el aspecto donde mayor focalización se debía poner era en la educación.

Respecto a la profesión de periodista, a diferencia de en la actualidad, en el siglo XIX, no era necesario contar con estudios específicos para dedicarse a ello, debido a que no había colegios o universidades donde ofrecieran dicha enseñanza, lo cual en parte posibilitó a que las mujeres pudiesen dedicarse a ello. Por otro lado, la manera más sencilla y a la que la mayoría recurrían era mediante aportaciones gratuitas o gracias a la recomendación de una conexión personal, como fue el caso de Delphine de Girardine (Madame de Girardin), de la cual su marido era dueño del periódico *La Presse* (1833-1848) (Pecharromán de la Cruz, 2022).

La Revolución francesa de 1848 se consideró un punto de partida para que las mujeres pudiesen ejercer en el mundo del periodismo, conjuntamente, a lo largo de este lapso se originaron numerosas ediciones con textos feministas. Ciertamente, no fue nada fácil, en primer lugar, publicar en la prensa general (*La Presse*, *La Temps* o *La Gazette des Stranges*) se trataba de un privilegio y es que en comparación a las publicaciones masculinas apenas había textos de mujeres, en su mayoría solían ser colaboraciones irregulares y por recomendación de un hombre. En segundo lugar, publicaban sus artículos en la prensa “femenina” (*Le Moniteur de la Mode*, *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, *Journal des Jeunes Personnes*, *Journal des demoiselles*, *La Gazette des femmes* o *Le Journal des femmes*), designada así por estar

producida y dirigida a mujeres, en ella, las escritoras mantenían los apellidos de soltera. No obstante, en la prensa general muchas de ellas optaban por utilizar seudónimos masculinos (George Sand, Claude Vignon, Marc de Montifaud o Vicomte de Launay), pues era la manera más fácil de obtener legitimidad (Brogniez, 2011).

Una de estas revistas feministas se trató de *La Voix des femmes*, la cual abogaba a favor de la emancipación femenina y la equidad entre géneros de un modo del que no se había hecho hasta entonces, las periodistas que formaron parte de esta revista se denominaban como *filles du peuple* cuyo significado se traduce a niñas del pueblo (Pecharromán de la Cruz, 2022).

3.4.3. Investigación de como las mujeres empleaban los seudónimos y como desafiaban o reforzaban sus roles, las normas sociales y de género de la época.

Siguiendo con el hilo de los seudónimos mencionados en el anterior punto, procederemos a tratar como muchas mujeres hicieron uso de ellos, no solo para firmar en la prensa o revistas, sino también para impedir que su trabajo no se valorara o que únicamente se las viese como autoras de novelas románticas por el simple hecho de que fueran mujeres, debido a que era lo más frecuente en aquel momento. Algunas de las autoras con seudónimos con mayor renombre de la época fueron las hermanas Brontë (Anne, Charlotte y Emily), las cuales firmaban como Acton, Currer y Ellis; Mary Anne Evans, firmaba como George Eliot; Luisa May Alcott, se escondía bajo el seudónimo A.M.Barnard, Mary Shelley firmaba en anónimo, Jane Austen firmaba como “por una mujer” y Aurore Dupin se ocultaba tras el nombre George Sand, personaje en el que nos adentraremos a continuación (Hernández, 2019). A todas ellas les atemorizaba que sus trabajos no fueran valorados de la misma manera que si su género se supiera o que no se las considerara lo suficientemente válidas como para poder contar otras historias que no fueran únicamente románticas. Los seudónimos les permitían ejercer su profesión sin miedo a ser rechazadas o juzgadas, además, gracias a ello, a las escritoras mencionadas anteriormente se las ha estimado como algunas de las mejores de la historia (Criado y Dominguez, 1889).

George Sand (1804-1876), nombrada anteriormente, fue una escritora francesa del siglo XIX. Citando al autor Maurois (1973): “La historia de George Sand es la de una mujer que, por su nacimiento, se encontró colocada en la frontera de dos clases y, por su educación, en una zona en la que se encontraba el racionalismo del siglo XVIII y el Romanticismo del siglo XIX; que, habiendo perdido a su padre en la infancia, deseó reemplazarlo al lado de una madre adorada, adquiriendo por ello un comportamiento viril; que fue confirmada en esa actitud por la educación viril que le dio un preceptor un tanto loco y por los trajes masculinos que le hizo vestir”.

A su mayoría de edad contrajo matrimonio con su primer marido, con el que dio a luz a dos hijos, esa relación se rompió años después y seguidamente, empezó una relación con Jules Sandeau, con él escribió su primera obra en 1831, titulada “Rose et Blanche” firmándola como J.Sand. Más adelante, Dupin escribió la que fue su primera obra en solitario “Indiana”, su pareja no quiso firmar junto a ella, por lo que eso provocó que tuviera que decidirse por una nueva firma. Finalmente, optó por mantener el apellido Sand y se apodó como George, citando a Maurois (1973) “Así nació George Sand, pues quería pasar por un hombre. Obsesionada por la servidumbre de las mujeres, quería sustraerse a ella tanto por el nombre como por el vestido. Desde aquel día puso en masculino todos los adjetivos que se referían a ella”.

A pesar de que fuera una época complicada para las mujeres escritoras, George Sand fue muy respaldada por sus allegados, lo cual produjo en ella un enorme aliciente para continuar. A diferencia del resto de las escritoras con seudónimo, George Sand también empleaba la moda para provocar a la sociedad, se vestía como los hombres y gracias a ello lograba diferentes ventajas que una mujer no conseguiría, lo cual evidencia que empleó el seudónimo para esconder su nombre real, además de para hacer frente a la sociedad de la época y a todos sus prejuicios (Maurois, 1973).

George Sand, podría describirse como una mujer valiente, que después de nueve años casada interrumpió su matrimonio para llevar una vida autónoma y ocuparse únicamente de su carrera literaria. Sus textos abarcan mayormente la independencia femenina y es por ello que se considera una mujer indudablemente revolucionaria. Años después se procura mantener el progreso y el esfuerzo en el camino que las mujeres del siglo XIX emprendieron, tratando dar voz a todas aquellas a las que callaron (Maurois, 1973).

3.4.4. El vestido como elaboración de una identidad en la sociedad y la moda, como herramienta de comunicación no verbal.

Quisiera comenzar este punto, con una cita del autor Barthes (2005): “el vestido es, como ninguna cosa, objeto histórico y sociológico”, y es que, a través de él, pueden darse a entender diferentes connotaciones del escenario en el que se encuentre el individuo. Este argumento va más allá, llegando a traspasar las diversas sociedades, cada periodo histórico y cada manual de conducta en los respectivos tiempos, establece lo que está permitido y lo que no, asistiendo a la formación de las identidades y de la subjetividad de los sujetos. El traje puede observarse como un reflejo de la sociedad y se establece como un registro de la estética de cada periodo, representando a la población (Medina, 2008).

Del mismo modo, la funcionalidad de la moda puede contemplarse para diferentes fines. En primer lugar, es un agente que da lugar a la generación de la individualidad, a causa de que vestir puede alcanzar a ser una careta, un reflejo o un incentivo para la seducción, debido a que lo que uno porte sirve como espejo para que el resto de personas puedan captar la personalidad, apariencia, intenciones o deseos de dicho sujeto. Asimismo, posibilita reconocer la identidad y sus características, como el grupo al que corresponde, lo que le distingue, sus aspiraciones o incluso el rol o la posición que obtiene en su campo, con lo cual favorece a la elaboración de una asignación de etiquetas (Medina, 2008). Además, se trata de un instrumento comunicativo mediante el que las personas puedan dar a conocer su configuración del yo, lo cual ayuda a que los individuos que posean ciertos gustos, aficiones o valores similares puedan aproximarse (Bourdieu, 2006a).

A través de la vestimenta, se genera un conjunto de códigos no verbales, los cuales sirven para producir un lenguaje mediante el que poder interactuar y enviar mensajes sin necesidad de verbalizarlos. Dicha comunicación, emplea diferentes lenguajes y códigos como la cinestésica, los proxémicos, los paralingüísticos o los que se producen por medio del tacto o la comunicación artificial (Pearson, 1993), estos métodos favorecen la emisión de diferentes señales que guardan información que el individuo quiere comunicar y los cuales favorecen al entendimiento y a las relaciones sociales. Como ejemplo de dicha comunicación no verbal, los gestos o poses, las miradas, la entonación o los acentos a la hora de conversar... todos ellos son dignos de analizar para poder comprender el mensaje que se quiere transmitir a través de ellos. Por otro lado, la vestimenta y las prendas que se escogen también son una gran herramienta de expresión, mediante los accesorios, joyería, el corte de pelo o el peinado, el

maquillaje o las cicatrices se lleva a cabo una acción de informar inconscientemente el estado de ánimo o los sentimientos de la persona que lo porta. Gracias a todos estos patrones se puede llegar a comprender la edad, el género, los valores y opiniones de las personas, las profesiones o incluso el rango social al que pertenece (Medina, 2008).

3.4.5. Investigación del lenguaje no verbal de las mujeres en el Romanticismo. Códigos de comunicación a través de objetos de uso cotidiano.

Como se ha explicado en el punto anterior, el lenguaje no verbal y los códigos de comunicación mediante objetos eran prácticas que también se emplearon en el Romanticismo francés. En aquella época, la aristocracia y la burguesía disponían de unas actividades sociales, las cuales daban lugar a un galanteo entre hombres y mujeres, por causa de las restricciones, precisamente estos juegos se realizaban a través de la comunicación no verbal. Para poder entrar en los diferentes espacios, debían mantener una educación de buen tono, debido a las estrictas normas de comportamiento, acerca de la vestimenta o las maneras de actuar en dichos actos, tales como los bailes (Fernández de Alarcón, 2024).

A pesar de que el lenguaje no verbal ha existido desde tiempos antiguos, uno de los puntos en el que se le dio una gran notoriedad fue en el siglo XVIII, a causa de los lunares postizos, sin embargo, el antecedente de dichos lunares se remonta hasta el siglo XVII, cuando gran parte de la población sufrió de la enfermedad de la viruela, la cual producía manchas y cicatrices en la piel. En un principio, los lunares se aplicaban como una manera de entretenimiento, pero a posteriori, causó gran impacto y comenzó a usarse más habitualmente tanto por hombres como por mujeres. Dicha práctica, dio lugar a una serie de códigos: si el lunar se hallaba en la mejilla izquierda, significaba que la persona se encontraba ocupada o comprometida; si se pintaba en la mejilla derecha, quería decir que estaba a punto de romper una relación; y, por el contrario, si no llevaba nada, implicaba que el individuo estuviera soltero (Fernández de Alarcón, 2024).

Estos métodos se empleaban también por las clases populares, mientras que ellos llevaban a cabo el cortejo por vía de verjas o balcones, las clases altas lo hacían en los bailes. En ellos, las mujeres solían portar el carné de baile, que se trataba de una pequeña cartera, la cual, dependiendo su color, podía tener un significado u otro acerca del estado civil de la persona. En el caso en el que estuviera soltera, el carné sería de nácar blanco; si estaban casadas, eran de color marfil; y, por el contrario, si eran viudas, los carnés serían de color negro azabache. Para esta clase de lenguaje, también se empleaban objetos como los pañuelos, las mujeres fingían que se les caía para que así los hombres se lo recogieran y tener un breve acercamiento. Del mismo modo, los abanicos contaban incluso con un código propio, en el cual se incluían alrededor de 33 movimientos, como por ejemplo: el abanico abierto sujeto con las dos manos daba a entender que mejor se olvidaran de esa persona; el abanico abierto a la altura de los ojos, significaba que había otra persona; y, por el contrario, si estaba cerrado a la altura de los ojos, implicaba que dicha persona se encontraba libre (Fernández de Alarcón, 2024).

Como conclusión, todos estos códigos, posibilitan la comunicación no verbal entre los hombres y mujeres de la época, para poder transmitir mensajes sin necesidad de tener que hablar (Fernández de Alarcón, 2024).

