



FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA

Grao en Historia da Arte

Trabaja de Fin de Grado

**René Lalique y la revolución material y estética  
de la joyería francesa de *fin-de-siècle***

**Autora:** Celia Martínez Reguera

**Tutora:** María de Fátima Díez Platas

**Departamento de Historia da Arte**

Junio 2021

**RESUMEN:** El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la joyería de René Lalique, artesano francés que basa toda su creación artística en los principios del movimiento artístico conocido como Art Nouveau. En un primer punto se explora de manera clara y concisa aquellos aspectos sobre los que se fundamenta dicho movimiento francés de fin de siglo. Un segundo apartado que sintetiza la vida del autor, destacando aquellos datos biográficos clave de su infancia y formación, sin olvidar la amistad con Calouste Gulbenkian y lo que ello supone para la conservación de las piezas actualmente. Un tercer punto hace hincapié en las técnicas empleadas, sin olvidar la revolución material del joyero a través del esmalte y el diferente empleo de las gemas. Los siguientes apartados están directamente centrados en el estudio estético, iconográfico y simbólico de la joyería de Lalique a través de las piezas conservadas, siendo el cuarto punto aquel que se centra en el primer pilar: la naturaleza, desde un punto de vista estético y científico; el segundo pilar en el que se apoya la joyería de Lalique, la figura de la *femme fatale*, se explica de manera exhaustiva en el quinto punto. Un último apartado recoge ambos pilares, naturaleza y mujer, para explicar la perfecta fusión de ambas a través del broche Mujer-Libélula (ca. 1897-1898), del que se realiza un análisis exhaustivo. Finalmente, se cierra este estudio con las conclusiones correspondientes.

**Palabras clave:** *Art Nouveau*, Lalique, pieza, naturaleza, femenino, *fin-de-siècle*

**RESUMO:** O presente traballo téñ como obxectivo o estudo da xoyería de René Lalique, artesán francés que basea toda a súa creación artística nos principios do movemento artístico coñecido como Art Nouveau. Nun primeiro punto, explóranse de forma clara e concisa aqueles aspectos nos que se basea devandito movemento francés de finais de século. Un segundo apartado sintetiza a vida do autor, destacando aqueles datos biográficos chave da súa infancia e formación, sen esquecer a súa amizade con Calouste Gulbenkian e o que elo significa para a conservación das pezas na actualidade. Un terceiro punto fai fincapé nas técnicas empregadas, sen esquecer a revolución material do xoieiro a través do esmalte e o innovador uso das xemas. Os seguintes apartados céntranse directamente no estudo estético, iconográfico e simbólico da xoyería

de Lalique a través das pezas conservadas, sendo o cuarto punto o que se centra no primeiro pilar: o estudo da natureza, dende un punto de vista estético e científico; o segundo pilar sobre o que descansan as xoias de Lalique, a figura da femme fatale, se explica exhaustivamente no quinto punto. Un último apartado inclúe ambos pilares, a natureza e a muller, para explicar a perfecta fusión de ambos a través do broche Muller-Libélula (ca. 1897-1898), sobre o que se realiza unha análise exhaustiva. Finalmente, este estudo péchase coas conclusións correspondentes.

**Palabras clave:** *Art Nouveau*, Lalique, peza, natureza, feminino, *fin-de-siècle*

**ABSTRACT:** The present work aims to study the jewellery of René Lalique, a French craftsman who bases all his artistic creation on the principles of the artistic movement known as Art Nouveau. Firstly, aspects on which the French movement at the end of the century is based are explored in a clear and concise manner. A second section synthesizes the life of the author and highlights the key biographical data of his childhood and learning. His friendship with Calouste Gulbenkian and what this means for the conservation of the pieces today is not overlooked. Thirdly, the techniques used are emphasised, as is the jeweller's material revolution through enamel and the different use of gems. The following sections are directly focused on the aesthetic, iconographic and symbolic study of Lalique jewellery through the preserved pieces. The fourth point focuses on the first pillar: nature, from an aesthetic and scientific point of view; the second pillar on what Lalique's jewellery underpins, the figure of the femme fatale, which is fully explained in the following fifth point. A final section includes an exhaustive analysis of both pillars, nature and woman, to explain the perfect fusion of both through the *Dragonfly-Woman* brooch (ca. 1897-1898). Finally, this study closes with the corresponding conclusions.

**Keywords:** *Art Nouveau*, Lalique, piece, nature, feminine, *fin-de-siècle*

## Índice

Introducción.....	5
1. l'Art Nouveau y la consecuente revolución de la <i>bijouterie</i> francesa.....	7
2. René Lalique, joyero patriarca de la Belle Époque.....	13
2.1. <i>Primeros años y formación</i> .....	13
2.2. <i>Ascenso y consolidación</i> .....	13
2.3. <i>La amistad con Calouste Gulbenkian</i> .....	14
3. La tradición artesanal y la innovación material de Lalique.....	15
3.1. <i>La revalorización de artesano</i> .....	15
3.2. <i>La libertad productiva y creativa del esmalte</i> .....	16
3.3. <i>Las gemas</i> .....	18
4. La naturaleza como recurso estético, pero científico.....	20
4.1. <i>Razones y categorías</i> .....	20
4.2. <i>La flora</i> .....	21
4.3. <i>La fauna</i> .....	22
4.4. <i>El “bosque encantado”</i> .....	25
5. Lo femenino como recurso estético, pero erótico.....	29
5.1. <i>La sociedad patriarcal del siglo XIX</i> .....	29
5.2. <i>El proceso creativo de la femme fatale en la joyería de Lalique</i> .....	32
6. La perfecta fusión entre lo femenino y la naturaleza, entre lo erótico y lo científico. La <i>Femme-libellule</i> .....	36

7. Conclusiones.....	40
7.1. <i>Sobre la vida del autor</i> .....	40
7.2. <i>Sobre la técnica y materiales</i> .....	40
7.3. <i>Sobre la naturaleza mística y científica</i> .....	41
7.4. <i>Sobre la representación de lo femenino</i> .....	43
7.5. <i>Consideraciones finales</i> .....	44
Bibliografía.....	45
Webgrafía.....	48
Anexo.....	49

## Introducción

El presente trabajo académico pretende estudiar la joyería de René Lalique (1860-1945) para demostrar el indiscutible papel del artesano-artista dentro del movimiento artístico francés conocido como Art Nouveau y para con la joyería posterior.

Para ello se recurre a diversas fuentes, como el manual de *Art Nouveau* coordinado por Paul Greenhalgh (2000), del que hemos utilizado “The Style and the Age” y “The Cult of Nature” del propio autor, “Symbols of the Sacred and Profane” para la comprensión de la iconología de las figuras y “Jewelry and the art of the Goldsmith” de C. Philips. Otra fuente esencial son los estudios de A. Duncan recogidos en la obra *El Art Nouveau* (1995), de entre los que destacan el primer apartado introductorio y el capítulo dedicado a joyería y moda.

Tampoco podemos olvidar la ayuda indispensable del estudio de la colección del Museo Calouste Gulbenkian, realizado por M<sup>a</sup> T. Gomes Ferreira en el libro *Lalique. Xóias* (1997). Éste último sirvió para la catalogación y comprensión de casi todas las piezas, además de proporcionar datos biográficos y sobre la temática de las joyas, así como también una antología de textos de la época.

Para el estudio de lo femenino y el personaje de la *femme fatale parisienne* reflejada en muchas piezas de Lalique fue necesaria la figura de E. Bornay y su *Las hijas de Lilith* (1990)

Las plataformas digitales de los museos que albergan obras del autor también son dignas de mencionar. Entidades como el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa, el Musée Lalique en Wingen (Francia) y el Museo Casa Lis de Salamanca, que realizó una exposición en 2018 sobre el autor.

También resultaron de gran ayuda para la comprensión de las técnicas y materiales de la joyería dos capítulos de la obra coordinada por C. Maltese en *Las técnicas artísticas* (1995): “Esmaltes” de F. Sborgi y “Los metales”, de M. Leva. El resto de las fuentes

son algunos artículos periodísticos, dos manifiestos de arte y una tesis doctoral donde se menciona la influencia del autor en la joyería contemporánea.

La estructura del trabajo contiene un primer capítulo dedicado a la definición del *Art Nouveau*, con los datos más destacables para contextualizar el papel de la joyería y la posterior figura de René Lalique. Seguidamente un breve apartado sobre su vida, formación y amistad con Calouste Gulbenkian y por qué es tan importante este último punto. Un tercer apartado expone la permanencia de las técnicas artesanales del autor, unida a su innovador uso de materiales como el oro, el esmalte y las gemas.

Los dos capítulos siguientes desglosan las temáticas más empleadas por Lalique en sus piezas: el cuarto sobre el papel de la naturaleza desde un punto de vista estético, pero también científico; y un quinto punto sobre el papel de lo femenino en su joyería y el *Art Nouveau* en general. La temática concluye con un sexto capítulo de análisis del broche *Mujer-Libélula* (1899) la joya considerada como la fusión perfecta representativa de estas dos ideas, naturaleza y femenino.

Finalmente se concluye con las respectivas conclusiones y la bibliografía general y específica empleada. El trabajo tiene también un anexo con el catálogo de las piezas que se mencionan a lo largo del trabajo.

## **1. *l'Art Nouveau* y la consecuente revolución de la *bijouterie* francesa (1890-1905)**

Cualquier conocedor de arquitectura, escultura, pintura, cartelería, diseño de interiores, mobiliario, bisutería y cerámica -en conjunto, toda la cultura material europea del siglo XIX- se ha enfrentado a una compleja tarea de clasificación y contextualización del movimiento artístico denominado en Francia como *l'Art Nouveau*.

Es inevitable pasar por alto que *Art Nouveau* no es una definición aplicable a todos los países europeos donde se desarrollan las piezas que comparten dicha estética; este es el nombre que habrían decidido tanto los medios como el colectivo de teóricos y artistas franceses. Algunos países optan por la simple traducción: es el caso de Portugal, con *Arte Nova*. Pero en España se reconoce como Modernismo, igual que para las potencias anglosajonas, *Modern Style* o *Jugendstil*; finalmente, en Italia se opta por este concepto más limitativo, *fioreale*.

Partimos, por tanto, de un compendio de distintas nomenclaturas que, en un principio, resumen un mismo movimiento o estilo. Según P. Greenhalgh, historiador experto en el panorama de las artes decorativas entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, se ha discutido en abundancia sobre considerar el *Art Nouveau* como un estilo o un movimiento artístico<sup>1</sup>.

Muchos autores se decantan por estilo, debido a los rasgos que tienen en común muchas de las piezas realizadas, no sólo en la época, sino también la continua producción de este tipo de estética. Aunque otros coinciden en la solidez de un movimiento artístico completo, donde no sólo se encuentran coincidencias estilísticas en joyas, vasos y cartelería, sino también comportamientos sociales, estrategias de mercado y formas de pensamiento comunes o similares.

Sin embargo, a pesar de las disensiones entre artistas sobre cómo establecer las bases de la renovación del nuevo arte del siglo XIX, todos coinciden en el deseo de la

---

<sup>1</sup> P. GREENHALGH, "The Style and the Age", en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau. 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, p. 16.

representación de lo moderno. J. C. Argan (1909-1992) en su obra *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (1991), dedica un capítulo a la revolución histórico-artística del arte de *fin-de-siècle*, y menciona el afán de los artistas por “satisfacer las necesidades de toda una comunidad”<sup>2</sup>. Con ello, hace hincapié en la importancia de crear una nueva estética, y concede valor al concepto de *moda*<sup>3</sup>, centralizando el éxito de toda la producción de *Art Nouveau* basándose en el éxito de ventas en el mercado. De hecho, Greenhalgh llega incluso a definirlo como el primer movimiento que nace “consciente, intencionado e “internacional”<sup>4</sup>. Por otra parte, A. Duncan, además de coincidir con Greenhalgh y Argan sobre la multiplicidad de rasgos que aparecen en el Art Nouveau, añade que todas las potencias y artistas comparten un mismo rasgo, “además de la búsqueda de nuevas formas artísticas: la tendencia al *historicismo*”<sup>5</sup>.