3.5. Salones literarios como espacios de construcción de capital simbólico

3.5.1. Que fueron los salones literarios, comienzos y evolución hasta el siglo XIX.

El concepto salón literario no surgió hasta el siglo XIX, más concretamente hasta 1807, cuando así lo asignó Madame Stäel, se trató de un espacio que formó parte de un movimiento sociocultural, el cual nació en el siglo XVII y se mantuvo en crecimiento hasta la primera mitad del siglo XX. Dichos salones eran espacios que se empleaban para formar encuentros sociales cuyo propósito principal era debatir y conversar acerca de distintos ámbitos sociales, políticos y culturales; así como la literatura, la música, el arte, la política o la filosofía (Von der Heyden-Rynsch, 1998). Estas reuniones fueron fundadas por las prestigiosas *salonnieres*, las cuales se trataban de mujeres de una posición social destacada, cuya formación era magnífica, tanto en el dominio de las lenguas como en la notable fascinación por la cultura. Además, eran ellas las que organizaban y regulaban las concentraciones realizadas semanalmente en un día concreto y visitadas asiduamente por célebres escritores, filósofos, artistas y eruditos, quienes entre sí llevaban a cabo un trato cordial (Martínez, 2015).

A pesar de que la idea de salón literario tiene muchos antecedentes que podrían remontarse hasta la antigua Grecia, en este trabajo nos centraremos en la historia de los salones franceses. La primera *salonnière* francesa en inaugurar su salón fue Madame de Rambouillet, más concretamente en el siglo XVII, fue una mujer con una importante repercusión culturalmente hablando, la cual contribuyó a la formación de una innumerable cantidad de círculos. En dicho siglo, aconteció un movimiento literario mayormente femenino que trataba ideas acerca de la modificación de la sociedad, sin embargo, la mujer fue considerada como un ser menor y se enfrentó a una gran opresión (Von der Heyden-Rynsch, 1998).

A continuación, en el siglo XVIII, nos encontramos con el movimiento de la ilustración, la cual fue una significativa corriente intelectual y cultural, sin embargo, a pesar de que el raciocinio de los ilustrados quería la igualdad entre los humanos, no buscaba adentrarse en el ámbito de la igualdad de género, que ya hacía demasiados siglos que ocasionaba una gran cantidad de desigualdades. A raíz de ello, una numerosa cantidad de mujeres de alta posición se lanzaron a fundar sus salones como una manera de declaración de descontento, entre ellas puede observarse a Madame de Lambert, Madame de Tencin, Madame Geoffrin o Madame du Deffand (Criado Torres, 2012).

3.5.2. Contexto y características de los salones literarios en el siglo XIX.

En el siglo XIX, en Francia, apareció la figura de Napoleón, era un amante del arte y la arquitectura, por lo que a raíz del descubrimiento de Pompeya impulsó a ambas disciplinas, no obstante, no ocurrió lo mismo en ámbito literario, pues padeció una acentuada represión. En esta época, y como se ha mencionado en apartados anteriores, surgió el movimiento del Romanticismo, es fundamental hacer hincapié en que los salones tuvieron una gran aportación a su fabricación, pues fue allí donde muchos románticos leyeron o mostraron sus obras por primera vez (Gabaudan, 1979). En cuanto a las mujeres, la situación seguía siendo muy similar a la del siglo anterior, y en este caso se las observó como un objeto de amor, el cual tenía que someterse ante el hombre.

Es importante remarcar, que en la época del Romanticismo, más concretamente entre los años 1820 y 1840, se hallaron alrededor de 15 salones literarios en la ciudad de París. En

ellos, los artistas románticos se concentraban con el objetivo de compartir sus ideas artísticas, además, dialogaban acerca de temas de actualidad, entretenimiento o sociabilidad (Petit Palais & Musée de la Vie Romantique, 2019).

Según la autora Von der Heyden-Rynsch (1998), estos espacios tenían tres características comunes que hacía que se consideraran salones literarios, primero que nada, se trataba de lugares de libertad de pensamiento donde se mantenían apartadas las ideologías exigidas por los gobernantes. En segundo lugar, daban igual las distinciones de clases de los presentes, pues se concedía libertad para reunirse, finalmente, se consideraban puntos de libertad para la independencia de las mujeres, apartando en su totalidad el reglamento y los sistemas sociales que atribuían a la mujer esa función dócil y resignada con lo que le correspondía.

3.5.3. Participación, contribución y rol de las mujeres en los salones literarios. Mención a las *salonnières* más conocidas e influyentes del Romanticismo.

Como hemos podido observar, los salones eran establecimientos particularmente femeninos, pues las *salonnières* eran las encargadas de formar ese ambiente con cierta lujuria y entretenimiento que los caracterizaba, además de desviar las desigualdades e incentivar un entorno agradable (Martínez, 2015). Según la autora Von der Heyden-Rynsch (1998), se consideraban también como “una forma de sociabilidad libre de fines y trabas, cuyo punto de materialización es una mujer.”, debido a que estos lugares no serían posibles sin la presencia de estas damas.

Las promotoras de estos espacios eran mujeres de alta cuna, entre cuyas grandes ambiciones se encontraban propiciar la formación de estos salones donde la conversación y el entretenimiento se transformaran en arte y distinción. Muchas de ellas tuvieron la oportunidad de estudiar y de formar sus propios criterios y gracias a ello estuvieron capacitadas para poder plasmar sus ideas en textos o debatir acerca de sus pensamientos en sus propios salones. Por otro lado, las *salonnières* eran también las responsables de invitar y planificar dichas reuniones, disponían de un rol crucial, pues además de ser las organizadoras, actuaban también como mediadoras en las actividades realizadas, tales como la lectura de obras o el debate generado entre los presentes (Martínez, 2015).

Sin embargo, incluso siendo parte de la nobleza, las mujeres continuaban sin optar a muchos de los privilegios o libertades a los que los hombres optaban, a ojos de la sociedad, no eran más que una propiedad de los varones que las rodeaban, ya fueran sus padres o sus esposos. En muchas ocasiones, las manejaban como moneda de cambio o como trueque por beneficios y eran obligadas a acceder a matrimonios concertados (Martínez, 2015). Por lo que, como conclusión, citando a la autora Criado Torres (2012), “un camino cuesta arriba, pero positivo, en el que siglo tras siglo se ha ido transformando tanto la visión de ella en la sociedad en todos los aspectos de la vida (mujer, esposa, madre, ciudadana, etc.), como su propia visión de género” y todos estos grandes aportes de dichas mujeres del siglo XIX han servido para poder progresar en la lucha por la igualdad.

Procedemos a concretar en algunas de las *salonnières* más trascendentales de esta época, las cuales cooperaron a la creación y al influjo del Romanticismo. En primer lugar, hablaremos de Madame de Genlis (1746-1830), se trató de la mujer que inició la corriente del Romanticismo en los salones literarios, llegando a fundar más de diez diferentes y a su vez fue de las que mayores vínculos logró socialmente hablando. Sus salones contaban con una

característica que los diferenciaba del resto, y es que la propia Madame de Genlis exponía sus dotes musicales, siguiendo la inclinación por lo estético y el arte de la época (Martínez, 2015). De este modo, surgieron singularidades como las exhibiciones de habilidades de los diferentes asistentes o las discusiones periódicas sobre política, esta última, se dio en gran parte debido a las numerosas alteraciones políticas como sociales del momento. Además de a la música, también se dedicó a la escritura y hoy en día, puede apreciarse que fue una feminista anticipada, debido a la relevancia que le dio a las diferentes dificultades de la mujer de su época (Von der Heyden-Rynsch, 1998).

En segundo lugar, trataremos a una *salonnière* que mantuvo una gran rivalidad con el mismísimo Napoleón y que en consecuencia tuvo que exiliarse a Alemania durante 10 años, no obstante, gracias a ese tiempo, al volver a Francia, trasladó las ideas del Romanticismo alemán (Von der Heyden-Rynsch, 1998). Madame Staël (1766-1817) fue una mujer con una gran inteligencia y muy autosuficiente, además de estar muy instruida, lo cual hacía que los eruditos se maravillaran a la vez que se aterrorizaban (Martínez, 2015). Una vez volvió de Alemania, empezó a tener una gran cantidad de asistentes en su salón, tales como la *salonnière* Madame Récamier (de la que hablaremos a continuación) o la pintora Vigée Lebrun, por consecuencia se bautizó como uno de los salones más afamados de Europa. En él, sobresalían actividades como el debate político, donde ella siempre mostró una actitud progresista, si bien permanecía estando a favor de la realeza francesa, motivo por el que principalmente tuvo que exiliarse a Alemania en 2001 (Martínez, 2015). Madame de Staël (2007), se refería a sí misma como europea en vez de como francesa: “Con el exilio he perdido las raíces que me ataban a París y me he vuelto europea”, asimismo también fue una escritora de renombre, entre sus obras podemos encontrar “Sobre el influjo de las pasiones” ensayo donde puede observarse unos ideales feministas. Como deducción, a pesar de su incongruencia entre sus valores y aspiraciones, su salón obtuvo una enorme notoriedad y ayudó a unir de manera cultural a grandes escritores, intelectuales y políticos (Von der Heyden-Rynsch, 1998).

Madame Récamier (1777-1849) es la tercera *salonnière* en la que profundizaremos, ella a diferencia de Madame Staël mostró una neutralidad respecto a la política y la literatura. Inauguró su salón en 1819, en la calle Sevrés de París, más concretamente el convento de Abbaye-aux-Bois, y lo prolongó hasta 1849, convirtiéndose así en una de las últimas *salonnieres* en el entorno francés (Martínez, 2015). Fue una mujer muy admirada, tanto que los habitantes de París anhelaban recibir una invitación, para así poder escuchar a Chateaubriand o, por el contrario, para poder mantener una conversación con ella (Petit Palais & Musée de la Vie Romantique, 2019).

Finalmente, Madame de Girardin (1804-1855), inició su salón en el año 1831 en la Rue de Saint Georges. Además de *salonnière* también fue una escritora de renombre y gracias a que su marido fuese el dueño del diario *La Presse*, ella podía publicar sus diferentes obras y crónicas. Sin embargo, firmaba con el seudónimo masculino Vicomte de Launay (Petit Palais & Musée de la Vie Romantique, 2019), lo que reafirma la línea informativa que se ha mantenido en este trabajo, y es que las mujeres no lo tuvieron nada fácil, pues no eran respetadas ni valoradas en ninguno de los posibles ámbitos, no obstante, como se ha podido apreciar en estos cuatro ejemplos, ellas y muchas otras lucharon por conseguir sus objetivos y por ende sus capitales simbólicos.

CAPÍTULO 3: DESARROLLO

4.1. Análisis de cuadros de la época del Romanticismo en referencia a las características principales del movimiento

Se procede a analizar de los cuadros seleccionados para poder observar cómo era la vida de las mujeres en la época del Romanticismo. En este apartado, se compararán y analizarán los cuadros de manera que a raíz de las características del movimiento romántico puedan encontrarse significados en las diferentes pinturas.

En primer lugar, es necesario indagar en estos tres retratos: “Retrato de Delphine de Girardin” (Figura 15) de Louis Hersent; “Retrato de una dama joven” (Figura 16) y Retrato de María Ana de Borbón” (Figura 23), ambas de Aimée Brune-Pagès. En primera instancia, puede observarse a tres mujeres posando para ser retratadas, todas ellas con una postura un tanto rígida y una mirada serena, no obstante, se aprecia que las tres portan un vestido de color blanco, el cual simbolizaría la pureza y por encima llevan un manto de color azul, el cual representa lo celestial o lo divino. Estas características podrían significar la representación de la Inmaculada Concepción, debido a que la unión de ambos colores se empleaba para hacer alusión a La Virgen. Particularmente, centrando la atención en el cuadro de Delphine de Girardin, se observa como muestra un semblante pensante, lo cual es una especie de protesta, debido a que ella era una escritora que empleaba su intelectualidad, hecho que en aquella época no estaba bien visto. Es por ello que aparece de esta manera, tratando de enviar el mensaje, que significa que ella también es capaz de pensar y de escribir tal y como lo hacen los hombres.

En segundo lugar, se procede a examinar otras tres obras: “Helena-Louise de Mecklemburgo-Schwerin, duquesa de Orleans con su hijo, el conde de París” (Figura 24) de Franz Xaver Winterhalter; “Princesa de Broglie” (Figura 28) de Jean-Auguste-Dominique Ingres y “Retrato de la Emperatriz Eugenia” (Figura 30) de Edouard Louis Dubufe. Únicamente por los títulos de las obras se sobreentiende que son mujeres de altos cargos y con gran importancia en la sociedad, sin embargo, si se observan sus atuendos, se ve como mediante ellos han querido enviar un mensaje de exaltación de poder inmenso. Son pinturas en las que se representan, situaciones donde quieren aparentar ser las más ricas y poderosas, portando sus mejores galas y joyas, posando de manera seria y rígida con la intención de imponer y transmitir respeto. Dos de ellas visten de blanco, color que simboliza la pureza y además en el fondo destaca el color rojo, el cual encarna a la realeza. En el cuadro de Helena-Louise de Mecklemburgo-Schwerin, ella aparece posando con un bebé, el cual también aparece vestido con sus mejores galas, esta imagen personifica la iconografía de la Virgen con el niño y a la vez muestra inocencia.

A continuación, se procede a contemplar las dos obras realizadas en torno a la figura de la emperatriz Josefina Bonaparte (Figuras 4 y 6), ambos retratados por François Gérard. Aunque se trate de la misma mujer, ambos cuadros son completamente diferentes, en el primero de ellos, la emperatriz se encuentra en el sofá de su casa, en una posición inclinada, con un brazo descansando sobre uno de los almohadones, lo cual implica que se encuentra aparentemente cómoda. Se expone de una manera cercana, desenfadada y muy íntima, debido a que muestra su hogar y su salón a la audiencia, dando paso a entrar en la proximidad de su hogar y de algún modo queriendo dar a entender que ella también tiene ese tipo de acciones de alguien con una vida cotidiana común. En el otro cuadro, sin embargo, la emperatriz aparece sentada en su trono, lo cual implica una exaltación de poder exorbitante y puede dar a entender

que este cuadro se ha pintado para mostrar todo su poderío. Se viste con sus mejores galas para posarse en el trono y representarse como reina del mundo. Puede observarse cómo en ambas pinturas hay toques de color rojos, los cuales son un simbolismo ligado a las capas sociales altas, hecho que recalca una vez más toda su capacidad de mando.

Seguidamente, se continúa con el análisis de los próximos tres cuadros en los que también aparecen mujeres, pero en este caso de una manera poco común, y es que en aquella época a las mujeres no se las retrataba realizando actividades de ocio, pues no se quería influenciar a que desatendieran a sus labores del hogar. Estas tres obras son: “Mujer joven pintando” (Figura 3) de Marie-Denise Villers, este cuadro es de estilo neoclasicista, pero se ha introducido debido a la información de interés que posee en su interior; “Artista pintando un retrato de una música” (Figura 5) de Marguerite Gérard, este cuadro es de estilo Rococó, pero al igual que el anterior se ha optado por incluirlo por la importancia de su contenido y “Chica joven con un retrato” (Figura 25) de Edouard Louis Dubufe. Todos ellos son retratos psicológicos, en los que la intención no es mostrar únicamente su imagen, sino que busca algo más allá, representándolas de una manera más intelectual. En particular, en el primer cuadro puede observarse que se encuentra pintando de una manera tranquila en su casa. De la misma forma, en el segundo también aparece una mujer pintando un retrato a otra que se muestra tocando una especie de guitarra, otro elemento con el que no era típico ver a las mujeres. Finalmente, en “Chica joven con un retrato” (Figura 25), la mujer aparece observando detenidamente un pequeño cuadro, muestra una mirada pensante, podría representar que a pesar del poco valor que se les daba a las mujeres que trataban de ejercer en la crítica de arte, ellas también eran aptas para acceder a este papel y entendían de arte de la misma manera que lo hacían los hombres.

Posteriormente, se examinarán otros tres cuadros: “Retrato de Madame de Staël como Corinne” (Figura 10) de Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, este cuadro es de estilo Rococó, pero se ha optado por introducirlo debido a la información de interés que posee en su contenido; “Madame Germaine de Staël” (Figura 11) de Marie-Eléonore Godefroid, la mujer que aparece en ambos cuadros es la escritora y *salonnière* de la que se ha estado tratando en apartados anteriores; y “Dama en turbante verde” (Figura 22) de Aimée Brune-Pagès. En los dos primeros, aparece la escritora Madame Staël, en uno de ellos se muestra tocando la lira, el cual es un elemento musical que representa el gusto por la cultura clásica italiana de la Antigua Grecia y la Antigua Roma, y en el segundo se muestra en una postura más recta. Ambos contienen una enorme influencia del orientalismo, en el primero lleva el manto rojo y en el segundo tanto el turbante como el manto, son de color rojo también, son claros indicadores de dicho influjo. Asimismo, en la “Dama del turbante verde” (Figura 22), también apreciamos este orientalismo, mediante el turbante y los colores.

Otro de los aspectos que se frecuentaban en la pintura del Romanticismo, era la intimidad, es un tema que aparece en muchos cuadros, pero dicha intimidad destaca más en los siguientes cinco: “Retrato de Madame Récamier” (Figura 7) de François Gérard y “Salón de Madame Récamier” (Figura 17) en Abbaye-aux-Bois de François-Louis Dejuinne, en los que aparece la *salonnière* Madame Récamier; “Mujer joven con un arpa” (Figura 18) y “La Réveil” (Figura 19), ambos de Aimée Brune-Pagès y “Desdemona retirándose a su cama” (Figura 27) de Theodore Chasseriau. En ambos cuadros de la *salonnière* aparece en un espacio íntimo y privado y con una postura desenfadada y cómoda, la cual hace que el espectador de la obra se sienta cercano a su persona. Se encuentra en su hogar, dando paso a que pueda conocerse como es y qué aspecto tiene, además de mostrar la manera en la que vive. Todo ello indica al deseo de reflejar cercanía y hacer ver que ella también vive esos aspectos cotidianos de la vida. Por

otro lado, tanto en el cuadro “Mujer con un arpa” (Figura 18), como en “La Reveil” (Figura 19), pueden apreciarse dos semidesnudos, lo cual transmite una gran intimidad, sin embargo, esto era un aspecto nada característico de la época, pues a las mujeres siempre se las pintaba con ropa. La Mujer con un arpa muestra una expresión facial y una postura que acompaña a esta transmisión de serenidad, mientras que La Reveil, se exhibe en una postura recostada y con una expresión serena. En ambos cuadros se incluye el retrato psicológico, tanto por el instrumento musical como por la lectura, dos acciones en las que ver retratada a una mujer se salía de lo común. Finalmente, en el cuadro de Desdemona, el momento de antes de irse a dormir hace que transmita esa intimidad, donde se está desvistiendo y preparando con la ayuda de su doncella.

Siguiendo con la intimidad, se contempla el cuadro de “La fuente de la juventud” (Figura 26) de William Haussoullier, en el que prima el gusto por lo clásico, debido a las esculturas griegas y a la fuente que aparecen en él. Si se observa con mayor detalle la mujer que aparece en primer plano, la cual aparece con la espalda descubierta y mirando directamente al espectador, se aprecia que se trata de un semidesnudo, lo cual, crea esa imagen de intimidad, y además de ello logra recordar a otro cuadro, “La gran Odalisca” (Figura 13) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. La Odalisca era la figura de la mujer que vivía en la zona femenina de una casa turca, lo cual refleja una gran influencia de lo orientalista en el artista, en este caso, expresa cierta sensualidad e intimidad con su cálida mirada, además de con su cuerpo semidesnudo.

Una vez habiendo analizado algunos de los cuadros más en profundidad, se procede a comentar algunas de las características generales de la pintura del Romanticismo y que aparecen en la gran mayoría de los cuadros que se han comentado:

La mayor parte de los cuadros en los que aparece representada una mujer suele ser en un espacio interior, esto alude al concepto de la virgen vestal. Vesta, es una diosa de la mitología romana, más concretamente la diosa del hogar, y las vírgenes vestales eran las sacerdotisas que rendían culto a dicha diosa, ellas vivían en un convento apartado de la realidad, cuidando el fuego y resguardando los objetos sagrados, además de preparando comidas y ritos. Antiguamente, a los hombres se les representaba de una manera poderosa y fuerte, realizando actividades de ocio o luchando en guerras, mientras que a las mujeres se las retrataba en sus hogares, lugar donde se suponía que debían estar para realizar sus labores hogareñas. Cuadros como “Un joven dibujante” (Figura 14) de Marguerite Gérard, donde las mujeres aparecen en su hogar cuidando del niño; “Retrato de Madame Rivière” (Figura 9) de Jean-Auguste-Dominique Ingres o “Madame Récamier” (Figura 1) de David Jacques-Louis; son el claro ejemplo del trato a las mujeres como virgen vestal.

Anteriormente, se ha mencionado la simbología de los colores, pero se procede a recalcarlo de nuevo. No es necesaria la realización de una profunda observación para darse cuenta de que, en la generalidad de los cuadros, las mujeres aparecen vestidas de blanco, color que desde antiguamente simboliza a la pureza de lo femenino, y es que ya en el Antiguo Egipto, el blanco se asociaba con la diosa Isis, madre de todos los dioses y representación de la luz que iluminaba el mundo. Uniendo lo dicho con la sensibilidad, inocencia o la dulzura eran adjetivos que caracterizaban al canon de mujer perfecta de la época. En cuanto al color azul, encarnaba lo celestial y lo divino, de ahí la idea de la imagen de la Inmaculada Concepción mezclada con el blanco mencionada anteriormente. Continuando con el color rojo, en este caso contiene tres posibles significados, en primer lugar, representa la realeza, es por eso por lo que como hemos visto anteriormente en cuadros como “Coronación de Josefina” (Figura 6) de François Gérard, en los que se quiere reforzar la idea de alguien perteneciente a la realeza o un personaje de

poder quiere demostrar que lo tiene suele aparecer el color rojo en mayor o menor medida. En segundo lugar, el rojo representa también la pasión, la fogosidad y el deseo; y en tercer lugar, dicho color aparece en cuadros con influencia oriental. En esta época todo lo orienta comenzó a tener un gran influjo en muchas áreas europeas, el arte fue una de ellas y a través de colores como el rojo o el amarillo, asimismo, como hemos mencionado previamente, también se vio en accesorios como los turbantes o algunos mantones bordados con motivos orientales, como en los cuadros “Dama del turbante verde” (Figura 22) o “Madame Germaine Staël” (Figura 11).

Otro de los temas que obtuvo gran importancia en la pintura romántica es la naturaleza, los pintores románticos se centraron en buscar o imaginar paisajes con elementos naturales, debido a que esta se consideraba vital e infinita, además de dueña del orden natural. En algunos cuadros los artistas optaban por inventarse las situaciones, es decir, por ejemplo, en el cuadro la “Dama del turbante”, la mujer se encuentra en su casa; sin embargo, detrás de ella, en vez de aparecer una pared lisa, podemos apreciar un paisaje, esto ocurre porque los artistas pintaban lo que desearan en el momento estuviera ahí realmente o no. Todo ello puede apreciarse en cuadros como “Melancolía” (Figura 2) de Constance Charpentier, en el que la mujer aparece en primer plano, y detrás de ella puede apreciarse un paisaje oscuro, debido a que es de noche; en el “Retrato de Josefina Bonaparte” de François Gérard, en el que a pesar de encontrarse en su salón, detrás de ella puede observarse un paisaje con árboles y a lo lejos un pequeño hueco a través del que puede verse el cielo; lo mismo ocurre con el “Retrato de Madame Récamier” (Figura 7) o con el cuadro “Salón de Madame Récamier en Abbaye-aux-Bois” (Figura 17), en los que ella se encuentra en un interior, pero en segundo plano puede verse un pequeño paisaje; en el cuadro “Mujer joven con un arpa” (Figura 18) también puede apreciarse un paisaje en segundo plano, aunque un tanto desdibujado; y de esta misma manera en muchos otros cuadros como “Una dama con un vestido blanco” (Figura 21) de Aimée Brune-Pagès, “Retrato de María Ana de Borbón” (Figura 23) de Aimée Brune-Pagès o “Retrato de María de Bonneval, duquesa de Cadore” (Figura 29) de Edouard Louis Dubufe puede reconocerse un paisaje de fondo por detrás de la figura principal.