Porque ese es el tipo de sociedad que compone el continente europeo durante el siglo XIX, una aristocracia y una burguesía cegadas por el consumo de antigüedades, cargando sus salones y viviendas de un *horror vacui* de objetos inconexos que lo único que comparten es el valor histórico-patrimonial. De esta nueva *moda* y gusto por lo *moderno* se aprovechan las grandes potencias mercantiles -Japón, Alemania y EE.UU, todas constantemente compitiendo por el primer puesto-, y estas tendencias triunfan en el mercado europeo. En consecuencia, ciertos autores, incluidos los ya mencionados, explican el origen del *Art Nouveau* en el gran hastío que sienten por la acumulación desordenada de *antiguallas*, buscando una nueva armonía y un estilo propio para el hogar, vestimenta, accesorios y demás objetos cotidianos del consumidor moderno.

Es por ello por lo que las artes industriales o artes decorativas juegan un papel fundamental, junto con la arquitectura. Mobiliario, cerámica, cubertería, calzado y bisutería son, según la Academia, parte del grupo de las consideradas *artes menores*. Muchos artistas y seguidores de esta nueva tendencia comienzan a cuestionar y rechazar

---

<sup>2</sup> J. ARGAN, “Modernismo”, en *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p. 188.

<sup>3</sup> J. ARGAN, “Modernismo”, *op. cit.*, p. 188.

<sup>4</sup> P. GREENHALGH, “The Style and the Age”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>5</sup> A. DUNCAN, “Introducción”, en *El Art Nouveau*, Barcelona, Destino, 1995, p. 7.

los valores de la Academia, ya que constituyen un entorpecimiento del desarrollo de las artes industriales desde el momento en el que se las considera un refuerzo decorativo, algo que completa a la gran obra artística que, en este caso, es la arquitectura. Por ello, a finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, comienzan a aparecer escuelas alternativas con el objetivo de formar nuevos artistas que ignoren las bases academicistas y consideradas anticuadas. Una de las escuelas más prometedoras y destacables fue la Escuela de Nancy<sup>6</sup>.

Henry van de Velde (1863-1957), célebre arquitecto, diseñador del arte de *fin-de-siècle* y, por consiguiente, uno de los mayores teóricos del *Art Nouveau*, reflexiona sobre la importancia de las artes industriales: “Es importante tener en cuenta que toda la terminología, como arte bajo, arte de segundo rango, industria del arte, artes decorativas y artes y oficios sólo son válidas si uno está de acuerdo con ellos. [...] No podemos permitir una división que tenga como objetivo clasificar con determinación un arte por encima de los demás, una separación de las artes en arte superior y un arte industrial de segunda clase”<sup>7</sup>.

Con esta nueva filosofía se alcanzan dos objetivos. Por un lado, la revalorización de las artes industriales y, por consiguiente, la equiparación de todas las disciplinas artísticas -un colgante puede poseer el mismo valor artístico que un óleo sobre lienzo-; por otro, la puesta en valor del objeto *único*, la originalidad de la fabricación de una pieza que, además de útil, es bella. Greenhalgh menciona a Les Six para explicar esta última reflexión: “Es necesario hacer que el arte forme parte de la vida contemporánea, hacer que los objetos más ordinarios se conviertan en una obra de arte”<sup>8</sup>. Incluso se podría llegar a considerar no sólo la unicidad de la pieza, sino la visión de una sola obra de arte plagada de piezas como un *conjunto* armónico, en el que ningún objeto es subordinante al otro.

El público consumidor de estas piezas y diseños de interiores pertenece, como en el resto de la historia del mercado del arte, a una minoría de clase alta. Pero los autores

---

<sup>6</sup> A. DUNCAN, “Introducción”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>7</sup> P. GREENHALGH, “The Style and the Age”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> ídem.

olvidan esta explicación simplista. Profundizan y añaden que esta clientela se va haciendo cada vez mayor, debido a dos aspectos clave: el crecimiento exponencial de la burguesía moderna, que es, sin lugar a dudas, la gran consumidora y promotora de *Art Nouveau*<sup>9</sup>; y la variedad de materiales que determinará, en parte, su precio. Explicaremos más adelante cómo René Lalique es uno de los principales revolucionarios del material en la joyería.

Aunque no es coincidencia que la mayor parte de esta población de clase alta sea, principalmente, occidental y cosmopolita, no deja de ser contraproducente el particular gusto de esta nueva burguesía. Y es que el *Art Nouveau* no es más que un reflejo de la filosofía paradójica de la *Belle Époque*. Un colgante creado en tiempos de industria y serie, pero único y artesanal; un broche para el cliente occidental, pero con la estética japonesa; una peñeta con pequeños zafiros, que acompañan una base completamente vítrea.

Además de la producción de piezas, es importante la difusión y el lugar de exposición, no solamente en las joyerías y *ateliers*. Para la labor de difusión cuenta con el apoyo periodístico de las revistas de arte, muchas de ellas creadas en este momento y especializadas en tendencias *Art Nouveau*.

Para la exposición de piezas, el *Art Nouveau* francés se sirve de un espacio clave: el *salon*, adecuado para reuniones de aristócratas, nueva burguesía, críticos de arte y artistas. La *Maison Art Nouveau* de Bing fue uno de los más famosos por los contactos del galerista con Tiffany's, lo que supuso la exportación del *Art Nouveau* a los EE.UU.<sup>10</sup>. Pero los salones eran lugares muy exclusivos, y aunque se mantuvieron durante todo el desarrollo del *Art Nouveau*, no eran suficiente para la exposición de tal magnitud de piezas. Por ello se recurre a las Exposiciones Universales<sup>11</sup>, la primera celebrada en 1851 en el Palacio de Cristal de Hyde Park (Londres). Pero para el *Art Nouveau*

---

<sup>9</sup> J. C. ARGAN, "Modernismo", *op. cit.*, p. 188.

<sup>10</sup> A. DUNCAN, "Introducción", *op. cit.*, p. 25.

<sup>11</sup> A. DUNCAN, "Introducción", *op. cit.*, p. 23.

parisino las más destacables son las celebradas en la última década de fin de siglo, destacando la de París en 1900<sup>12</sup>.

Greenhalgh establece tres fases dentro del movimiento artístico<sup>13</sup>. Una inicial (1893-1895), considerada como la fase donde se “desarrollan y se crean las nuevas tendencias”. Surge a través de trabajos individuales de ciertos artistas que parecían confluír en rasgos estilísticos, como el *Hotel Tassel* de Victor Horta (1893) o la *Maison Art Nouveau* de Bing (1895). Durante esos primeros años también se publica el primer manifiesto de *Art Nouveau*, de Henry van de Velde<sup>14</sup>.

La segunda fase (1895-1900) se caracteriza por la “expansión” y el desarrollo en las diferentes potencias europeas y EE.UU. Aquí juegan un papel fundamental las exposiciones universales y, aunque la variedad de rasgos se ve afectada por las diferencias culturales entre países, es en esta fase en la que se consolida la peculiar visión y representación de la naturaleza.

Finalmente, la fase de decadencia (1900-1915) y desaparición, causada por las críticas recibidas hacia el estilo “sobrecargado”, la “superproducción” de objetos y el ascenso de los movimientos de vanguardia. Uno de los más reconocidos y que carga directamente contra el *Art Nouveau* es *Ornamento y delito*, de Adolf Loos (1870-1933). Publicado en 1931, el autor hace apología del diseño sin ornamentación ostentosa, primordiano así la funcionalidad que designan los objetos de uso cotidiano y el arte en general: “Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos [...]. Dentro de poco, las calles de las ciudades brillarán como muros blancos”<sup>15</sup>.

De todas formas, tanto Greenhalgh como Duncan consideran que no es una extinción total, sino que pierde prestigio debido a manifiestos de arte en contra de la decoración y el “barroquismo” que impregnaba a un simple objeto de uso cotidiano. Durante la

---

<sup>12</sup> P. GREENHALGH, “The Style and the Age”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> P. GREENHALGH, “The Style and the Age”, *op. cit.*, pp. 24-28.

<sup>14</sup> P. GREENHALGH, “The Style and the Age”, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> A. LOOS, “Ornamento y delito”, en *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (1ª edición 1931), p. 44.

década de los años 50 vuelve a revalorizarse como movimiento artístico “rupturista”, pero nunca retorna como movimiento de producción activa. Lo único que se hereda es la comercialización de objetos y piezas del momento<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> A. DUNCAN, “Introducción”, *op. cit.*, p. 36.

## 2. René Lalique, joyero patriarca de la *Belle Époque*

### 2.1. Primeros años y formación

René-Jules Lalique nace en la ciudad de Aÿ, distrito francés de Champagne, en 1860. Hijo único de Jules Lalique y Olympe Berthelley, la familia se dedica al comercio mercantil hasta que su padre muere muy joven<sup>17</sup>.

Realmente las fuentes recogen poca información sobre su infancia, por no decir que los datos de este momento son prácticamente inexistentes. Pero sí se reconoce desde muy joven su interés por la joyería y su proceso de diseño.

Así que a los dieciséis años comenzará a trabajar como aprendiz en el taller del joyero Louis Aucoc (1850-1932), por lo que se traslada a París en 1876<sup>18</sup>. A la vez que cumple con sus labores junto al maestro joyero, continúa sus estudios en l'Ecole des Arts Décoratifs, sin olvidar los dos años de formación en el extranjero, en el Sydenham College de Londres, entre 1878-1880<sup>19</sup>. Trabajando con Louis Aucoc incrementa su interés por representar la naturaleza tal como es, mientras que en Inglaterra aprende a trabajar con el vidrio, su otra especialidad.

Sin embargo, Lalique no adquiere mucha reputación ni prestigio hasta su trabajo como maestro joyero independiente y realizando encargos para marcas como *Cartier* o *Boucheron*. A partir de estas primeras piezas consigue recaudar dinero para abrir su propio taller en París, que no ocurrirá hasta los últimos años de la década de 1890.

### 2.2. Ascenso y consolidación como artista-artesano

El verdadero apogeo de Lalique como artista surge con sus proyectos de exposición, comenzando con el proyecto para el Salón de París, en 1894. A partir de ahí es reconocido en gran parte del panorama artístico parisino. Finalmente, en las *Expositions*

---

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, “Lalique”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>18</sup> Lalique, more than a name - Musée Lalique, en <https://www.musee-lalique.com/en/discover/lalique-more-name/rene-lalique> [consultado 25-05-2021]

<sup>19</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, “Lalique”, *op. cit.*, p. 28.

*Universelles* de 1899 y 1900<sup>20</sup> se consolida permanentemente como artista. Sus piezas superan con creces cualquier otro trabajo realizado en su carrera y en todo el panorama de la joyería, destacando su broche de la *Mujer-Libélula*.

Sin embargo, pronto abandona su interés por la *bijouterie* para dedicarse completamente al vidrio y al cristal. En 1907 conoce al perfumista François Coty y comienza a diseñar frascos de perfume para él y otros perfumistas, hasta 1913, cuando adquiere Combs-la-Ville Glassworks y puede realizar sus propios diseños y perfeccionar su técnica.