Finalmente, se analizará el gusto por lo clásico en los cuadros del romanticismo francés, este estilo puede verse en diversas formas: en primer lugar, se aprecia cuando el artista muestra esculturas o bustos, como en los cuadros “Retrato de Maréchale Lannes, duquesa de Montebello con sus hijos” (Figura 12) de Marguerite Gérard; “La fuente de la juventud” (Figura 26) de William Haussoullier o “María Brignole-Sale, Duquesa de Galliera con su hijo Filippo” (Figura 32) de Leon Cogniet. En segundo lugar, cuando las obras incluyen elementos musicales, también es una clara demostración del gusto por lo clásico, puede percibirse en cuadros como, “Artista pintando un retrato de una música” (Figura 5) de Marguerite Gérard; “Madame de Staël como Corinne” (Figura 10) de Vigée Lebrun o “Mujer joven con un arpa” (Figura 18) de Aimée Brune-Pagès. Asimismo, los semidesnudos mencionados anteriormente también hacían referencia a lo clásico, de la misma manera que los elementos arquitectónicos como las columnas jónicas, dóricas o corintias que pueden observarse en cuadros como “Retrato de Josefina Bonaparte” (Figura 4) y “Retrato de Madame Récamier” (Figura 7) ambos de François Gérard; “Coronación de Josefina” (Figura 6) de François Gérard o “Desdemona retirándose a la cama” (Figura 27) de Theodore Chasseriau. Finalmente, los jardines idílicos eran otra de las maneras en las que poder representar estos gustos por lo clásico, como puede verse en el cuadro “La emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía” (Figura 30) de Franz Xaver Winterhalter.

4.2. Análisis de cuadros de la época del Romanticismo, poniendo el foco en el vestuario

En este siguiente punto, se procede a analizar las mismas obras analizadas anteriormente, pero desde el punto de vista de la moda, poniendo el foco en aspectos como la silueta, los accesorios o las joyas, además de tratar de descifrar que es lo que la figura quiere transmitir mediante cada uno de los elementos que porta.

Es importante mencionar, que las obras seleccionadas se encuentran en el lapso entre 1801 y 1856, al principio era el periodo en el que el Romanticismo estaba comenzando y es por ello que en los primeros años la silueta perteneció al estilo imperio. Dicho estilo, se caracterizaba por una silueta simple y un vestido suelto y sin ballenas, elaborado con tejidos etéreos, tales como la muselina, la gasa y el lino. Contaba con el talle alto y la línea de la cintura bajo el pecho, además de tener profundos escotes, y en la mayoría de las ocasiones llevaban las mangas cortas. Las características observadas pueden apreciarse en el cuadro de “Retrato de Madame Récamier” (Figura 7) de François Gérard, de igual forma la mujer es pintada con una tez pálida, debido a que era el canon de belleza del momento.

La próxima silueta que se distinguirá en los cuadros, será la romántica, la cual comenzó a verse aproximadamente a partir del 1820. En este tipo de figura, la línea de talle bajó de nuevo a la altura de la cintura, consiguiendo una silueta de reloj de arena, como puede verse en la obra “Retrato a Delphine” (Figura 15) de Girardin de Louis Hersent. Dicha silueta, se obtuvo mediante varios métodos; en primer lugar, comenzaron a llevarse las mangas jamón o globo, como puede observarse en las siguientes pinturas: “Retrato de Sophie Dawes, Baronesa de Feuchères” (Figura 20) y “Dama en turbante verde” (Figura 22), ambas de Aimée Brune-Pages. Asimismo, los hombros se llevaban cada vez más caídos, como puede contemplarse en “Mujer joven con un arpa” (Figura 18), “La Reveil” (Figura 19) o “Retrato de María Ana de Borbón” (Figura 23), las tres de Aimée Brune-Pages. En consecuencia, se formó un pico en el escote llamado escote en berta, el cual se repara en el mencionado “Retrato de Delphine de Girardin” (Figura 15); en “Una dama con un vestido blanco” (Figura 21), de Aimée Brune-Pages; y en “La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía” (Figura 31) de Franz Xaver Winterhalter, donde claramente pueden apreciarse los picos en sus escotes. En segundo lugar, la silueta volvió a emplear el corpiño con ballenas utilizado en épocas anteriores, se colocaba por debajo del vestido para así ceñir el cuerpo y obtener la figura deseada, puede verse en cuadros como “Chica joven con un retrato” (Figura 25) o “Retrato de María de Bonneval, duquesa de Cadore” (Figura 29), ambas de Edouard Louis Dubufe.

El próximo y último estilo que se analizará es el de la Época Victoriana, el cual surgió hacia 1837 y se entremezcló con el estilo romántico durante varias décadas. La silueta continuó destacando por sus mangas anchas, sin embargo, como cada vez lo eran más, adquirieron el nombre de pernil de cordero; el corpiño también continuó en la misma línea, pero en este periodo en algunos casos terminaba en forma de punta, recordando al estilo francés del siglo XVIII; y los escotes en forma de berta prosiguieron luciéndose. La mayor diferencia con el estilo romántico fue la creación de la crinolina, estructura la cual daba forma a las faldas, concibiendo así el vestido insignia. Dichas características pueden apreciarse en la obra “Retrato de la emperatriz Eugenia” (Figura 30) de Edouard Louis Dubufe.

A continuación, se procede a analizar prendas o aspectos más específicos. Respecto a las prendas de abrigo, la prenda por excelencia fue el chal, los había de cachemira o de paisley, las mujeres los llevaban por encima de los hombros para protegerse de las pequeñas ráfagas de viento. Esta prenda puede observarse en cuadros como “Retrato de Madame Rivière” (Figura

9) de Jean-Auguste-Dominique Ingres o “Retrato de Maréchale Lannes, duquesa de Montebello con sus hijos” (Figura 12) de Marguerite Gérard; donde en ambos casos los chales serían de cachemira; o en la obra “Una dama con un vestido blanco” (Figura 21) de Aimée Brune-Pages, en cuyo caso el chal sería de paisley, pues como puede observarse es de un tejido con mayor transparencia que los dos anteriores.

En cuanto a los accesorios, las capotas estuvieron en tendencia en el primer tramo y aproximadamente sobre 1820 dejaron de emplearse, no fue hasta 1840, que volvieron con más fuerza que nunca. En cuanto al estilo romántico, los accesorios que se vieron con mayor frecuencia fueron los grandes y elaborados sombreros, como el que podemos ver en “Retrato de una dama joven” (Figura 16) de Aimée Brune-Pagès; también se llevaron los guantes con diferentes larguras y colores, en este caso podemos observar unos largos y de color amarillo en “Mademoiselle Carolin Rivière” (Figura 8) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Finalmente, otro de los accesorios que pudo verse en la época fueron los abanicos, dicho objeto sirvió no solo como adorno, sino que a través de ellos las mujeres se comunicaban con los hombres, mediante un idioma en el que no era necesario hablar. “En el Retrato de la Emperatriz Eugenia” (Figura 30) de Edouard Louis Dubufe, se aprecia cómo sujeta el abanico con su mano izquierda, en este caso no está tratando de enviar ningún mensaje debido a que la dama está posando para ser retratada.

En referencia a la ornamentación, se debe mencionar que aproximadamente a partir del 1820 comenzó a adquirir gran importancia y los vestidos empezaron a llenarse de volantes, flecos, bordados, motivos florales o incluso lazos. En un principio, los volantes no se vieron en grandes cantidades, no obstante, más adelante, en la Época Victoriana, los vestidos alcanzaron a tener hasta tres o incluso más volantes por falda. Todos estos elementos de ornamentación pueden apreciarse en las siguientes obras; “Helena-Louise de Mecklemburgo-Schwerin, duquesa de Orleans, con su hijo, el conde de París” (Figura 24), de Franz Xaver Winterhalter, en el que pueden encontrarse lazos en el escote y mangas, además de los volantes de la falda; “Retrato de María de Bonneval, duquesa de Cadore” (Figura 29) de Edouard Louis Dubufe, en el que también se observan lazos y diferentes flecos de encaje. En la obra “La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía” (Figura 31) de Franz Xaver Winterhalter, puede verse con claridad la cantidad de ornamentación que portan todas las mujeres en sus vestidos, grandes y pequeños volantes, lazos, flores y hasta encaje.

A continuación, se observa la manera en la que las mujeres adineradas empleaban el uso de la joyería para mostrarle al mundo todo su poder y dinero. Por un lado, en cuadros como “Chica joven con un retrato” (Figura 25) de Edouard Louis Dubufe se observa como cuenta con un collar y varias pulseras de perlas; en “Princesa de Broglie” (Figura 28) de Jean-Auguste-Dominique Ingres, también se encuentran dichas perlas, además de otros elementos como anillos, collares o pulseras de oro con diferentes detalles. Por otro lado, en ambos cuadros de François Gérard en los que aparece retratada la emperatriz Josefina Bonaparte (Figuras 4 y 6), aparece llena de joyas de oro y piedras preciosas, los dos cuadros son completamente diferentes, pues en uno de ellos aparece en casa, queriendo transmitir cotidianidad y en la segunda aparece sentada en el trono, en forma de exaltación de poder. Sin embargo, como emperatriz que es, emplea las joyas para demostrar todas sus posesiones y hacer ver todo lo que puede obtener mediante su cargo. Asimismo, en el cuadro del trono aparece con un traje de corte, el cual lleva una especie de capa enganchada al vestido, dicho traje se empleaba en las ceremonias oficiales.

Seguidamente, se continúa con el estudio de los peinados que más en tendencia estuvieron, en las primeras décadas, fueron el peinado *á la titus*, el cual se trataba de un peinado corto haciendo alusión a la guillotina; y el peinado a la griega, el cual hacía referencia a la mirada a lo clásico, este último puede apreciarse en el cuadro “Retrato de Madame Récamier” (Figura 7) de François Gérard. A posteriori, llegó el peinado a la jirafa, a las tres potencias o nudo de apolo, se trataba de unos rizos, los cuales formaban dos moños que prácticamente cubrían las orejas y en la parte superior formaba un moño con más rizos, este último solía ser postizo. El peinado se adornaba con broches, alfileres o plumas y más adelante, por influencia del ballet “La Sylphide” los rizos pasaron a ser trenzas. Ambas versiones pueden apreciarse en las siguientes pinturas: “Retrato de Sophie Dawes, Baronesa de Feuchères” (Figura 20) de Aimée Brune-Pagès donde vemos la primera versión con rizos y en “Chica joven con un retrato” (Figura 25) de Edouard Louis Dubufe, donde se aprecia la segunda versión con las trenzas. Finalmente, el peinado *bandeaux*, se trataba de un moño a media cabeza, el cual tapaba las orejas por la parte de adelante, en ocasiones se adornaba con diferentes ornamentaciones, puede verse en el cuadro “Princesa de Broglie” (Figura 28) de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Finalmente, el último punto que se analizará será el calzado, a lo largo del periodo del Romanticismo las mujeres calzaron un zapato bastante similar, el cual estuvo influenciado por los ballets del momento. Dicho calzado puede apreciarse en cuadros como “Retrato de Josefina Bonaparte” (Figura 4) de François Gérard; “Retrato de Maréchale Lannes, duquesa de Montebello con sus hijos” (Figura 12) de Marguerite Gérard; y en “Helena-Louise de Mecklemburgo-Schwerin, duquesa de Orleans, con su hijo, el conde de París” (Figura 24), de Franz Xaver Winterhalter.

CAPÍTULO 4: DISCUSIÓN

En el próximo capítulo, se procede a analizar los resultados obtenidos a lo largo del trabajo, mediante este análisis se discutirá la relación de los hallazgos encontrados, con la previa información narrada en el capítulo del marco teórico, recogiendo los puntos en los que dichas nociones se alineen. Asimismo, se compararán los contenidos adquiridos con las teorías de otros autores tratadas en investigaciones previas, las cuales han sido mencionadas en el capítulo del estado del arte o citadas a lo largo del texto. En dicha comparación, se buscarán resultados que concuerden con los que se obtuvieron en los estudios anteriores o al contrario, datos que contradigan determinadas referencias. A raíz de la comparación y el análisis de dichos detalles se expondrán los resultados de una manera con mayor perspectiva, tratando de lograr reflejar las teorías antecedentes del trabajo y de plantear los nuevos hallazgos. Por otro lado, también se procede a reconocer e identificar las limitaciones que han dificultado la realización del estudio, y del mismo modo, se propondrán direcciones para futuras investigaciones, tales como la profundización del tema tratado o la expansión a otras áreas que agreguen otros puntos de vista, además de contenidos de atractivo e interés. Se ha de nombrar, la metodología de dicho trabajo, es decir, la etnografía visual, pues ha sido de gran utilidad para la extracción y elaboración del estudio, debido a que el análisis de los cuadros ha revelado una extensa cantidad de información acerca de las mujeres del siglo XIX.

En primer lugar, se ha hecho referencia a que en diversos cuadros aparecían mujeres en diferentes representaciones de la Virgen, en algunos casos era mediante los colores blanco y azul, en otros mediante la aparición de un bebe y en otros por la mención a las vírgenes vestales. Todos ellos incluyen el mismo componente y es que de acuerdo con Quintana (2004), en el Romanticismo, a raíz de que muchas mujeres comenzaran a manifestar sus derechos, se produjo una gran inseguridad en los hombres, lo cual, por medio del arte, dio lugar a una nueva forma de mostrar a la Virgen en su rol de madre. En este caso, comenzó a mostrarse resplandeciente, afectuosa, bondadosa y frágil en dicha función, con la intención de que las mujeres la imitasen, volviesen así a las labores que supuestamente debían tener y fuesen lo que se esperaba de ellas, es decir, mujeres atadas a la familia y al hogar. Acorde a la autora Wollstonecraft (2019), la única educación que podían recibir era la relacionada con el aprendizaje de las tareas domésticas, debido a que su deber era custodiar y resguardar la casa y la familia, es por ello, que en varios de los cuadros analizados, muchas de las protagonistas, aparecen en espacios interiores, pues además de la Virgen, también se trataba de que las mujeres se imitasen entre ellas en dicho rol.

Por el contrario, en otras de las pinturas analizadas, se observa que a diferencia de lo mencionado en el párrafo anterior, las mujeres aparecen de una forma poco convencional, se las muestra realizando actividades de ocio, tales como pintar, tocar música u observar arte. Según Brogniez (2011), la opinión de las mujeres respecto al arte no se consideraba válida, de hecho, se juzgaba como superficial e ignorante, pues muchos creían que no comprendían nada sobre dicha materia, por lo que estas acciones podrían entenderse como una crítica a la sociedad, donde el autor pretendiera mostrar su desacuerdo con dicha circunstancia. Bajo el criterio de Diaz-Diocaretz y Zavala (1993), muchas mujeres tomaron parte en la lucha por modificar la situación que las mantenía encerradas en casa y las sucumbía a las órdenes del hombre, por lo que buscaron diferentes maneras de hacerse oír y mostrar su desacuerdo, en ese caso el tipo de imagen que transmite una obra como las aludidas, se transforma en retrato psicológico, pues por muy insignificante que parezca, que una mujer completamente sometida viera a otra pintando podía significar un granito de esperanza, fuerza para poder sobrellevar su

situación o simplemente, podían darse cuenta de que lo que socialmente se les había asignado no era lo único a lo que podían optar.

Por otro lado, acorde con la autora Escudero Chauvel (2001), la moda puede emplearse como mecanismo de expresión a la hora de la construcción de la identidad de un individuo y desde el punto de vista de Simmel (1902), se trata de una herramienta mediante la que su individualidad logra transmitirse y además de ello, ejecuta la función de agrupar y separar a los individuos de manera que puedan ser parte de un grupo o de otro. Esto último se asemeja a lo que opina Medina (2008), más concretamente, este autor contempla la moda como herramienta que se emplea para poder reconocer la identidad, las características, el grupo al que pertenece, las peculiaridades que la distinguen, sus ambiciones o incluso el rol o posición que toma en su campo, lo cual explica el porqué de la necesidad que tenían las figuras de algunos de los cuadros mencionados, de mostrar su poder. De este modo, las mujeres de las clases adineradas empleaban la moda como forma de mostrar su capacidad económica y lo hacían por medio de sus mejores atuendos, los cuales incluían grandes cantidades de tela muy costosa, que a su vez podía incluir diferentes tipos de ornamentación, tales como bordados, diversas incrustaciones o cantidades ilimitadas de volantes o lazos. Asimismo, la joyería, también era un medio con el que trataban de exaltar su poder, pues las piezas que portaban eran de un valor incalculable y en aquella época ese era un lujo que únicamente podían permitirse las pertenecientes a las clases más adineradas. En ocasiones, la vestimenta iba acompañada de miradas altivas, posturas seguras o gestos elegantes que reflejaban el refinamiento y el prestigio de las damas, de esta manera, las mujeres de alta cuna lograban diferenciarse de las integrantes de las clases más bajas. Todo ello lleva a poder concluir que la moda, tal y como decía Bourdieu (2006a), es un instrumento comunicativo, por medio del que los sujetos pueden mostrar su conformación del yo, y a raíz de ello poder aproximarse a los individuos que cuenten con gustos, aficiones o valores que se asemejen con los suyos propios.

De igual manera, los diferentes estilos de vestimenta mostrados en las épocas estudiadas, es decir, el estilo imperio, el romántico y el victoriano, están relacionados con las características o sucesos del momento en el que se llevaron, es decir, cada silueta o prenda empleada en cada atuendo se correspondía en cierta medida con los acontecimientos sociales o culturales que ocurrían en el periodo en el que estuvieron en tendencia. Simmel (1902), defendía que a través de la moda pueden observarse diferentes cambios relacionados con la sociedad, además de funcionamientos culturales o económicos; a su vez Escudero Chauvel (2001) opina que el vestirse puede asociarse a asuntos sociales, culturales o políticos; e igualmente, Medina (2008), cree que la moda puede contemplarse como un reflejo de la sociedad en el cual se registran las estéticas de cada época, dichas teorías, podrían explicar lo mencionado anteriormente. Godart (2013) por su parte, opina que puede emplearse para el refuerzo de una identidad o ideología, pero siempre respetando los cánones de belleza y los círculos sociales, es por ello por lo que las siluetas de los estilos a los que se ha hecho alusión anteriormente, los cuales, pueden apreciarse a través de las vestimentas que portan las mujeres en los cuadros, cuentan con vestidos largos, para así poder esconder la mayor cantidad de cuerpo posible. En consonancia con Gabaudan (1979), las prendas y accesorios de cada uno de los periodos mostraban los estándares de la época y dichas piezas contenían una inmensa connotación cultural y simbólica, dicho lo cual se reafirma que las partes inferiores poseían esa largura, pues en el siglo XIX no estaba bien visto que las mujeres enseñaran su cuerpo y el canon de belleza estaba completamente alejado de ese modelo de mujer.

En lo que respecta a los salones literarios, según la autora Von der Heyden-Rynsch (1998), eran espacios de libertad; ya fuera en cuanto al pensamiento o ideología de cada uno de los asistentes, en cuanto a sí pertenecían a clases altas o bajas o respecto a su género, lo cual en parte refleja que acorde a Gabaudan (1979), los salones fueran lugares de gran importancia a la hora de la formación del Romanticismo, debido a que eran los lugares donde los autores se sentían libres de mostrar sus obras por primera vez. A su vez Brogniez (2011), los asociaba con actividades políticas y sociales, pues además de ser espacios de libertad, influenciaron a la formación de la identidad cultural francesa, al respecto Von der Heyden-Rynsch (1998), opinaba que eran lugares empleados para la formación de reuniones sociales, políticas y culturales, por lo tanto, puede deducirse que acorde con ambas autoras, los salones literarios no solo eran lugares de ocio, sino que eran espacios donde se debatía y conversaba a cerca de diversos temas de interés relacionados con el periodo de cada uno de los salones.

De acuerdo con Brogniez (2011), fueron zonas en las que las mujeres tenían la autonomía para poder manifestarse culturalmente y donde poder exhibir su intelectualidad, algunas de ellas eran también escritoras y de acuerdo con Hernández (2019), fueron muchas las que obtuvieron el poder de repercutir y escribir desde un punto de vista femenino sobre aspectos como el género, la identidad, la política o la sexualidad, lo cual no era nada común en aquella época. Por su parte, De la Guardia Herrero (2009) considera que dichas mujeres se encontraron diferentes barreras, tales como las normas sociales y de género, a la hora de lograr escribir sus obras, pues de alguna manera necesitaron hacer uso de los seudónimos, lo que, por una parte, les dio la capacidad de enfrentar los obstáculos de la sociedad pudiendo así escribir y publicar sus obras, pero, por otra parte, les impidió poder recibir la distinción que merecían.

La autora Gabaudan (1979), en su libro hace alusión a que en el siglo XIX las mujeres no contaban con una situación favorable, pues se las continuaba sometiendo al hombre y se las veía únicamente como objeto de amor, sin embargo, los salones literarios fueron un espacio que les brindó la oportunidad de poder aportar sus ideas y opiniones, es más, acorde a la autora Von der Heyden-Rynsch (1998), las reuniones dadas en los salones literarios no podrían llevarse a cabo sin su presencia. De acuerdo con la idea anterior, Martínez (2015), expone que las anfitrionas y fundadoras de los salones, es decir, las *salonnieres*, eran indispensables a la hora de la realización de los debates intelectuales, pues eran quienes lo conducían, adoptando el papel de mando y sosteniendo una autoridad que implicó el enfrentamiento a las normas sociales de género. Conforme a la misma autora (Martínez, 2015), muchas de ellas tuvieron la ocasión de poder realizar estudios formativos para así lograr la educación con la que a posteriori podrían dirigir los salones y sus debates, pero no solo eso, dichos estudios, les proporcionaron las capacidades necesarias para poder expresar sus ideas de manera escrita y así poder defender sus ideas.

A continuación, el sociólogo Pierre Bourdieu (2006b), elaboró una teoría que podría explicar el funcionamiento de los salones literarios y las interrelaciones que se daban en ellos, se trata de la teoría de los campos, mencionadas anteriormente, mediante sus estudios llegó a deducir una serie de conceptos que sirven para de algún modo, representar a la sociedad del siglo XIX. En resumen, el autor afirma que existe un espacio social, en el cual conviven diferentes áreas de menor tamaño, se refiere a ellos como campos sociales, dichos campos estarían compuestos por personas a las cuales se las designa el nombre agentes. En el caso de los salones literarios, principalmente se estaría haciendo referencia a un campo literario, aunque podría añadirse también el campo artístico, en alusión a los temas tratados, tales como la política, la literatura o el arte y debido a que en dichos lugares se reunía una enorme cantidad de personalidades, tanto intelectuales como escritores, artistas o incluso músicos,

pertenecientes en su mayoría a las clases más altas, a pesar de que como se ha aludido, no se rechazaba a los individuos de otras clases. Asimismo, cada uno de estos campos se conducía mediante variadas normas, por medio de las que se establecían las diferentes jerarquías a cerca de las decisiones que se debían tomar, es por ello que cada salón contaba con un funcionamiento interno distinto, pero todos incluían determinadas reglas y rangos que establecían quién contaba con la mayor autoridad. En el interior de los salones, las jerarquías referidas eran de gran evidencia, pues no eran únicamente fundadas en torno a la popularidad o al reconocimiento de los asistentes, también se tenía en cuenta la habilidad para obrar respetando las normas implícitas de los campos, además de tener en consideración la destreza con la que se codeaban en aquellos círculos. Por otro lado, en el anterior párrafo se ha mencionado la importancia de las anfitrionas de los salones, pues contaban con un rol esencial en el interior del campo, las *salonnières* organizaban y moderaban las reuniones y además de ello, obraban como mediadoras, favoreciendo así las interrelaciones entre los variados asiduos. Es más, su papel era también crucial por su habilidad para agrupar personalidades de influencia y por su capacidad para liderar y sostener la tonalidad de los debates, escogiendo desde los temas de los que se trataba hasta el modo en el que progresaban los diálogos.