Su oficio de maestro vidriero continúa hasta sus últimos años, hasta su fallecimiento en París, en 1945.

### 2.3. La relación con Calouste Gulbenkian

Calouste Gulbenkian (1869-1955) fue un marchante de petróleo de origen armenio, pero también un interesado por el coleccionismo de objetos artísticos. Su amistad con el joyero comienza en los primeros años del siglo XX por las piezas expuestas por Lalique en la Exposición Universal de 1900. Una de las primeras adquisiciones es el broche de la *Mujer-Libélula*, que lo deja absolutamente fascinado.

A partir de ese momento y durante los veinte años siguientes el marchante continúa comprando sus joyas y otras obras suyas en vidrio. Tal fue su herencia patrimonial que en 1956 su último heredero crea la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa, último lugar de residencia del coleccionista<sup>21</sup>. La fundación ejerce como museo que, además de celebrar exposiciones anuales y contar con numerosas obras contemporáneas de todos los estilos y disciplinas, cuenta con una zona donde alberga la mayor colección de joyería de René Lalique y una de las mayores del mundo. Gracias a esta relación tan próxima es posible el estudio de las piezas, pues la joyería es una rama artística que siempre se ha definido por la venta privada a un cliente individual.

---

<sup>20</sup> René Lalique, el joyero del *Art Nouveau*, en <http://manifiestodearte.com/rene-lalique-el-joyero-del-art-nouveau/> [consultado 03-04-2021]

<sup>21</sup> Overview - Calouste Gulbenkian Foundation, en <https://gulbenkian.pt/en/the-foundation/overview/> [consultado 15-04-2021]

### 3. La tradición artesanal y la innovación material de Lalique

#### 3.1. La revalorización del artesano

Resulta complicado el estudio de la joyería de René Lalique sin conocer el proceso creativo desde el punto de vista de las técnicas y materiales. La filosofía del Art Nouveau es la que propicia la renovación de la joyería que se había estancado ya en la década de 1840, cuando diseños tradicionales como la orfebrería con inspiración etrusca o la bisutería de Luis XIII comienzan a perder valor<sup>22</sup>.

Con la creencia firme de que las artes suntuarias o decorativas deben elevarse a un rango superior, la modernidad fue el momento perfecto para un cambio significativo en la producción de joyas, pero no sin resaltar un valor especialmente tradicional: la figura del artesano, en este caso, la figura del joyero. Sin él, no habría trabajo manual, técnicas tradicionales ni innovación material, sin olvidar la consecuente creación de la pieza única.

#### 3.2. La libertad creativa del esmalte

Las joyas de Lalique no se encuadran dentro del grupo conocido como *joaillière* definido por A. Duncan. El concepto de joya creada a base de una o varias piedras preciosas la descarta definitivamente, para volcarse en el uso casi exclusivo del esmalte. Esta nueva forma de producción se denominó *bijouterie*.

Desde la perspectiva más técnica y según F. Sborgi, el esmalte consiste en “acoplar pasta vítrea a superficies metálicas”<sup>23</sup>. Primero se funde esta pasta, formada por cristal en polvo y sustrato, a unos 700 °C; una vez fundida, se adhiere a un metal resistente hasta que finalmente se enfría y se expande.

En la mayoría de las joyas de Lalique vemos que opta por la variante del *cloisonné*, que consiste en cubrir los huecos que el artesano creaba en el metal y sujetarlos mediante los

---

<sup>22</sup> A. DUNCAN, “Joyería y moda”, *op. cit.*, p. 144.

<sup>23</sup> F. SBORGI, “Esmalte”, en MALTESE, C. (coord. lit.), *Las Técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, D.L. 1995, pp. 187.

*cloisons* (los bordes divisorios del metal). Sborgi relaciona el *cloisonné* con el mosaico, comparando el esmalte con las teselas<sup>24</sup>.

Entre las cualidades más valiosas del esmalte tenemos su maleabilidad, es un material muy sencillo a la hora de trabajarlo. También es un elemento que puede adoptar cualquier color, lo que propicia tanto la variedad figurativa -plantas, flores, animales, rostros, bustos, etc- como la calidad de detalle. Esto explica también el resultado “escultórico”<sup>25</sup> de joyas como *Ninfa* u *Orquídea* (**figs. 10 y 2**).

Como soporte metálico para el esmalte, Lalique emplea fundamentalmente el oro. Sigue siendo el metal lujoso por excelencia en la joyería, así que se podría considerar el aspecto más tradicional dentro de su producción artística.

Además de actuar como material base de la pieza, el oro también se usa para definir las formas. Si comparamos las joyas de Lalique con las disciplinas plásticas, el esmalte sería el color y el volumen de las formas, mientras que el oro sería el dibujo que delimita dichas formas. Este tipo de delineados se aprecian mejor en piezas planas. En la peineta *Zánganos y umbelas* (**fig. 23**), de 1901-1902, se aprecian a la perfección las alas de los zánganos gracias al uso del oro como delineante; lo mismo ocurre en el broche *Pavo real* (**fig. 17**) las plumas del animal se consiguen a través de los bordes dorados.

El oro puede actuar también de la misma manera que el esmalte o las gemas. En muchas de sus piezas, el joyero usa el oro para crear el tronco o las ramas de los árboles, como es el caso de la placa de gargantilla *Arboleda* (**fig. 14**), creada en 1899. Esta pieza es un ejemplo perfecto para comprender la variedad material para crear texturas y juegos de luz. También en el colgante *Flores de espino* (**fig. 22**) se aprecia esta tendencia; las ramas y los bordes de las hojas están hechos en oro, mientras que el verde de dichas hojas es en esmalte, el vidrio se deja para las flores de espino y finalmente el diamante se aplica en la parte trasera de la pieza.

---

<sup>24</sup> ídem, p. 188.

<sup>25</sup> “René Lalique, joyero. Colección Fundación Gulbenkian”, Museo Casa Lis, mayo-septiembre 2018, en <http://www.museocasalis.org/nuevaweb/lang/en/exposiciones-2/exposiciones-temporales-pasadas/exposicion-rene-lalique> [consultado 14/05/2021].

Otras técnicas identificadas en la joyería de Lalique serían la fundición a la cera perdida y el grabado en algunas composiciones de relieve áureo, aunque esta última es poco frecuente.

El trabajo es fundamentalmente artesanal y con técnicas tradicionales, pero Lalique también se aprovecha de los avances industriales del momento, que en ocasiones propiciaron el resultado del detallismo en muchas de sus joyas. C. Philips recoge, entre algunas de estas máquinas, una “hoja de oro perforadora” y una “rueda reductora de grabadores de medallas”<sup>26</sup>, con el objetivo de conseguir precisión en las miniaturas áureas.

También podría mencionarse el vidrio como el segundo pilar en los materiales de Lalique, pero lo cierto es que se trata de un material menos aplicado en la joyería y más centrado en las otras dos disciplinas a las que se dedica el artista: el vaso y los frascos de perfume.

### 3.3. *Las gemas*

La revolución material del esmalte se complementa en la joyería con el nuevo uso de las gemas. Las piedras preciosas pasan entonces a un segundo plano, por primera vez la gema y su carácter lujoso no es el elemento principal en el que se basa la estructura y el diseño de la pieza<sup>27</sup>. Esto, sin embargo, no supone su desaparición, sino un replanteamiento sobre qué nuevas funciones desempeñan.

En el caso de las joyas de Lalique, las gemas son un elemento secundario, decorativo en relación con el esmalte y son escogidas en función de su color y forma, para adaptarlas a lo que sea más acorde a la realidad de la forma representada.

Lalique no siente atracción por los materiales caros y lujosos, de hecho, las piedras preciosas son casi todas recicladas de bisutería anterior<sup>28</sup>. También las escoge en

---

<sup>26</sup> C. PHILIPS, “Jewelry and the art of the Goldsmith”, en *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000. p. 238.

<sup>27</sup> R. de CARVALHO, “As gemas nas joias de René Lalique”, en GOMES FERREIRA, M<sup>a</sup> T. (coord.), *Lalique. Jóias, op. cit.*, p. 363.

<sup>28</sup> ídem, p. 240.

función de los efectos ópticos que muchas pueden provocar; R. G. de Carvalho menciona la “iridiscencia” y la “adularescencia”. Dentro de este capítulo dedicado a las gemas él las subdivide en dos tipos: de color y orgánicas.

Al diamante, piedra preciosa perteneciente al primer grupo, siempre se le ha atribuido un enorme valor económico, cualitativo y, consecuentemente, artístico en la joyería. Tal es su valor que cualquier joya que porte uno o varios diamantes, estos se convierten automáticamente en el elemento del que depende todo el diseño de la pieza. Pero Lalique decide apartarse de esta concepción tradicional, porque conocía la crisis que se estaba produciendo con respecto a la adquisición de las joyas de diamantes. Su solución no es descartar el diamante de las piezas, sino adaptarlo a los elementos que él quiera representar en cada una de ellas y porque es la gema perfecta para juegos de luz y brillo. Además acostumbran a ser diamantes diminutos, de diferentes tamaños en una misma joya y engastados de forma asimétrica (véase **figs. 14 y 22**).

Un grupo de gemas de color interesante sería el grupo del cuarzo, del que Carvalho destaca aquellas con cualidades más “macrocristalinas”<sup>29</sup>, como pueden ser la crisoprasa empleada en el busto de la *Mujer-Libélula* (**fig. 1**), o el cuarzo hialino<sup>30</sup> que compone la gargantilla *Gatos* (**fig. 21**). De igual importancia, o incluso superior, sería el ópalo, material para los juegos de iridiscencia por excelencia. El resto de las gemas de este grupo no juegan sino un papel de adaptación. Pueden ser una, grande y medianamente protagonista, o bien varias pequeñas distribuidas por la composición de la joya. Entre las preferidas de Lalique están la turmalina, la piedra de luna y la amatista.

El grupo de las gemas orgánicas comparte ciertos rasgos con las gemas de color, pero se trata de piedras mucho más maleables, más fáciles de trabajar y de coste más bajo. Muchas se convierten en el material sobre el que Lalique esculpe y define muchas de las

---

<sup>29</sup> R. de CARVALHO, “As gemas nas joias de René Lalique”, en GOMES FERREIRA, M<sup>a</sup> T. (coord.), *Lalique. Jóias, op. cit.*, p. 367.

<sup>30</sup> Hay que hacer notar que este último material no es de los más empleados por el autor en lo que a joyería se refiere. Sin embargo, la importancia que adquiere para Lalique en otras disciplinas explotadas en su obra, como son los vasos de vidrio, sí es considerable.

diminutas figuras que aparecen representadas en las piezas. Dentro de este grupo destacan el cuerno y el marfil.

#### 4. La naturaleza como recurso estético, pero científico

Resulta evidente el deseo del *Art Nouveau* de representar una naturaleza acorde con sus formas estilísticas y principios teóricos. En lo que a estilo se refiere, el arte de la *Belle Époque* se decanta por la curva, lo dinámico y el movimiento; por tanto, el recurso a la Naturaleza mística, imperfecta y un poco caótica cobra total sentido.

Desde el punto de vista más teórico, la representación de la naturaleza también es acertada. Los creadores decimonónicos escogen un recurso de lo más utilizado a lo largo de toda la historiografía del arte, pero desde una perspectiva basada en el equilibrio entre lo natural y lo humano<sup>31</sup> y no en la representación de ambos con intención de resaltar uno sobre otro. Se podría pensar que la Naturaleza en el arte de fin de siglo tiene una presencia mayor, pero en realidad su representación en el arte y la aplicación de ciertos aspectos estéticos supone ya una intención humana. Así que nos encontramos con una fusión entre humano y naturaleza.

Uno de los factores responsables de este anhelo por el equilibrio humano-Naturaleza es la industrialización del mundo moderno occidental. Ya se ha mencionado el compromiso del *Art Nouveau* con la revalorización del trabajo artesanal y el carácter único del objeto, y uno de los recursos para lograrlo es la representación de la Naturaleza; más bien, de la reconciliación de ésta con la sociedad del siglo XIX. F. Catarino explica que Lalique consigue con sus joyas la desvinculación del mundo moderno a través del diseño de paisajes naturales, flores y animales que provocan sensación de “calma” o “paz”<sup>32</sup>.

Lo que está claro es que no se entendería la joyería de Lalique sin el componente científico que indiscutiblemente la acompaña. No solamente el detallismo y el tratamiento de cada pieza, sino de la variedad en especies florales y zoológicas que componen toda la producción del artista. La revolución de la sociedad moderna no es únicamente industrial. Durante todo el largo siglo XIX se produce un desarrollo

---

<sup>31</sup> P. GREENHALGH, “The Cult of Nature”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>32</sup> F. CATARINO, “Jogos de luz sobre a folhagem...”, *op. cit.*, p. 355.

exponencial en el campo científico: nuevas ciencias, mezclas de disciplinas<sup>33</sup> y la expansión y consolidación del evolucionismo. La filosofía darwiniana es un elemento clave para la comprensión de las joyas de Lalique y para la revalorización de las artes decorativas al ser la disciplina artística más acorde con los valores del *Art Nouveau*.

La joyería de Lalique refleja su estudio científico sobre zoología y botánica<sup>34</sup>. Conseguía una imagen perfecta a través de la adaptación del diseño con los diferentes tipos de joyas: dependiendo de qué se quisiera representar, se escogía entre pendiente, colgante, broche, gargantilla, etc.

Debido a este interés por la variedad de plantas, flores, insectos y aves, las piezas poseen un componente especialmente “escultórico”<sup>35</sup>, aspecto que complica su adaptabilidad y funcionalidad al ser accesorios que se lucen sobre el cuerpo humano, bien sea en el lóbulo, el cuello o abrochados a una prenda de vestir. Varios críticos del momento y posteriores, especialmente aquellos seguidores de los movimientos vanguardistas, las han definido como inútiles e incómodas. Pero este valor escultórico refleja la reivindicación de las artes suntuarias consideradas menores por la Academia, así como las dotes técnicas del artista individual y la proclamación de la joya como una pieza única e irreproducible.

Greenhalgh establece en el capítulo “The Cult of Nature” tres categorías<sup>36</sup> distintivas en cuanto a la representación de la naturaleza en el *Art Nouveau*. Para las piezas de Lalique se aplicarían dos de ellas, ya que la primera que menciona el autor y que se denomina “convencionalización simbólica” tiene una finalidad exclusivamente decorativa y se desvincula del realismo de la naturaleza propia de las piezas de fin de siglo. Es en la arquitectura de este momento donde realmente se aplica esta categoría, ya que consistía

---

<sup>33</sup> P. GREENHALGH, “The Cult of Nature”, *op. cit.*, p. 55.

<sup>34</sup> Tampoco se comprende el resultado final y la calidad artística de la naturaleza representada en la joyería de Lalique sin sus bocetos previos. La Fundación Calouste Gulbenkian conserva varios de estos bocetos originales y están recogidos en el catálogo de las joyas del artista. Para más información, consultar M<sup>a</sup> T GOMES, “Catálogo”, en GOMES FERREIRA, M<sup>a</sup> T. (coord.), *Lalique. Jóias*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 87-309.

<sup>35</sup> F. CATARINO, “Jogos de luz sobre a folhagem ou olhar a natureza como um bosque deleitoso”, *op. cit.*, p. 358.

<sup>36</sup> P. GREENHALGH, “The Cult of Nature”, *op. cit.*, pp. 55-71.

en una naturaleza completamente tradicional, ligada a lo académico y subordinada a la obra principal.

La segunda categoría explicada por Greenhalgh es la naturaleza creada a partir de las tendencias “panteístas”. No es una perspectiva concebida *ex novo*. Una vez más los artistas del *Art Nouveau* comparten con la literatura romántica la visión de la naturaleza como un elemento “místico” e incontrolable. Greenhalgh también menciona sobre este panteísmo la asociación de los animales a ciertas sensaciones o cualidades<sup>37</sup>: el autor cita la inteligencia y el deseo, entre otras.

La tercera y última viene relacionada con el pensamiento científico y el gusto por el estudio de la flora y la fauna que ya se había mencionado. Aunque dicho interés, concretamente en la joyería de Lalique, está más dirigido a la botánica, principalmente especies “exóticas”<sup>38</sup>. Este rasgo podemos relacionarlo con la influencia del arte japonés en el *Art Nouveau*, siendo Lalique uno de los principales artistas que beben de esta cultura. Consigue una perfecta fusión entre ciencia y arte, entre naturaleza y ser humano. Para comprender esto con mayor claridad, se han clasificado las piezas en tres grupos: flora, fauna y un último grupo muy particular dedicado a la representación del paisaje.

#### 4.2. La flora

El estudio de la botánica de Lalique es el más relacionado con el *japonisme*. Y esto se observa a través de las piezas, ya que representan orquídeas, violas y sakuras o flores del cerezo. Pero la variedad floral es impresionante e inabarcable, realmente no existe manera de clasificarla. Lo que sí se podría decir es que se representan siempre como un solo elemento, protagonista y central de la composición, bien sea una flor o una rama de árbol. Lalique es también capaz de conseguir el realismo de su flora a través de la maleabilidad que le proporciona el esmalte y por el hecho de emplear diferentes materiales para las partes de las flores.

---

<sup>37</sup> P. GREENHALGH, “The Cult of Nature”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>38</sup> P. GREENHALGH, “The cult of nature”, *op. cit.*, p. 57. Greenhalgh afirma que esto también es desencadenante del crecimiento exponencial de los invernaderos en Europa.

Piezas como *Flores de espino*<sup>39</sup> (**fig. 22**) desprenden tanto la elegancia y ligereza del esmalte como la resistencia y lujo del diamante y el oro. Realizada en 1899-1901, es prueba palpable del talento de Lalique.

Con el colgante *Flor de cardo* (**fig. 20**), realizado entre 1899-1900, tenemos la primera piedra preciosa que centra la composición. En este caso es una piedra de luna, acompañada de zafiros, diamantes, oro, vidrio y esmalte<sup>40</sup>; unidas construyen a la perfección la estructura de la flor de cardo.

Una pieza curiosa y algo alejada de la creación tradicional de las flores y plantas de Lalique es la peineta *Semillas de plátano* (**fig. 24**). En este caso no representa una flor, sino las semillas de un árbol evidentemente extranjero. Esta peineta demuestra la perspectiva científica y la pasión por la botánica. Es también curiosa la colocación de diminutos escarabajos en oro cincelado. De nuevo se repite el oro, el esmalte y la calcedonia, pero se añade ónix para crear las semillas.

#### 4.3. La fauna

La zoología también está presente en las joyas de Lalique, y es también reflejo de conocimiento científico y mirada relacionada con el evolucionismo. Principalmente el autor siente preferencia por los insectos, aspecto bastante innovador dentro del arte occidental y sobre todo en una disciplina tan específica y compleja como es la joyería.

De entre los más representados destacan las libélulas, los escarabajos, los saltamontes, las abejas y las moscas. Por primera vez el insecto no se concibe como un elemento decorativo, sino como el elemento destacado de la composición. Muchos se representan además en espejo, como es el caso del broche *Escarabajos* (**fig. 4**), pieza de entre 1903-1904; la diadema *Saltamontes* (**fig. 5**), de 1902-1903; o la peineta *Moscas* (**fig. 6**), de 1902-1904.

---

<sup>39</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, (ed. lit.), “Catálogo” en *Lalique. Jóias*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 104-105.

<sup>40</sup> ídem, p. 113.

El primer broche, *Escarabajos* (**fig. 4**), es muy característico y de los más reconocidos dentro de la joyería de Lalique. Se trata de una pieza esmaltada, con oro, plata y vidrio, sin olvidar la turmalina roja que centra la composición<sup>41</sup>. El tratamiento de los materiales es perfecto, y las pequeñas piedras preciosas invierten su función tradicional: pasan de ser el elemento protagonista a ejercer como decoración para los escarabajos, que ni siquiera están realizados con un material lujoso. Además, se sabe que el artesano decidió combinar dos especies de escarabajos a propósito<sup>42</sup>, demostrando su amplio conocimiento sobre la naturaleza que representa en sus joyas.

Otro insecto recurrente es el saltamontes, de modo que en una diadema (**fig. 5**) se repite la colocación de los saltamontes en espejo, que descansan sobre ramas de espino. La pieza está tallada en cuerno y oro<sup>43</sup>, el cual da brillo y color a las alas. No se debe olvidar la técnica del esmaltado, que también aporta color al cuerpo o tronco de ambos insectos.

Para finalizar con el grupo de los insectos, habría que destacar las moscas y las abejas. Lalique las escoge no sólo por un deseo de innovación en la representación zoológica, sino también por la calidad de las texturas y los juegos de luz que se le puede proporcionar a las alas o a las patas a través del correcto uso de los materiales y la técnica.

En la peineta *Zánganos y umbelas* (**fig. 23**) (ca. 1901-1902), así como en el peine *Moscas* (**fig. 6**) (ca. 1902-1904) se percibe a la perfección la fisionomía de cada insecto. Concretamente en *Zánganos y umbelas*, no sólo las alas son reflejo de calidad artesanal, sino también la totalidad de la composición a partir de diferentes materiales para según qué partes o seres representados -en este caso se repiten el cuerno, el oro y el esmalte<sup>44</sup>-. Se puede imaginar una escena asociada con lo pictórico. En el peine *Moscas*<sup>45</sup>, lejos de

---

<sup>41</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, M<sup>a</sup> T. (ed. lit.), “Catálogo” en *Lalique. Jóias*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 192-193.

<sup>42</sup> C. PHILIPS, “Jewelry and the Art of the Goldsmith”, en *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000. p. 246.

<sup>43</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, M<sup>a</sup> T. (ed. lit.), “Catálogo”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>44</sup> M<sup>a</sup> T. GOMES, M<sup>a</sup> T. (ed. lit.), “Catálogo”, *op. cit.*, p. 139.

<sup>45</sup> *idem*, p. 249.

caracterizarlos como una escena, se repiten tanto los materiales como la colocación en espejo copiada del broche *Escarabajos*. En este peine el realismo de las alas está perfectamente logrado.

Aunque pueda considerarse una imaginería centrada en el insecto y la flora, la joyería de René Lalique también presenta un gusto por las aves y otros animales alados.