Siguiendo la misma línea, el autor opina que la manera en la que los agentes acceden a los campos es mediante diferentes tipos de capitales, los cuales serían el económico, el social, el cultural y el simbólico, podría decirse que este último es el que mayor importancia adopta, pues equivale a la legitimidad, el prestigio y el reconocimiento que los agentes socialmente hablando luchaban por obtener. El campo literario, y por ende los salones literarios, eran espacios de perpetua lucha entre autores para poder alcanzar su capital simbólico, pues como artistas o escritores, deseaban que sus obras llegasen a la cumbre y así poder obtener su reconocimiento. Con la ayuda de la teoría de los campos de Bourdieu (2006b), puede comprenderse el modo en el que la formación de los salones incluye el capital simbólico, pues son lugares en el que la disputa por lograrlo estaba presente, a su vez, las mujeres, también trataban de obtener dicho capital, de manera que pudieran conseguir los objetivos deseados, a raíz de su actuación y capacidad para influenciar en los debates culturales y sociales. Una de las herramientas que emplearon para la obtención del capital simbólico, fue nada más y nada menos que la moda, pues les sirvió como medio para la adquisición de reputación y validación social. Para las mujeres del siglo XIX, y especialmente para las *salonnières* y las asiduas a los salones literarios, se trataba de algo más que seguir una tendencia, sirvió como instrumento táctico para poder declarar su posición social, estatus y poder, además de sus ambiciones literarias y culturales, podría deducirse, que se valían del vestuario para sobresalir, ganar influencia y así obtener su capital simbólico. En resumen, mediante las teorías de Bourdieu, pueden explicarse los diferentes funcionamientos de los salones literarios, formando parte de campos literarios y artísticos, asimismo, se observa como las mujeres hacían empleo de la moda, no solo de manera estética, sino para, por un lado, comunicar diferentes aspectos de su personalidad, tales como su clase social o su ideología, además de para reafirmar su identidad, capacidad y poder de mando, y, por otro lado, para desafiar las estructuras sociales y enfrentar los juicios de la sociedad de la época y así lograr el tan ansiado capital simbólico.

Por otro lado, los agentes que conforman los diferentes campos se unen entre sí, pues cuentan con diferentes gustos o ideas en común, idea a la que Bourdieu (2006a) se refiere como *habitus*, el cual es el concepto que envuelve la articulación del gusto, es decir, lo que hace que a los individuos algo les resulte atractivo o no. Según el autor, el *habitus* afecta a los actos, convicciones, predilecciones y conductas de las personas y todo ello se relaciona con el campo social al que el individuo pertenezca o la percepción que el mismo tenga de su posición en dicho campo. Este concepto cobró una gran importancia para las mujeres que participaban en

los salones literarios del siglo XIX, debido a que pudieron emplear la moda como proyección de sus mayores intereses y, por tanto, comunicar y mostrar su identidad de una forma visible y no verbal. Acorde con el autor, las normas de los campos se internalizaban en los individuos de un modo subjetivo, y es que ya desde su infancia eran parte de un entorno o más bien una familia, la cual pertenecía a una clase social y contaba con una determinada posición en la sociedad, lo cual influía en las disposiciones y propensiones de los agentes, en referencia a las acciones que realizaban. Por lo tanto, las *salonnieres* y mujeres asiduas a los salones, adoptaban ya desde su niñez los intereses y preferencias de la clase social a la que pertenecían, lo cual a posteriori se manifestaba y evidenciaba a través de los vestidos, la joyería, los accesorios o la ornamentación que portaban.

Adicionalmente, las jerarquías mencionadas en párrafos anteriores, también se veían influenciadas por el gusto, pues dichos rangos sociales, se afianzaban en base a los intereses de los diferentes agentes de cada campo, los cuales a su vez estaban influenciados por la clase social a la que pertenecían, formando así un círculo que se proyectaba en la sociedad en forma de estructura social y económica. En relación con las mujeres, dicho círculo podía vislumbrarse a través de la moda, ya que las damas escogían sus trajes en base a su posición social y a la cantidad de posesión económica con la que contaran, ya que los vestidos que pueden apreciarse en los cuadros eran de un altísimo coste, diferenciándose así de las que no podían permitir darse esa clase de lujos, y al mismo tiempo, continuaba siendo una herramienta con la que demostrar su estatus.

A continuación, se procederá a comentar las diferentes limitaciones que han surgido a lo largo de este trabajo, debido a que es de suma importancia mencionar que a pesar de haber obtenido descubrimientos de gran relevancia, también han aparecido diferentes inconvenientes que han dificultado el estudio. Primero que nada, a pesar de que las obras han revelado información valiosa, su elección reduce la posibilidad de analizar otras que podrían haber expuesto otra clase de datos, asimismo, se ha de tener en cuenta que la investigación se limita a una única época y a determinados artistas, lo cual podría no revelar toda la variedad de representaciones femeninas del periodo romántico. En segundo lugar, en lo que respecta a la metodología empleada, es decir, la etnografía visual, por más que haya resultado beneficiosa, se han podido haber apartado otros, los cuales quizá habrían contribuido desde un punto de vista distinto. En tercer lugar, a pesar de haber empleado numerosas fuentes para ratificar y verificar la información, podría darse un grado de subjetividad, debido a que a pesar de tratar de ser lo más objetiva posible, es inevitable que en alguno de los casos la interpretación personal salga a la luz. En cuarto y último lugar, se ha de tener en cuenta, que este trabajo es un Trabajo de Fin de Grado, en el cual no pueden sobrepasarse cierto número de páginas, por lo que reduce la posibilidad de una investigación de mayor profundidad y con información más detallada.

En lo que respecta a las futuras investigaciones, se procede a la proposición de algunas posibles variantes, las cuales abran paso a otros potenciales estudios que traten temas relacionados o similares a los que se han referido en este. En primera instancia, sería de gran interés, poder indagar en otras modalidades del arte, tales como la música o la literatura, e investigar el modo en el que se interrelacionaban con la moda, y la manera en la que podrían influenciar a las mujeres a la hora de la obtención del capital simbólico. Al mismo tiempo, una variante que aportaría información valiosa sería ampliar el marco temporal a otras épocas, así como la Antigua Grecia, el siglo XVIII o la Belle Époque; o en cambio, expandirlo en cuanto al marco geográfico, a lugares como Francia, Inglaterra, Alemania o España, de esta manera los diferentes contextos culturales y temporales proporcionarían hallazgos novedosos y de un

alto valor. Asimismo, realizar dicho estudio con otro tipo de metodología, daría lugar a otro punto de vista distinto, con el que se obtendrían resultados variados. Por otro lado, también se podría obtener información valiosa si se investigaran las percepciones de las propias mujeres del Romanticismo sobre las obras analizadas en este estudio y de qué manera eran influenciadas por los rasgos artísticos que se mostraban en ellas. Por último, examinando la unión de la moda con otros aspectos como las clases sociales o la etnicidad, se podría obtener una percepción de mayor complejidad de cómo era la identidad femenina en la historia de la moda y del arte. Las propuestas mencionadas posibilitarán una asimilación más favorable de la función de los roles del género y la moda en el Romanticismo, además de contribuir a que se reconozcan en una mayor medida las diversas y complejas vivencias del género femenino durante la historia.

Como conclusión de este capítulo, la información que se ha hallado a raíz de la realización de este estudio ayuda a una interpretación más amplia de la importancia que obtiene la moda en lo relacionado con el género y la historia cultural. Asimismo, el análisis de los cuadros de las mujeres del Romanticismo revela el valioso papel de la moda a la hora de la configuración de la identidad femenina y su aportación a la hora de enfrentar las configuraciones sociales, además de contribuir a entender el modo en el que se las percibía en la sociedad del siglo XIX.

CONCLUSIÓN

Finalmente, el estudio realizado ha examinado exhaustivamente como la mujer es representada en el arte de la época del Romanticismo, situándolo en un plano geográfico concreto, es decir, en Francia, para así obtener resultados más precisos y específicos. Se ha optado por enfocar como la moda permitió el reflejo de los roles de género y el funcionamiento de la sociedad de la época, y del mismo modo, se ha evidenciado que además de poder emplearse de forma estética, sirvió como herramienta valiosa para comunicar y afirmar la singularidad e identidad de las personas, y más concretamente la de las mujeres, que a través de sus vestidos y accesorios, mostraban la posición social a la que pertenecían y las ambiciones que poseían.

De igual manera, a través de la profunda observación de las numerosas obras analizadas y gracias a las teorías del sociólogo Pierre Bourdieu, ha sido posible probar que la moda y el arte fueron de gran utilidad a la hora de enfrentar las jerarquías sociales y los estereotipos que existían al rededor del género femenino. Asimismo, a pesar de vivir en una sociedad liderada por el sexo masculino, para las mujeres del siglo XIX, de alguna manera, la moda dio lugar a un vocabulario con el que pudieron obtener la notoriedad y la voz para poder participar en los salones literarios, en forma de literatas o artistas, donde lograron influenciar a ciertas personalidades del campo literario y artístico.

El periodo romántico, cuyas principales características fueron la singularidad y las emociones, dio lugar a que las mujeres pudiesen oponerse a las normas sociales ya instauradas y reclamar su sitio en la sociedad. Como se ha mencionado, la moda funcionó como comunicación no verbal y permitió que sutil aunque poderosamente mostraran sus ideas y pensamientos en espacios como los salones, los cuales eran empleados como lugares para la elaboración del capital simbólico y de su identidad propia. Asimismo, integrando el concepto *habitus* y la teoría de los campos de Bourdieu, se ha logrado profundizar aún más en el análisis de la unión entre la moda, el género y las dinámicas de poder.

De la misma forma, a raíz del estudio se ha revelado que la forma de representar a la Virgen en el arte sufrió un cambio, debido a que los ideales del género femenino se vieron en peligro y fue así como los hombres decidieron emplear esta táctica para lograr influenciarlas y que así volvieran a adoptar su rol de “ángel del hogar”. Dichos ideales, se observaban también en la educación que ellas recibían, enfocada únicamente a las labores familiares y por ende, reduciendo sus posibilidades en el crecimiento de sus capacidades de sus posibles habilidades culturales.

Como se ha mencionado anteriormente, la vestimenta empleada por las mujeres del siglo XIX, sirvió como escaparate para mostrar tanto la clase social a la que pertenecían como su identidad o el rol que poseían en el interior de la sociedad, mediante los diferentes estilos de vestido, accesorios, calzado, joyas u ornamentación y cuidando hasta el último de los detalles, lograron reflejar sus mayores deseos y a través de ella brindar información acerca de la complejidad de la dinámica social de la época.

Por otro lado, se procede a comprobar si las hipótesis de la investigación y los objetivos del estudio realizados en el capítulo 1 se han logrado o si, por el contrario, no ha sido posible alcanzar dichas metas. En cuanto a la hipótesis inicial: “La moda durante el siglo XIX, en particular en el período del Romanticismo en Francia, fue un recurso valioso, el cual permitió

que las mujeres adquirieran un capital simbólico, además de ayudar al fortalecimiento de su posición social y su identidad.”, podría decirse que con ayuda de la investigación se ha logrado demostrar que es verídico, pues las mujeres emplearon sus vestimentas con el propósito de mostrar su estatus y afianzar su identidad, lo cual se evidencia por medio del examen a las pinturas. En lo que respecta a las hipótesis complementarias: “Las mujeres empleaban la moda como instrumento para reflejar sus ambiciones, pero, sobre todo, su posición social y los diferentes roles de cada una para así distinguirse de las mujeres de las clases inferiores” y “La moda sirvió como método de empoderamiento femenino, para así obtener el poder y la captación social hacia su propia imagen”, se ha comprobado que ambas son ciertas, pues las mujeres hacían uso de su vestuario, accesorio y joyas para diferenciarse de las pertenecientes a las clases más bajas, y además de ello les permitía empoderarse y atraer el interés social. Con relación a la hipótesis exploratoria: “Se observará, la manera en la que la moda muestra, de una manera particular y destacada, su valor y su repercusión en la sociedad del siglo XIX, mediante diversos cuadros del Romanticismo francés”, tras la observación de las pinturas, puede declararse que, en efecto, la moda cobró una gran importancia en dicho periodo.