Del grupo de aves, las especies que más vemos son el pavo y el gallo. Del primero tenemos dos piezas, una de las más conocidas de la producción de Lalique es el broche *Pavo Real*<sup>46</sup> (**fig. 17**) realizado entre 1898-1899. Realizado en oro, esmalte, ópalo y diamantes, se ve que el proceso creativo se repite. Lalique sigue adecuando los materiales a la estructura corpórea del animal. En este caso, las garras son de oro, al igual que las líneas de rebordes y los alfileres; los ópalos se corresponderían con los ocelos del plumaje, finalizando con el esmalte que da forma completa al animal. Sobre los diamantes laterales, se desconoce si son meramente decorativos o aluden a las plumas del ave. De esta pieza llama la atención la transformación fantásica del pavo real. Las alas se enredan entre sí y terminan por desplegarse a ambos lados, lo cual revela una vez más la meticulosa capacidad artesanal de Lalique. La otra pieza protagonizada por el pavo real sería el colgante *Pavos reales enfrentados* (**fig. 18**). Datado entre 1902 y 1903, es un colgante realizado en oro y esmalte en el que el joyero ha repetido la composición en espejo para centrar en este caso un gran ópalo azul sujeto por garras de oro. También ha añadido motivos florales, en este caso, una rama de endrino en la que los dos pavos parecen apoyarse.

El gallo tiene más protagonismo en sus trabajos de vidrio y cristal, pero también se conserva una diadema de 1897-1898, aproximadamente. Titulada *Cabeza de gallo* (**fig. 3**), está realizada a base de oro, esmalte y cuerno. El oro es firme y grueso en el pico, mientras que la cresta y la barbilla son “mallas serradas”<sup>47</sup> con esmalte en los remates. No podemos olvidar tampoco el cuarzo amatista que sujeta el gallo con el pico.

---

<sup>46</sup> ídem, pp. 92-95.

<sup>47</sup> ídem, p. 223.

Para concluir con la producción zoológica de Lalique, cabría mencionar ciertas piezas en las que no sólo se observa el interés de Lalique por la biología, sino que también representan el concepto panteísta al que apunta Greenhalgh. Animales como el gato y el búho no los escoge con una finalidad científica o arbitraria, sino que son símbolo de esa naturaleza “mística y oscura” de la poesía romántica y el *Art Nouveau*.

Del brazalete *Búhos* (**fig. 19**), de entre 1900-1901, una pieza de vidrio, oro, esmalte y calcedonia, se recoge en el Catálogo del Museo Calouste Gulbenkian que podría estar relacionado con un poema de Baudelaire de *Les fleurs du mal* (1857):

Bajo los negros tejos que los cobijan,  
Los búhos están en fila  
Así como dioses extranjeros,  
Lanzando sus ojos rojos. Meditan.

Sin remover se quedarán parados  
Hasta la hora de la melancolía  
Donde, empujando el sol oblicuamente,  
La oscuridad se instalará.<sup>48</sup>

Por último se encuentra la pieza *Gatos* (**fig. 21**), una gargantilla de oro y cincuenta y siete placas de cristal grabadas con gatos en diferentes posiciones, todos apoyados en ramas de pino<sup>49</sup>. La simbología felina es infinita y dependiente de aspectos culturales, pero hay que indicar que el gato siempre ha estado directamente relacionado con la noche y, por consiguiente, se concibe como un animal místico.

#### 4.4. El “bosque encantado”

El último grupo de joyas trata el conocimiento científico desde otra perspectiva. El objetivo de este grupo no es alcanzar la representación del detalle de una especie, flor, insecto, ave u otro, sino la representación total de la Naturaleza, el paisaje. De este modo las piezas se convierten en un espacio complejo, diminuto y casi pictórico. Son,

---

<sup>48</sup> C. BAUDELAIRE, “Les Hiboux”, *Les fleurs du mal. Les fleurs du mal ; Les épaves ; Bribes ; relevé de variantes par Antoine Adam (1857-1861)*, Ebooks Libres et gratuits, (1ª edición 1857), p. 99, en <http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire les fleurs du mal.pdf> [consultado 13/05/2021].

<sup>49</sup> ídem, p. 257.

sin lugar a duda, escenas conseguidas a través de las técnicas y el empleo de los materiales adaptados a cada elemento que compone el paisaje.

En el caso de la placa de gargantilla *Arboleda* (**fig. 14**), realizada entre 1898-1899, podemos reconocer los elementos del paisaje no sólo por los colores variados del esmalte, sino también por la variedad de materiales. Los árboles están realizados en oro, mientras que la hiedra es esmalte verde; el agua está realizada a base de ópalos preciosos en chapa; el empleo de material más curioso podría considerarse la incrustación de los diamantes para representar la tierra. Catarino explica que esta pieza consigue representar “el tacto” y la idea de “bosque encantado”<sup>50</sup>.

Otras piezas que evocan esta misma idea podrían ser la peineta denominada *Paisaje* (**fig. 13**), entre 1899-1900. Realizada en cuerno, oro y esmalte, la representación de paisaje compuesto por árboles y tramos de agua se repite. En este caso Lalique es capaz de representar la luz del atardecer a través del oro colocado en el agua y entre las copas de los árboles. Este recurso se repiten en el colgante *Floresta* (**fig. 16**) y la peineta *Paisaje* (**fig. 13**).

Uno de los aspectos discutidos acerca de la simbología de la naturaleza y el papel que ocupa en la joyería de Lalique ha sido el enfrentamiento paradójico entre la muerte y la inmortalidad<sup>51</sup>. La Naturaleza es reflejo de vitalidad y permanencia, pero la vida de un insecto o una flor también es efímera y limitada. Por consiguiente, su representación también deja entrever una alusión a la mortalidad y el paso del tiempo.

En síntesis, con estas últimas piezas de paisaje y el resto de joyas analizadas, podemos comprender el concepto de la Naturaleza como recurso no solamente estético-artístico, sino científico.

---

<sup>50</sup> F. CATARINO, ““Jogos de luz sobre a folhagem...””, *op. cit.*, p. 361.

<sup>51</sup> F. CATARINO, ““Jogos de luz sobre a folhagem...””, *op. cit.*, p. 358.

## 5. Lo femenino como recurso estético, pero erótico

Ya se ha mencionado la dualidad entre ciencia y espiritualismo de la cultura de *fin-de-siècle*. La joyería de René Lalique no sólo es un estudio exhaustivo de plantas, flores, anémonas, libélulas, escarabajos y serpientes; la *bijouterie* del artista francés esconde el reflejo de una imaginería de simbología e iconología profunda relacionada con la figura femenina. No se trata de un aspecto elegido de forma arbitraria, sino que forma parte de un discurso estético-ideológico totalmente consciente<sup>52</sup>.

Para explicar dicho discurso los autores han recurrido a la literatura, la pintura o la cartelería del momento, al haber sido desde siempre consideradas como disciplinas artísticas de rango mayor. Pero la joyería y, en este caso, las piezas de Lalique escogidas, también muestran con nitidez la estética y pensamiento de los artistas, principalmente masculinos, y del mundo moderno *parisien*.

Relacionado con lo femenino y la filosofía de fin de siglo está el sexo o lo erótico. La sexualidad, tanto desde la mirada más científica como desde la más intelectual-literaria, está a la orden del día. Es cierto que no es un tema nuevo, ni mucho menos, pero la visibilización del trabajo sexual y la figura de la prostituta incrementan el gusto por lo erótico desde una perspectiva vivaz, salvaje y con el toque perverso propio de la prostitución.

No obstante, no deja de sorprender la perspectiva hipócrita de la sociedad burguesa de *fin-de-siècle*, basada en valores cristianos de familia, matrimonio y rectitud. Es lo que E. Bornay en 1990 en *Las hijas de Lilith* define como “doble moral victoriana”<sup>53</sup>, es decir, el hombre intelectual y decadente que posee ambos tipos de mujer: la esposa obediente y la prostituta pecaminosa<sup>54</sup>. También E. Menon en *Evil by Design*, publicado en 2006

---

<sup>52</sup> El *Art Nouveau* es considerado por Greenhalgh como uno de los pocos movimientos artísticos que integra y define sus propósitos de forma consciente. El concepto de *femme nouvelle*, además de otros principios como la exaltación de las artes industriales dentro del mundo de la cultura, son creados *ex novo* por los propios creadores de contenido. La teoría es escrita *a priori*. Para más información: GREENHALGH, P., “Symbols of the Sacred and Profane”, en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau*, 1890-1914, London, V&A Publications, 2000.

<sup>53</sup> E. BORNAY, “Capítulo III: La doble moral victoriana”, en *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.

<sup>54</sup> *ídem*, p. 60.

reflexiona sobre la dualidad paradójica de la prostituta. Explica cómo los propios autores reconocen la polaridad de la *femme fatale*: “positiva” -la *femme* bella- y “negativa” -la mujer promiscua-.<sup>55</sup>

Por supuesto, Bornay identifica en *Las hijas de Lilith* el comportamiento misógino, encuentra y explica las causas<sup>56</sup> histórico-sociales que conducen al artista de fin de siglo a crear esta imagen y esta teoría. Según la autora catalana, la misoginia del XIX está incentivada por el “miedo” y la “desconfianza”. Lo más directo es el miedo a la prostitución y enfermedades venéreas como la sífilis; pero también se inspira terror y amenaza hacia por los primeros movimientos feministas. Bornay tampoco olvida la influencia de grandes pensadores misóginos de la época, entre los que menciona a Nietzsche y Schopenhauer.

Pero, ¿quién es la *femme fatale* o *femme nouvelle*<sup>57</sup>? Aunque el primer término no es un concepto de la época como tal sino que es atribuido *a posteriori*, es el concepto perfecto para comprender la figura protagonista del discurso estético del *Art Nouveau*.

La autora catalana recurre a lo escrito y representado por autores que son referentes como Baudelaire (1826-1867) y G. Moreau (1826-1898), y propios de fin de siglo y del *Art Nouveau*, como J. K. Huysmans (1848-1907) o las obras de G. Klimt (1862-1918). Sin duda, *Les fleurs du mal* de Baudelaire (1884) refleja perfectamente esta idea:

Incesante a mi vera se agita el Demonio;  
Flota alrededor mío como un aire impalpable;  
Lo aspiro y lo siento que quema mis pulmones  
Y los llena de un deseo eterno y culpable.  
A veces toma, siendo mi gran amor al Arte,  
La forma de la más seductora de las mujeres,  
Y, bajo especiosos pretextos de tedio,  
Habitúa mis labios a filtros infames.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> E. MENON, “Les fleurs du mal” en *Evil by design: the creation and marketing of the femme fatale*, Illinois, Urbana, 2006, pp. 127-163.

<sup>56</sup> E. BORNAY, “Introducción”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>57</sup> *Femme Nouvelle* es, según Greenhalgh, el nombre de la época empleado por los autores decimonónicos para la prostituta del siglo XIX y principal imagen representativa del *Art Nouveau*. Para más información, consultar GREENHALGH, P., “Symbols of the Sacred and Profane”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>58</sup> C. BAUDELAIRE, “CIX. La destruction”, en *Les fleurs du mal. Les fleurs du mal ; Les épaves ; Bribes ; relevé de variantes par Antoine Adam (1857-1861)*, Ebooks Libres et gratuits, (1ª edición 1857), p. 152, en [http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire\\_les\\_fleurs\\_du\\_mal.pdf](http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf) [consultado 13/05/2021].

Se nos presenta como una mujer poderosa, bestial y embaucadora. Un personaje creado a partir de la prostituta del siglo XIX, dedicada al trabajo sexual, *ergo* a la vida promiscua. Se la relaciona directamente con la naturaleza más salvaje e impulsiva, es un símbolo principal de la lujuria y, por supuesto, está condenada de por vida.

Su origen no es otro que la iconografía y simbología patriarcales de la mitología grecorromana, reforzada por los valores cristianos. El icono ya existía, se trata de un concepto ya escrito, pintado, esculpido y representado. La *femme fatale* de fin de siglo no es sino un compendio de personajes femeninos emblemáticos del pecado, casi siempre relacionadas con la lujuria y lo erótico-romántico.

Todos estos rasgos psicológicos reflejan una dualidad de género<sup>59</sup> que todos los autores citados identifican *ipso facto*. Lo masculino, define Bornay<sup>60</sup>, es imagen de ciencia, cultura e intelecto. Lo femenino, según Greenhalgh, es la “naturaleza descontrolada”<sup>61</sup>. Pero ¿cómo se representa la *femme fatale*? ¿qué elementos iconográficos se toman prestados para la creación de la imagen perfecta de la figura femenina lujuriosa?

La primera mujer condenada y principal inspiración sobre la que se fundamenta el resto de la personalidad femenina pecadora, sobre la que todos los autores coinciden, es Pandora. Aunque esta no aparece directamente representada, sabemos que es la primera *femme*, que desencadena todos los males según el mito tradicional. Según Grimal, fue un “regalo” para los hombres, hecha a semejanza de las propias diosas<sup>62</sup>, que, sin embargo, renuncia a la buena obra, cayendo en la curiosidad de abrir la vasija conteniente de los males del mundo.

Sobre su modelo se conforman las personalidades bíblicas de Lilith y Eva, esposas de Adán. Una, decidida a abandonar el Edén para continuar una vida de pecado; la otra, igualmente tentada por la serpiente para probar el fruto del Árbol de la Ciencia, y consecuentemente expulsada del Paraíso junto con su esposo. Pandora, Lilith y Eva son

---

<sup>59</sup> E. BORNAY, “Perversas convivencias: la mujer y la bestia”, *op. cit.*, p. 295.

<sup>60</sup> *ídem*.

<sup>61</sup> P. GREENHALGH, “Symbols of the Sacred and Profane”, *op. cit.*, p. 83.

<sup>62</sup> GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 405.

consideradas culpables del pecado de la humanidad, descritas como provocadoras y vengativas<sup>63</sup>.

A partir de la sentencia sobre el colectivo femenino, tanto la mitología como el cristianismo elaboraron un discurso y lo plagaron de mujeres que asesinan, traicionan, engañan y embaucan. A partir de él, además de varios siglos de escultura y pintura que funcionan como referentes, los artistas del *Art Nouveau* se dedican a tomar prestado el personaje, para transformarlo posteriormente en una imagen que define la estética moderna del XIX. En este apartado nos centraremos en las ninfas, las bestias y el personaje de Salomé.

La obra de Lalique posee una fuerte presencia de la *femme* a través de la cual se centra el imaginario de la Naturaleza, propio del imaginario de este momento y ya explicado en el anterior capítulo. Dicha mujer puede ser un personaje conocido, como es el caso del broche *Salomé* (**fig. 8**), el colgante del *Rapto de Deyanira* (**fig. 12**) o el vaso vítreo *Gorgona* (**fig. 9**); pero también pueden ser representaciones de simples seres mitológicos, como los pendientes *Ninfa* y *Ninfa entre glicinias* (**figs. 10 y 11**).

En el broche de *Salomé* (**fig. 8**), una pieza de oro y vidrio esmaltado a través de la técnica *plique-à-jour*, vemos a la hija de Herodías situada en el centro, de espaldas, pero levemente girada sobre sí misma. Sus brazos se abren paralelamente para desplegar el vestido de pliegues transparente. Además del evidente guiño a los pliegues escultóricos griegos o a la técnica de paños mojados, el broche deja entrever la visión masculina sobre la mujer, y lleva a la praxis el gusto por lo erótico y la seducción. El episodio de Salomé más representado, exceptuando la entrega de la cabeza de San Juan Bautista, es el episodio de la danza de los siete velos:

“Pero cuando fue el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías bailó en público, y le gustó a Herodes; de ahí que le asegurara con juramento darle lo que pidiera.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> E. MENON, “Eva y el Génesis”, *op. cit.*, p. 4.

<sup>64</sup> Mateo, 14: 1-12 (Vigo, Adro, SEPT, 1992, trad. X. FERNÁNDEZ LAGO).

Lalique opta por semi-desnudar al personaje y consigue evocar el movimiento de la danza mediante la curva y los pliegues del vestido. Salomé se convertiría entonces en una *femme* clásica, pero moderna, reflejando su naturaleza pecaminosa. Desconocemos si Lalique quiso representar a una prostituta de la época, pero está claro que su perspectiva de lo femenino está influida por la filosofía de la época: una suma de la *femme* real y la *femme* literaria<sup>65</sup>.

Aunque en la producción artística de Lalique no aparezca, también el personaje de Judit se toma prestado para la creación de la *femme parisienne*. Los rasgos psicológicos de Judit -por no mencionar el paralelismo literario de las cabezas de San Juan Bautista y Holofernes- representan la misma idea que Salomé. Por ello, ha sido representada en innumerables carteles, sin olvidar el protagonismo que adquiere en la obra de G. Klimt.

Con la pieza de el *Rapto de Deyanira* (**fig. 12**), datada entre 1900-1902<sup>66</sup>, Lalique nos muestra un colgante criselefantino con esmalte y ópalo. A primera vista, la representación de Deyanira siendo raptada por Neso no debería evocar el discurso narrativo de la *femme fatale*, realmente no es un ejemplo esclarecedor. No obstante, si tenemos en cuenta los pormenores del matrimonio entre Deyanira y Heracles, podemos identificar ciertos rasgos psicológicos en común con el resto de las mujeres. Hija de Eneo y posteriormente esposa de Heracles por petición de su hermano Meleagro<sup>67</sup>, Deyanira es raptada y casi violada por el centauro Neso, el cual, antes de ser asesinado por Heracles, regala un filtro de amor a la joven con el que finalmente asesina a su esposo<sup>68</sup>. Deyanira actúa por los celos que siente hacia la relación entre su esposo y Íole<sup>69</sup>, sucumbe a la desesperación y a la rabia, sentimientos que causan la muerte de Heracles y el suicidio de Deyanira provocado por la culpa. Deyanira es claramente condenada por la mitología griega y, aunque no posea un perfil de *femme fatale*,

---

<sup>65</sup> “René Lalique, joyero. Colección Fundación Gulbenkian, *Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis*, mayo -septiembre de 2018, en <http://www.museocasalis.org/nuevaweb/exposiciones-2/exposiciones-temporales-pasadas/exposicion-rene-lalique> [consultado 13/02/2021]

<sup>66</sup> M. FERREIRA, “Catálogo”, en *Lalique. Jóias*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1997, p. 183.

<sup>67</sup> GRIMAL, *Deyanira*, p. 135.

<sup>68</sup> GRIMAL, *Heracles*, p. 255.

<sup>69</sup> Ovidio, Libro IX, 140-145, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 312 (trad. A. Ramírez de Verger).

podemos introducirla en la infinitud de personajes creados por el patriarcado artístico-literario para justificar la misoginia en el panorama artístico.

Continuando con otras criaturas mitológicas, Lalique escoge la ninfa y la náyade para varias de sus piezas. Las piezas escogidas son el colgante *Ninfa* (**fig. 10**), el pendiente *Ninfa entre glicinas* (**fig. 11**) y el broche *Pez y náyades* (**fig. 15**).

Rodeadas siempre de esa Naturaleza minuciosa característica de Lalique, su representación tiene una intención naturalista, bastante clásica y canónica que se observa en el desnudo y la gracilidad de las criaturas. Las ninfas son seres míticos muy relacionados con la naturaleza y la sensualidad. Grimal las define como “los espíritus de los campos y la naturaleza”<sup>70</sup>. Las náyades también son criaturas con personalidad similar, aunque están relacionadas con el agua y las capacidades curativas<sup>71</sup>.

Con todo un capítulo explicando la filosofía del XIX en cuanto a lo que la cultura patriarcal se refiere<sup>72</sup>, podría relacionarse no sólo la representación explícita de la figura femenina, sino cualquier otra figura que evoque sus rasgos y que siempre haya formado parte de su iconografía. La serpiente es un elemento que siempre ha ido de la mano de lo femenino, el pecado y el mal. Aunque la cultura cristiana es la más evidente dentro de la creación artística, no es una iconología creada por dicha religión.

La serpiente ha sido una figura clave para la representación de lo maligno, la astucia, lo perverso. Comenta L. Litvak en *Erotismo fin de siglo* (1979) la capacidad de la serpiente para “volver a la persona contra una misma”<sup>73</sup>. Aunque no todo son connotaciones negativas. Si nos vamos a culturas más antiguas, como la babilónica o la sumeria, el personaje de Lilith se relacionaba directamente con la serpiente, pero no desde una perspectiva negativa, sino más bien relacionada con la “Gran Diosa Madre” también denominada “Gran serpiente”<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> GRIMAL, *Ninfa*, pp. 380-381.

<sup>71</sup> *idem*.

<sup>72</sup> E. BORNAY, “

<sup>73</sup> L. LITVAK, “Jardines galantes”, en *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 43.

<sup>74</sup> A. CARRIÓN, “Machismos de ayer y de hoy: lo que el arquetipo de la femme fatale esconde”, en P. RIVERA, R. MORALES, E. SÁNCHEZ, I. SÁEZ (coords.), *Conocimiento para la equidad social. Libro de actas X Conferencia Encuentros Barcelona*, Universidad Autónoma de Barcelona, octubre 2016, p. 109.

También es un animal presente en la mitología griega. De entre la literatura mitológica, procede destacar la figura de Dioniso<sup>75</sup>, donde explica F. Díez Platas: “la serpiente figura como compañera cercana de las enloquecidas seguidoras de Dioniso y actúa en la puesta en escena de la terrible “naturaleza” que se desata bajo la influencia del dios”<sup>76</sup>. Estas “seguidoras” podrían también relacionarse con la personalidad destructiva y peligrosa de la naturaleza, sin olvidar a Dioniso. La serpiente es además un símbolo evidentemente falocéntrico<sup>77</sup>, y se relaciona con lo femenino a través de la lujuria que a las mujeres históricamente se las ha caracterizado. Volviendo al broche *Serpientes*, este muestra la obsesión de Lalique por la zoología y las formas curvilíneas<sup>78</sup>.

Para finalizar el capítulo sobre lo femenino como un recurso erótico, falta incluir un aspecto fundamental que remata la personalidad de la *femme fatale*, y que podemos analizar en la obra de Lalique a través del vaso *Gorgona* (**fig. 9**), de 1913. Y es la constante asociación de lo femenino con la Naturaleza más animal y salvaje, que Bornay explica claramente en el capítulo “Las Bellas Atroces”<sup>79</sup>.

También una criatura antigua relacionada con lo femenino es la Esfinge. Aunque en las piezas de Lalique no aparece, sí se considera figura clave para otros artistas antecesores y referentes del arte de fin de siglo, prerrafaelitas<sup>80</sup> y simbolistas.

Criatura mítica definida por Bornay “violadora” y “asesina”, Medusa es una continuación de esta idea, pero perfeccionada a través de la literatura. Es el elemento perfecto, porque tenemos el pecado -desafío a la diosa Atenea-, la belleza arrebatada como castigo por dicho pecado, y la inclusión de la serpiente en su aspecto físico. También es importante la mirada de Medusa, definida por Grimal como “petrificante”<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> Aunque esta divinidad siempre se ha identificado y representado como figura masculina, S. Perea lo define como “falso hombre” en su investigación a través de fuentes literarias como Esquilo (que se refiere a Dioniso como “feminizado”). Para más información, consultar S. PEREA, “Dioniso/Baco, el falso hombre” en *El sexo divino*, Madrid, Alderabán, 1999, pp. 31-36.