Con relación a los objetivos, a continuación, se efectuará el análisis del cumplimiento de dichos objetivos, en cuanto al objetivo general: “Identificar cuál fue la función de la moda en el siglo XIX, específicamente en el Romanticismo francés. Tratar de analizar si realmente sirvió como mecanismo para que las mujeres pudiesen encontrar su capital simbólico”, se considera que ha sido cumplido, pues como ya se ha mencionado previamente, la moda se utilizó como instrumento para la adquisición del capital simbólico de las mujeres del siglo XIX. Y en lo que respecta a los objetivos secundarios, remarcando los resultados de mayor importancia ya mencionados anteriormente, puede confirmarse que las teorías de Bourdieu, el análisis del funcionamiento de la moda y de cómo las mujeres hicieron uso de ella tanto en la sociedad, como los salones literarios, destacando a sus protagonistas las *salonnières*, han sido de gran utilidad para poder confirmar dichos objetivos.

Como conclusión del presente estudio, se ha conseguido recuperar la voz de las mujeres del siglo XIX y a través de ella se ha comprendido en profundidad el modo en el que la moda funcionó como unpreciado medio para las mujeres en su batalla a la hora de buscar ser reconocidas por sus trabajos y de la misma manera, poder afirmar su identidad y posición social. Mediante la investigación realizada se ha proporcionado un soporte para poder comprender la actividad de la sociedad del Romanticismo francés, haciendo hincapié en la importancia del funcionamiento de los roles de género y las desigualdades que se sufrieron. Por lo que, finalmente, puede concluirse que gracias a este escrito se logra comprender el pasado del género femenino de una manera ventajosa y asimismo, suscita a reflexionar acerca de las dinámicas de poder y las desigualdades de género que actualmente se mantienen.

REFERENCIAS

Argan, G. C. (2004). *El arte moderno* (Vol. 27). Ediciones AKAL.

Barbeito, J. M. (2005). *Las Brontë y su mundo* [Editorial Síntesis, Madrid]. Editorial Síntesis, Madrid.

Barthes, R. (2005) *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Berlin, I., & Hardy, H. (2000). *Las Raíces Del Romanticismo: Conferencias AW Mellon En Bellas Artes, 1965*, The National Gallery of Art, Washington DC. (*No Title*).

Bourdieu, P. B. (2006a). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*.

Bourdieu, P. B. (2006b). *Las reglas del arte génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (traductor).

Brognez, L. B. (2011). *Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870)*. Texte Et Image. <https://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/index.php?id=77#tocto1n4>

Criado Torres, L. (2012). *El papel de la mujer como ciudadana en el siglo XVIII: La educación y lo privado*. Universidad de Granada.

Criado y Domínguez, J. P. (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos*.

De la Guardia Herrero, C. (2009). *La violencia del nombre. Mujeres, seudónimos y silencios*. In *El origen histórico de la violencia contra las mujeres* (p.201).

Díaz-Diocaretz, M., & Zabala, I. M. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (Vol. 3). Anthropos Editorial.
[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=icWG0g4AipwC&oi=fnd&pg=PA7&dq=D%C3%ADaz-Diocaretz,+M.,+%26+Zabala,+I.+M.+\(1993\).+Breve+historia+feminista+de+la+literatura+espa%C3%B1ola+\(en+lengua+castellana\)+\(Vol.+3\).+Anthropos+Editorial.&ots=DJwFz9POo&sig=cUoeeD3svmvDRdyE_mj23NlcUJg#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=icWG0g4AipwC&oi=fnd&pg=PA7&dq=D%C3%ADaz-Diocaretz,+M.,+%26+Zabala,+I.+M.+(1993).+Breve+historia+feminista+de+la+literatura+espa%C3%B1ola+(en+lengua+castellana)+(Vol.+3).+Anthropos+Editorial.&ots=DJwFz9POo&sig=cUoeeD3svmvDRdyE_mj23NlcUJg#v=onepage&q&f=false)

Duret, Théodore (1926). *Manet*. París: Bernheim-Jeune

Escudero Chauvel, L. (2001). *Lógicas en la representación de la moda*. DeSignis, (1), 0103-120.

Fernández de Alarcón, B. (2024, 3 abril). *CÁPSULA DEL TIEMPO - El cortejo a finales del siglo XIX* [Vídeo]. ONDA SUR Madrid Sur. https://www.youtube.com/watch?v=4GLMvUh88CY&t=37s&ab_channel=ONDACEROMadridSur

Furet, F. (1992). *Revolutionary France (1770-1880)*. Blackwell.

Gabaudan, P. (1979). *El Romanticismo en Francia (1800-1850)* (Vol. 5). Universidad de Salamanca.

Godart, F. G. (2013). *Sociología de la moda*. [Buenos Aires: Edhasa].

Hernández Álvarez, M. V. (2019). *Escritoras en lengua francesa. Renovación del canon literario*. [Universidad de Salamanca].
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/99482/1/425481-Texto%20del%20art%C3%ADculo-1551571-1-10-20201112.pdf>

Huertas, J. [Design Thinking 24 7 by Jorge Huertas]. (2021, 29 noviembre). *¿Qué es y cómo hacer un «Análisis etnográfico»* Temp 22 - Ep 5 [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=KtbxmI8pTds&ab_channel=DesignThinking247byJorgeHuertas

McLane, M. N. (2008). *The Cambridge companion to British romantic poetry*. Cambridge University Press.

Maurois, A. (1973). *Leïla o la vida de George Sand*. Alianza Editorial, Madrid.

Martínez, F. G. (2015). Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX. In *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 213-234). Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

Medina, F. (2008). La moda, el sentido del vestir y la posmodernidad. *Iconofacto*, 4(5), 11-26.

Melissa Bahena. (2016, 24 agosto). *Investigación Etnográfica* [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=cw10SeZmkAE&ab_channel=MelissaBahena

Natasha Manzur. (2020, 1 diciembre). *Etnografía Visual* [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=aNTKTibi2zw&ab_channel=NatashaManzur

Palanca, J. (2021). El feminismo durante el siglo XIX. *LC Historia Revista Digital de Historia*.

Paz, L. [Museo Trajes de la Universidad de América]. (2021, 17 marzo). *SEMINARIO VIRTUAL "LA MODA EN EUROPA Parte II: Siglos XVIII Y XIX" con Lina Paz* [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=i993KIb55gs&ab_channel=MuseoTrajesde laUniversidaddeAm%C3%A9rica

Pearson, J. (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.

Pecharromán de la Cruz, C. (2022). Oficio de periodistas: mujeres en el mundo masculino de la prensa del siglo XIX. *Journal Of Feminist, Gender And Women Studies*.

Petit Palais & Musée de la Vie Romantique. (2019, mayo). *Paris Romantique, 1815-1848* [Comunicado de prensa].

Quintana, A. (2004). Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico. *Universitas Humanística*, 58(58).

Ritzer, G., & Rodríguez, M. T. C. (2002). *Teoría sociológica moderna*. MacGraw-Hill.

Said, E. W. (2016). *Orientalismo* (J. Goytisolo, Ed.; M. L. Fuentes, Trad.) Debols!llo.

Simmel, G. S. (1902). *FILOSOFIA DE LA MODA PHILOSOPHIE DE LA MODE* [Revista de occidente, 1(1), 42-66.].

Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Debols!llo.

Von der Heyden-Rynsch, V. (1998). *Los salones europeos: las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Ediciones Península, Barcelona.

Wollstonecraft, M. (2019). *Vindicación de los derechos de la mujer* (M. L. Gonzalez, Ed.) [ePub r1.1]. KayleighBCN.

https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Mary%20Wollstonecraft%20-%20Vindicacion%20de%20los%20derechos%20de%20la%20mujer.pdf

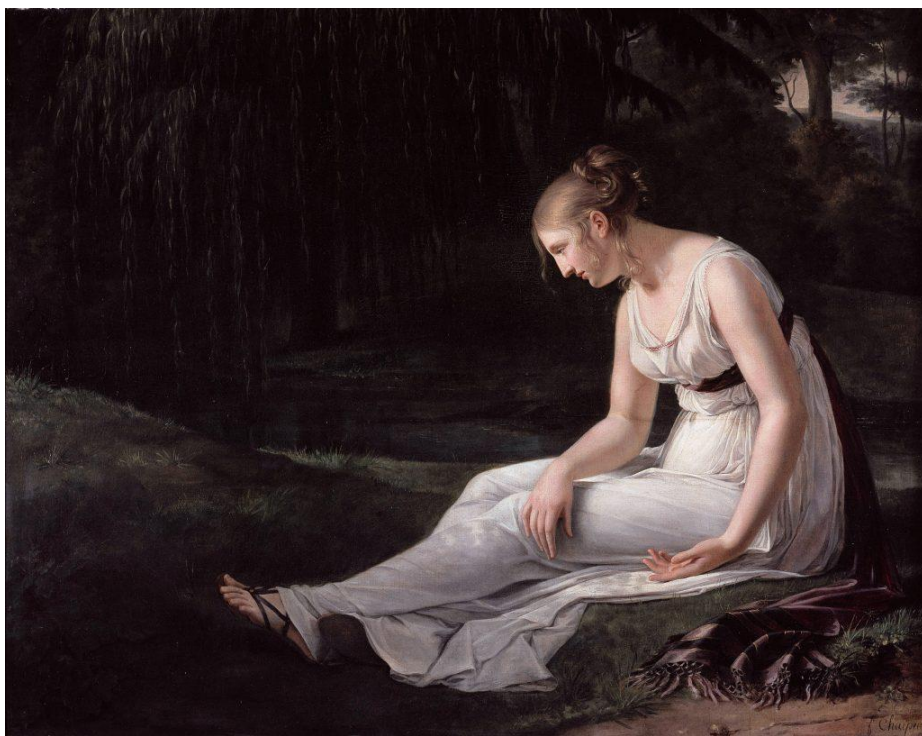
ANEXOS

Figura 1



Jacques-Louis, D. (1800). *Madame Recamier*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/d/david_j/4/401david.html

Figura 2



Charpentier, C. M. (1801). *Melancholia*. ArtHistoryCo. [Fotografía].
<https://arthistory.co/melancholy-constance-marie-charpentier/>

Figura 3



Villers, M.-D. (1801). *Mujer joven pintando*. Fashion History Timeline. [Fotografía].
<https://fashionhistory.fitmyc.edu/1801-villers-woman-drawing/>

Figura 4



Gérard, F. (1801). *Retrato de Josefina Bonaparte*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_n/g/gerard/2josephi.html

Figura 5



Gérard, M. (1803). *Artista pintando un retrato a una música*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/g/gerard_m/index.html

Figura 6



Gérard, F. (1805a). *Coronación de Josefina*. HPI Nouvel Eclairage Sur L'Histoire. [Fotografía].
<https://histoire-image.org/etudes/imperatrice-josephine>

Figura 7



Gérard, F. (1805b). *Madame Recamier*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/g/gerard/4recamie.html

Figura 8



Ingres, J.-A.-D. (1806a). *Mademoiselle Caroline Rivière*. USEUM Beta. [Fotografía].
<https://useum.org/artwork/Mademoiselle-Caroline-Riviere-Jean-Auguste-Dominique-Ingres-1806>

Figura 9



Ingres, J.-A.-D. (1806b). *Retrato de Madame Rivière*. ARC Art Renewal Center. [Fotografía].
<https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/9307>

Figura 10



Vigée-Lebrun, É. (1809). *Retrato de Madame de Staël como Corinne*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/v/vigee/de_stael.html