<sup>76</sup> F. DÍEZ, “Dioniso y las serpientes: imágenes y textos en el arcaísmo”, *Estudios Clásicos*, nº 138, 2010, p. 34.

<sup>77</sup> E. MENON, “La mujer-serpiente”, *op. cit.*, p. 253.

<sup>78</sup> *idem*, pp. 253-254.

<sup>79</sup> E. BORNAY, “Las bellas atroces”, *op. cit.*, pp. 257-294.

<sup>80</sup> Bornay los considera antecesores no sólo del *Art Nouveau*, sino también de la construcción de la *femme fatale* o *parisienne*. Para más información, consultar E. BORNAY, “Los prerrafaelitas”, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>81</sup> GRIMAL, P., *Gorgona*, p. 217.

La mirada de Medusa es mortífera, y los artistas de *fin-de-siècle* podrían relacionarla con lo sensual, el poder de la prostituta de embaucar a toda figura masculina. Lalique posee varias piezas donde representa a Medusa, y de maneras bastante dispares.

En el vaso vítreo *Medusa* y el pendiente *Medusa y dos serpientes*, Lalique se decanta por representar el horror total del personaje a través del cabello de serpientes y la mirada macabra. Sin embargo, en un yeso datado en 1900 la gorgona posee cierta belleza a lo clásico que el artista combina también con la serpiente. Esta última pieza traslada a la praxis la idea de Bornay de la mujer-serpiente o mujer-bestia como símbolo de la “belleza-horrenda”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> E. BORNAY, *Las hijas de Lilith, op. cit.*, p. 269.

## **6. La perfecta fusión entre lo femenino y la Naturaleza, entre lo erótico y lo científico. La *Femme-libellule***

Si bien cualquier colgante, gargantilla, pendiente o peineta de los que se han mencionado son indudablemente útiles para la comprensión del *modus operandi* del joyero y de sus tendencias preferidas en el *Art Nouveau*, la *Mujer-Libélula* (**fig. 1**) es considerada por los autores como el diseño perfecto e inconfundible de René Lalique; sin duda es la pieza de mayor valor histórico-artístico y patrimonial del joyero. Perteneciente a la colección permanente del Museo Calouste Gulbenkian (Lisboa) desde que fue adquirida por el coleccionista en 1903, se trata de un broche articulado, pensado como accesorio adherido a la prenda y no como un pectoral que puede abrochar una chaqueta o una capa. Sus dimensiones son de 230 mm de ancho y 265 mm de alto, y su peso es de 270 g aproximadamente.

Lo que aparentemente vemos es la estructura corpórea de una libélula, que presenta un largo abdomen realizado en oro con calcedonias y piedras de luna engastadas para definir a la perfección el cuerpo real del insecto. El abdomen continúa hasta dejar paso a la cabeza, que mira hacia arriba y abre sus fauces de oro y esmalte para dejar salir un busto femenino en crisoprasa azul verdosa. El rostro de la mujer se muestra con una leve sonrisa y ojos cerrados, y sobre su cabeza luce un yelmo o casco realizado en oro con dos escarabajos, uno a cada lado, en esmalte policromado. De los hombros surgen dos alas gigantes que completarían el cuerpo entero de la libélula, realizadas en oro, esmalte irisado, piedras de luna y diamantes. Para finalizar el híbrido, surgen del reverso del abdomen dos garras en oro y esmalte.

Con respecto al simbolismo del broche, realmente no existe fuente escrita ni indicio alguno de cuáles eran las intenciones de Lalique en relación con la creación final de híbrido entre mujer y libélula. Los escritos que conservamos del autor -además de los pocos estudios exhaustivos realizados a lo largo del tiempo- recogen información general sobre el diseño de las joyas y de la intencionalidad de la obra. A través de

dichas fuentes y la observación desde un punto de vista histórico-artístico y metodológico, podemos sacar algunas cosas en claro.

Así pues, la *Femme-Libellule* podría ser analizada a través de los distintos puntos desarrollados en este trabajo y lo que recoge de cada uno de ellos. De esta manera, podrá demostrarse con éxito la importancia histórico-artística que ha adquirido.

Sobre los motivos por los que el broche *Mujer-Libélula* ejemplifica a la perfección el empleo de técnicas y de materiales, la respuesta es evidente. Primero, por la variedad de materiales en los que se realiza, casi todos ya mencionados en el tercer apartado y sobre los que ya conocemos sus propiedades que por supuesto se aplican a este broche.

La base material de la pieza es la fusión indiscutible entre el oro y el esmalte. El oro es el material que compone las enormes garras de la libélula y el yelmo de la figura femenina que emerge de la boca del insecto. Pero lo más destacable es la forma en la que estructuran el torso y las alas de la libélula, con lo que podríamos establecer una comparación con la diadema *Gallo*, analizada en el cuarto apartado sobre la fauna representada en las joyas de Lalique. El oro se trabaja para idear el esqueleto y actúa como el elemento que compone las líneas, el material gracias al cual obtenemos un resultado de detalle en las formas.

Por otra parte, el esmalte, así como los materiales restantes, serán los encargados de aportar el volumen. Los huecos que deja el oro a través de sus líneas se rellenan principalmente con el esmalte, elemento indispensable para el artesano como ya se había mencionado. En este caso, el esmalte se trabaja de manera que el acabado sea irisado, cumpliendo su función de material adaptativo y correspondiente con las zonas transparentes de las alas del insecto.

Continuando con los materiales que definen las alas estarían las piedras de luna y los diamantes. Las primeras son tres a cada lado, que reducen su tamaño a medida que nos acercamos al torso femenino en crisoprasa. Los diamantes parecen reciclados debido a la irregular composición entre ellos, y podría establecerse una doble función: cercar las piedras de luna y la aportación de luz y brillo. Pero en cuanto a las gemas, este broche

demuestra la escasa preocupación de Lalique por crear una joya a base de materiales de alto coste.

Respecto al largo abdomen que presenta la libélula, este se elabora completamente en oro, sin olvidar el engaste de las calcedonias y otras piedras de luna. Por último, el busto femenino tallado en crisoprasa reflejaría el carácter humano *escultórico* del que carecía la estructura de la libélula.

En cuanto al carácter científico del broche y a la representación de la Naturaleza, tenemos la elección de la libélula, que revela la influencia del arte japonés ya mencionada y el deseo de la innovación en relación con la fauna en la creación artística. La forma de representar el insecto es similar a piezas ya mencionadas, especialmente en el tratamiento de las alas. Volviendo a la peineta *Zánganos y umbelas* (**fig. 23**), la representación de las líneas a través del oro y el esmalte irisado para cubrir los huecos es la misma que en este broche.

Por otra parte, el carácter científico de la *Mujer-Libélula* es relativo. Evidentemente, esto está causado por la hibridación entre la libélula y la figura femenina, lo que resulta en una estructura que no se corresponde con ninguna especie real; sobre todo si contamos además las dos garras laterales que sobresalen por la parte trasera que, aunque fuesen las correspondientes a las que realmente posee la libélula, poseen un tamaño demasiado grande.

De todas formas, negar la influencia del evolucionismo y el científicismo tampoco sería acertado. Está claro que el objetivo de Lalique en esta pieza no era el estudio exhaustivo de una especie concreta de libélula. Pero sí es posible reconocerla con facilidad con los elementos que la componen, aunque no mantengan una conexión real entre ellos. El tratamiento de las alas, aunque sobresalgan de los hombros del busto femenino, se acerca bastante a la libélula real, y ello lo consigue a través de la técnica y los materiales. Lo mismo ocurre con el abdomen, el oro y las gemas engastadas lo replican a la perfección.

Sobre las categorías de representación de la Naturaleza establecidas por Greenhalgh<sup>83</sup>, podría decirse que la *Mujer-Libélula* desprende un carácter místico, relacionado con la categoría panteísta<sup>84</sup> que explicaba Greenhalgh. Pero lo que le da ese rasgo de misticismo no es la libélula, sino la fusión del insecto con la figura femenina y el carácter salvaje que finalmente consigue al unir ambas en una sola especie.

Por tanto, lo que realmente otorga el valor simbólico al broche es la *femme*. En este caso, no se trata de un personaje mitológico o bíblico, no posee ningún rasgo iconográfico que permita identificarla. Se trata de un personaje desconocido, pero que, unido a la libélula, puede adquirir una simbología destacable.

La *Mujer-Libélula* es una pieza relacionada directamente con el concepto establecido por Bornay de mujer-bestia o mujer-atroz. Es el resultado de siglos y siglos de creación artística de lo femenino desde una perspectiva cultural-patriarcal, que se enseña a través de la mitología clásica y cristiana -personajes como Pandora, Eva o Salomé- o la literatura romántica de autores como Baudelaire -remitiéndose al poema de *Les fleurs du mal*-.

---

<sup>83</sup> P. GREENHALGH, "The Cult of Nature", *op. cit.*, pp. 55-71.

<sup>84</sup> *idem*, p. 62.

## 7. Conclusiones

### 7.1. Sobre su vida

Sobre su vida ya se ha aclarado la carencia de información sobre sus primeros años, pero que no resultan de extrema importancia. Su biografía comienza a adquirir importancia a partir de sus años de formación con el joyero Louis Aucoc, y cómo su manera de trabajar con los materiales y las figuras en las que se inspira influyen de manera exponencial en él. Además de sus primeros años de formación, es también destacable sus estudios en la *École des Arts Décoratifs* de París, así como su trabajo como joyero independiente para firmas como *Cartier* o *Boucheron*.

También cabe destacar como aspecto fundamental desde el punto de vista historiográfico y patrimonial la íntima relación de Lalique con el coleccionista Calouste Gulbenkian. Cómo gracias a la adquisición de sus piezas en los primeros años del siglo XX a día de hoy el Museo Calouste Gulbenkian alberga una de las mayores colecciones de joyería del mundo. Esto es de crucial importancia para los estudios posteriores sobre el autor y sobre la joyería en general, pues siempre se ha considerado una disciplina difícilmente estudiable debido a que las piezas suelen permanecer ocultas en colecciones privadas.

### 7.2. Sobre las técnicas y materiales

Después de observar y analizar las piezas y el movimiento artístico del que beben, se identifica a la perfección el gusto por las técnicas artesanales tradicionales. Ello tiene su origen en uno de los principios básicos del *Art Nouveau*: el deseo de revalorización del trabajo artesanal, así como de eliminar de las artes industriales o suntuarias el calificativo dado por la Academia de "artes decorativas o menores". La joyería de Lalique refleja el rechazo por la producción industrial en serie y el interés por la pieza única, cuya copia habría sido imposible.

Sin embargo, con respecto a la utilización de materiales en su joyería, nos queda clara la ruptura con lo tradicional, y afirmamos sin ninguna duda el papel fundamental que

juega el autor por su influencia directa en otras disciplinas trabajadas en el *Art Nouveau* y en la joyería posterior. Dicha consideración la consigue a través de especial trabajo con el oro, las gemas y el esmalte, en especial este último.

Los materiales se escogen sobre la base de lo que quiere representarse en la pieza, como es el caso de la elección de las gemas. Por otra parte, el oro actúa de dos maneras: primero, como elemento base y de peso de la pieza; segundo, como puede observarse en representaciones de insectos y otras especies, como elemento que define las líneas y los bordes del volumen. Un volumen creado con el esmalte a través de la técnica del *cloisonné*, que consistía en rellenar los huecos que deja la base áurea.