Figura 11



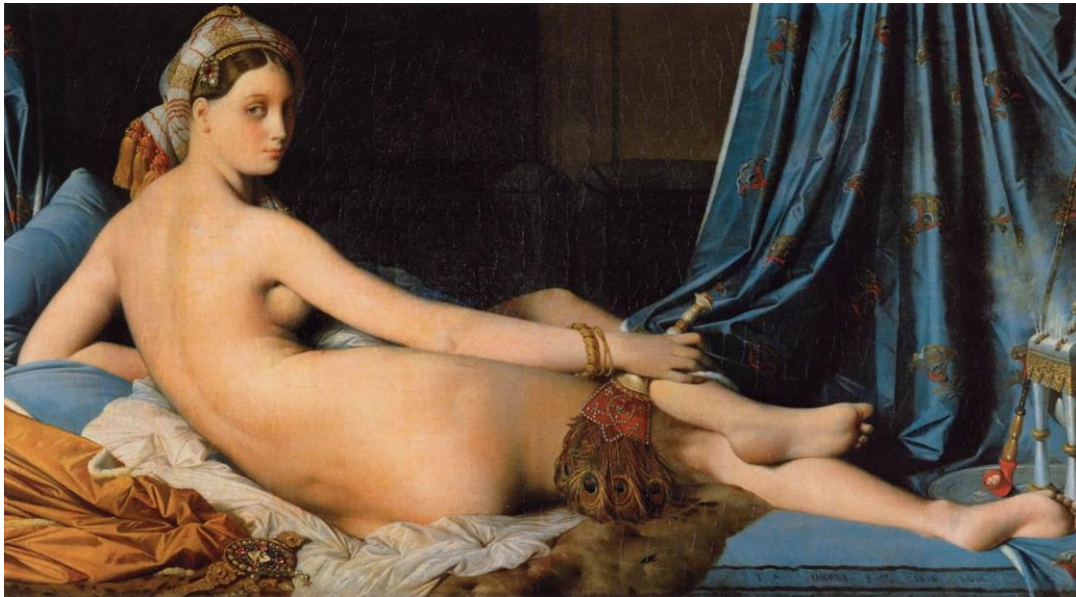
Godefroid, M.-E. (1813). *Madame Germaine de Staël*. World History Encyclopedia. [Fotografía]. <https://www.worldhistory.org/image/17218/portrait-of-madame-de-stael/>

Figura 12



Gérard, M. (1814). *Retrato de Maréchale Lannes, duquesa de Montebello con sus hijos*. Web Gallery Of Art. [Fotografía]. https://www.wga.hu/html_m/g/gerard_m/portrait.html

Figura 13



Ingres, J.-A.-D. (1814). *La gran Odalisca*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/i/ingres/05ingres.html

Figura 14



Gérard, M. (1821). *Un joven dibujante*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/g/gerard_m/sketcher.html

Figura 15



Hersent, L. (1824). *Retrato de Delphine de Girardin*. Exposición Paris Romantique 1815-1848. [Fotografía].

Figura 16



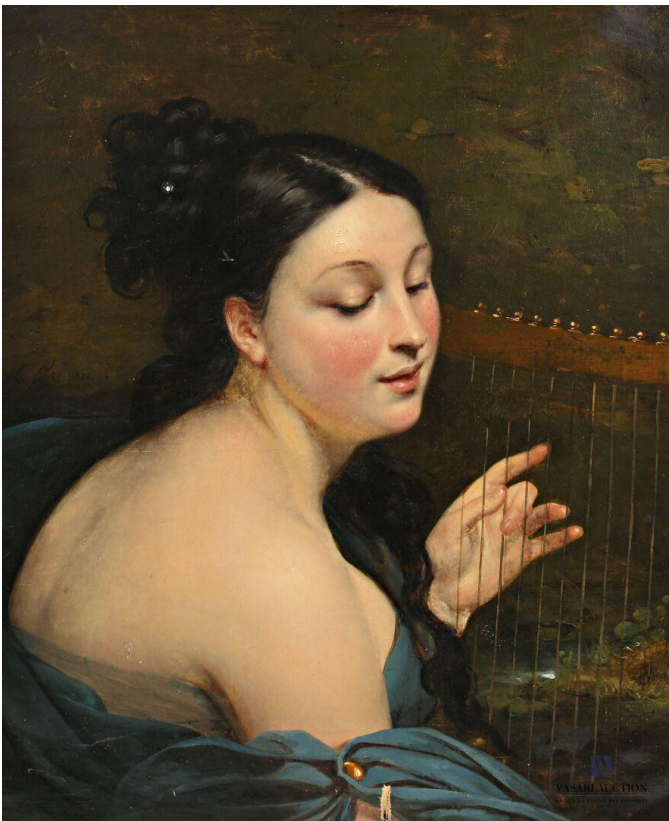
Brune-Pagès, A. (1825). *Retrato de una dama joven*. Artvee. [Fotografía].
<https://artvee.com/dl/portrait-of-a-young-lady-22/>

Figura 17



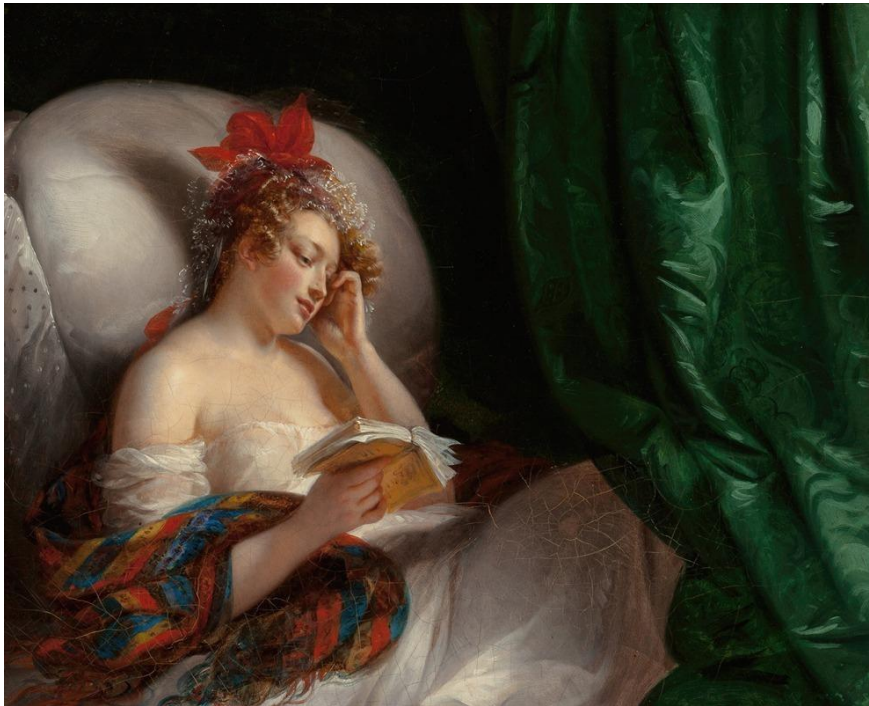
Dejuinne, F.-L. (1826). *Salón de Madame Récamier en Abbaye-aux-Bois*. Exposición Paris Romantique 1815-1848. [Fotografía].

Figura 18



Brune-Pagès, A. (1826). *Mujer joven con un arpa*. DROUOT.com. [Fotografía].
<https://drouot.com/fr/1/23862826-pages-aimee-18031866-attribue>

Figura 19



Brune-Pagès, A. (1830a). *La Réveil*. Artvee. [Fotografía]. <https://artvee.com/dl/le-reveil-2/>

Figura 20



Brune-Pagès, A. (1830b). *Retrato de Sophie Dawes, Baronesa de Feuchères*. International Portrait Gallery. [Fotografía]. <https://internationalportraitgallery.blogspot.com/2015/11/retrato-de-la-baronesa-de-feucheres.html>

Figura 21



Brune-Pagès, A. (1830c). *Una dama con un vestido blanco*. Useum Beta. [Fotografía].
<https://useum.org/artwork/A-lady-in-a-white-frock-Aimee-Brune-Pages-1830>

Figura 22



Brune-Pagès, A. (1834). *Dama en un turbante verde*. Artnet. [Fotografía].
<https://www.artnet.com/artists/aimee-brune/lady-in-green-turban-tAbX4-hUP0NzRhIlhP6tLA2>

Figura 23



Brune-Pagès, A. (1837). *Retrato de María Ana de Borbón*. Fineartamerica. [Fotografía].
<https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-marie-anne-de-bourbon-1697-1741-grandaughter-of-louis-x-iv-of-france-cropped-image-aimee-brune-pages.html>

Figura 24



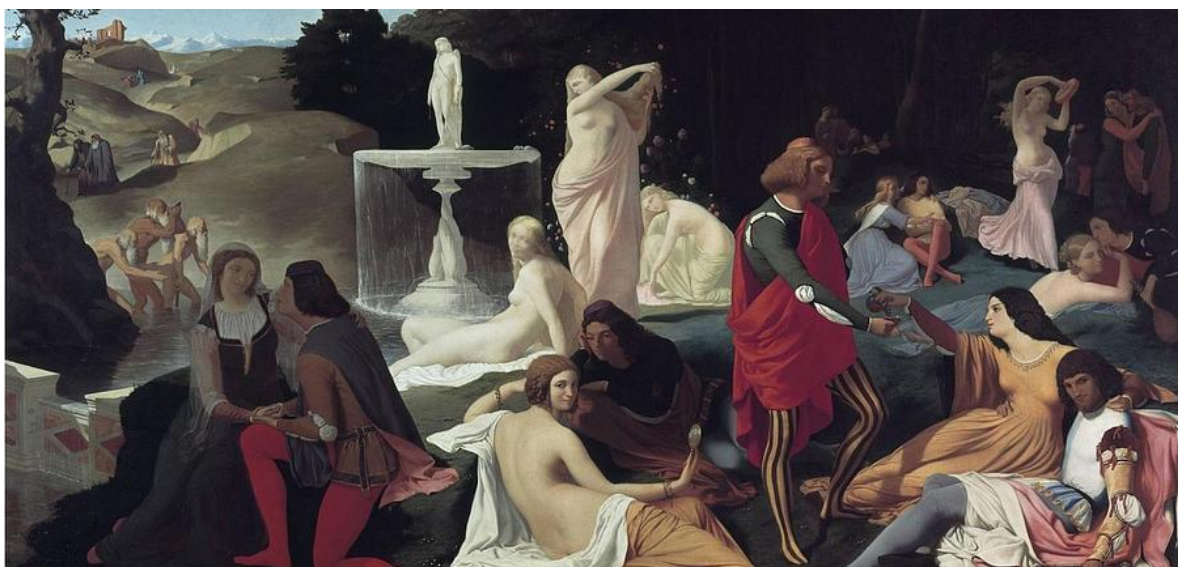
Winterhalter, F.-X. (1839). *Helena-Louise de Mecklenburgo-Schwerin, duquesa de Orleans con su hijo, el conde de Paris*. Wikiart. [Fotografía].
<https://www.wikiart.org/es/franz-xaver-winterhalter/helene-louise-de-mecklenbourg-schwerin-duchess-of-orleans-with-his-son-count-of-paris-1839>

Figura 25



Dubufe, E.-L. (1840). *Chica joven con un retrato*. Meisterdrucke. [Fotografía].
<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Edouard-Louis-Dubufe/716094/Chica-joven-con-un-retrato%2C-c.-1840..html>

Figura 26



Hassoulier, W. (1844). *La fuente de la juventud*. pixels.com. [Fotografía].
<https://pixels.com/featured/la-fontaine-de-jouvence-fountain-of-youth-william-haussoulier.html>

Figura 27



Chassériau, T. (1849). *Desdemona retirándose a su cama*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/c/chasseri/desdemon.html

Figura 28



Ingres, J.-A.-D. (1853). *Princesa de Broglie*. Web Gallery Of Art. [Fotografía].
https://www.wga.hu/html_m/i/ingres/15ingres.html

Figura 29



Dubufe, E.-L. (1854a). *Retrato de la emperatriz Eugenia*. Meisterdrucke. [Fotografía].

<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Edouard-Louis-Dubufe/951386/Retrato-de-La-Imperatrice-Eugenie-%281826-1920%29.-Pintura-de-Edouard-Louis-Dubufe-%281820-1883%29.html>

Figura 30



Dubufe, E.-L. (1854b). *Retrato de María de Bonneval, duquesa de Cadore*. Meisterdrucke. [Fotografía].

<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Edouard-Louis-Dubufe/951386/Retrato-de-La-Imperatrice-Eugenie-%281826-1920%29.-Pintura-de-Edouard-Louis-Dubufe-%281820-1883%29.html>

Figura 31



Winterhalter, F.-X. (1855). *La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía*. Wikiart. [Fotografía].
<https://www.wikiart.org/es/franz-xaver-winterhalter/empress-eugenie-surrounded-by-her-ladies-in-waiting-1855>

Figura 32



Cogniet, L. (1856). *Maria Brignole-Sale, Duquesa de Galliera, con su hijo Filippo*. Wikiart. [Fotografía].
<https://www.wikiart.org/es/leon-cogniet/maria-brignole-sale-duchess-of-galliera-with-her-son-filippo-1856>