En un mundo donde la producción joyera se basaba en piezas cargadas de piedras preciosas y diamantes -vertiente denominada por Duncan como *joaillerie*-, Lalique apuesta por materiales de bajo coste y con mejor maleabilidad, para así poder aportar detallismo y figuración -esta joyería se denomina, según Duncan, *bijouterie*. Este interés en materiales más económicos también procede de la procura de nuevos compradores que puedan permitirse otro tipo de joyas que, en su momento, podrían tener un precio inferior que el que fueron adquiriendo con el tiempo. La realidad de hoy es que este tipo de piezas poseen un valor económico muy alto, debido a su valor histórico-patrimonial y el valor social-artístico del joyero.

### *7.3. Sobre el valor místico y científico de la Naturaleza en su obra*

Relacionado con la revalorización del trabajo artesanal y el rechazo de la sociedad decimonónica industrial, disciplinas como la joyería moderna deciden reconectar con un elemento no nuevo, sino olvidado: la Naturaleza, pero representada desde una nueva perspectiva, una dualidad entre la búsqueda de una Naturaleza conectada con las nuevas creencias panteístas, segunda categoría de las tres que había establecido Greenhalgh cuando mencionó su estudio de la Naturaleza.

Recordemos que la primera, “convencionalización simbólica”, no se recoge en la joyería de Lalique, pues esta categoría tiene principios meramente decorativos y está más ligada a la arquitectura modernista. La Naturaleza panteísta tiene, por el contrario,

una gran importancia en la joyería y está directamente influenciada por el arte japonés, así como también por la poesía romántica occidental.

Además de la finalidad estética, Lalique también escoge la Naturaleza por razones de devoción científica, especialmente su interés por la botánica. Concretamente en las piezas escogidas, establecimos tres grupos de elementos de la Naturaleza: flora, fauna y paisaje.

El estudio exhaustivo de flores, plantas y árboles tiene origen en la formación con Louis Aucoc, que ya se decantaba por una naturaleza bastante detallista, así como en la filosofía evolucionista y la sociedad científicista de fin de siglo. El resultado lo comprobamos en piezas como la peineta *Orquídea* o los colgantes *Flor de espino* y *Flor de cardo*. El realismo y detalle se consigue a través del perfecto trabajo con el oro, el esmalte y las gemas.

Si este primer grupo representa su interés por la botánica, el segundo grupo de joyas es su devoción por la zoología. Aunque la variedad de especies es considerable, sí contamos con cierta predilección por los insectos y las aves. De los insectos lo que más encontramos son libélulas, escarabajos y saltamontes; las dos aves que más se repiten son el gallo y el pavo real, casi siempre representados en espejo. En general se observa una predilección por los animales alados probablemente por el talento del autor para crear las alas a través del esmalte irisado.

Sin embargo, la zoología puede ser no sólo objeto de estudio, sino que a través de ciertos animales pueden representarse tópicos o ideas, como la sabiduría o la oscuridad; es el caso del brazalete *Búhos* o la gargantilla *Gatos*. En este tipo de piezas, es probable que Lalique se dejara influir por la poesía romántica.

Finalmente, está el grupo del paisaje, que no posee tanto ese componente científico, sino más bien puramente estético. Se consigue también por la adaptación de los materiales a cada elemento del espacio. En piezas como *Arboleda* o *Floresta*, Lalique consigue representar una escenografía, lo que otorga a las joyas cierto carácter pictórico.

F. Catarino define esta representación paisajística como el “bosque encantado”, y la relaciona con la dualidad que otorga la naturaleza sobre la vida y la muerte.

#### 7.4. Sobre la representación de lo femenino

Establecimos dos temas principales dentro de la amplia variedad de la joyería de Lalique. Naturaleza y feminidad no son contrarios ni se enfrentan el uno al otro, sino que se respetan y conviven en una misma pieza. Es por ello por lo que decíamos que el *Art Nouveau*, a diferencia de otros movimientos, consigue el equilibrio entre la naturaleza y lo humano.

Dentro del carácter humano, el *Art Nouveau* siente curiosidad por la renovación de la representación femenina en el ámbito artístico. De esta manera se crea la figura de la *femme parisienne*, que no es más que una invención consciente de un personaje inspirado en la prostituta francesa de *fin-de-siècle*. Se observa así el componente erótico del arte modernista, así como el reforzamiento de las convenciones patriarcales de un panorama artístico masculino amenazado por las primeras protestas feministas.

El análisis de la *femme parisienne* lleva a autoras como Menon y Bornay a su asociación directa con el arquetipo de la *femme fatale*. Los artistas del momento recurren a la tradición de la mitología clásica y cristiana, y se sirven de personajes como Salomé, Eva o Pandora para la creación una *femme* pecadora, manipuladora y salvaje. Piezas de Lalique como *Salomé* o el *Rapto de Deyanira* reflejan a la perfección dicho discurso del origen del carácter de la *femme parisienne*.

De todas formas, no es necesaria la selección de personajes concretos. También puede crearse una iconografía femenina a través de criaturas míticas anónimas que puedan relacionarse con los principios de lujuria, manipulación y fiereza. Es en este momento cuando la ninfa, la gorgona y la esfinge juegan un papel fundamental, todas ellas representadas en la joyería de Lalique.

El resultado final de estas representaciones puede ser una *femme* canónica o una fusión entre esa belleza femenina tradicional con la estética de lo salvaje y lo horrendo,

comprendido gracias al concepto de “mujer-bestia” establecido por Bornay. Incluso puede identificarse la iconografía femenina omitiendo figuración humana alguna y recurriendo a animales culturalmente asociado con la mujer, como es el caso del broche *Serpientes*.

De todas formas, Lalique consigue la fusión perfecta de la belleza salvaje femenina con el broche de la *Mujer-Libélula*. En esta pieza se incluye además su interés por el mundo del insecto, y la relación de caos y misticismo que comparten *femme* y Naturaleza. En este caso, el carácter “bestial” y de “belleza horrenda” definido en el anterior apartado a través de otras piezas del autor como pueden ser el vaso vítreo *Gorgona* se ve también en este broche. Los insectos pueden resultar criaturas desagradables, y a su vez no dejan de tener un punto estético que, unido a un busto canónico y desnudo, proporciona belleza.

Para una mejor consolidación de la simbología de lo femenino cabe resaltar el personaje de la *femme fatale*, definida en pocas palabras como una mujer manipuladora, pecaminosa, retorcida, que en la sociedad de *fin-de-siècle* se asocia directamente a la prostituta o *femme parisien*, lo que le otorga además el carácter erótico que faltaba.

Por consiguiente, aunque no existen fuentes escritas de Lalique que revelen lo explicado, la *Femme-Libellule* podría considerarse como una fusión perfecta entre la naturaleza estudiada, mística y poderosa y lo femenino descontrolado, erótico y bello.

### 7.5. Consideraciones finales

Sin duda, el *Art Nouveau* comprende un abanico de disciplinas artísticas amplísimo, casi inabarcable. Por ello los estudios que conservamos son muy pocos, porque no es posible condensar toda la producción artística que reúna una estética medianamente modernista. Resulta imposible la recopilación y el estudio de toda la producción de la joyería de esta época, son muchos los maestros joyeros que se dejaron influenciar por el estilo modernista de fin de siglo.

Por ello recurrimos a René Lalique, porque supuso una reforma en el trabajo artesanal y consiguió un puesto de consideración en el panorama cultural. Con él la joyería asciende en el marco social y cultural, valorada como producto de uso cotidiano, pero también como objeto artístico, capaz de representar escenas e ideas con trasfondo estético y acorde con los principios modernistas aplicados en arquitectura, escultura, mobiliario y cartelería.

Lalique también es símbolo y reflejo de una sociedad inmersa en un mundo industrializado que desea retornar o resignificar ciertos conceptos clásicos. La joyería, así como la moda y el mobiliario -en general, las artes suntuarias- son la mejor arma para la expansión y cumplimiento de este deseo, pues forman parte de lo cotidiano y se lucen en el hogar, en eventos, así como también pueden formar parte de una exposición gracias a su revalorización. Lalique es el autor que mejor consigue expresar el deseo por una naturaleza incontrolable y caótica, pero sin oscurecer el día a día de la sociedad parisina industrial de la *Belle Époque*. Todo ello se aporta a través de la figuración humana de amplia variedad temática: la representación de lo femenino-erótico, escenas históricas, de género o incluso temas medievales.

Únicamente el *Art Nouveau* posee la capacidad de abarcar todos estos temas; en lo que respecta a la joyería, sólo René Lalique lo hizo posible.

## Bibliografía

ARGAN, J. C., “Modernismo” en *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 2004, pp. 188-212.

BAUDELAIRE, C., *Les fleurs du mal. Les fleurs du mal; Les épaves; Bribes; relevé de variantes par Antoine Adam (1857-1861)*, Ebooks Libres et gratuits (1ª edición 1874), en [http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire\\_les\\_fleurs\\_du\\_mal.pdf](http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf) [consultado 13/05/2021] .

BIRCHALL, H., “Rebeldes victorianos”, en BIRCHALL, H. (coord.), *Prerrafaelitas*, Köln, Taschen, 2010, pp. 6-25.

BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

CARRIÓN, A., “Machismos de ayer y de hoy: lo que el arquetipo de la *femme fatale* esconde”, en P. RIVERA, R. MORALES, E. SÁNCHEZ, I. SÁEZ (coords.), *Conocimiento para la equidad social*, Universidad Autónoma de Barcelona, octubre 2016, pp. 105-108.

DÍEZ PLATAS, F., “Dioniso y las serpientes: imágenes y textos en el arcaísmo”, *Estudios Clásicos*, nº 138, *Estudios clásicos*, septiembre 2010, pp. 29-37.

DUNCAN, A., “Introducción”, en *El Art Nouveau*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 7-36.

DUNCAN, A., “Joyería y moda”, en *El Art Nouveau*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 143-164.

GOMES FERREIRA, M<sup>a</sup> T. (coord.), *Lalique. Jóias*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1997.

GREENHALGH, P., “The Cult of Nature”, en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, pp. 55-71.

GREENHALGH, P., “The Style and The Age”, en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, pp. 15-33.

- GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1990.
- JACKSON, A., “Orient and Occident”, en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, pp. 101-113.
- LEVA PISTOI, M., “Los metales”, en MALTESE, C. (coord. lit.), *Las Técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, D.L. 1995, pp. 168-185.
- LITVAK, L., “Jardines galantes”, en *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pp. 41-44.
- MENON, E. K., *Evil by design: the creation and marketing of the femme fatale*, Illinois, Urbana, 2006
- OVIDIO, *Metamorfosis*, RAMÍREZ DE VERGER, A. (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- PEREA. S., *El Sexo divino: dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*, Madrid, Alderabán, 1999.
- PHILIPS, C., “Jewelry and the Art of the Goldsmith”, e en GREENHALGH, P. (ed. lit.), *Art Nouveau, 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000. pp. 236-249.
- SBORGI, F., “Esmaltes”, en MALTESE, C. (coord. lit.), *Las Técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, D.L. 1995, pp. 187-193.

## Webgrafía

El Museo Art Nouveau y Art Decó – Casa Lis inaugura la exposición inédita en España “René Lalique, joyero. Colección Fundación Gulbenkian”, en <http://www.museocasalis.org/nuevaweb/lang/en/exposiciones-2/exposiciones-temporales-pasadas/exposicion-rene-lalique>

HERNÁNDEZ MONTERO, E., “René Lalique, joyero, o las mil formas del vidrio”, en *La República Cultural*, septiembre 2018, en <https://larepublicacultural.es/article12610> [consultado 22-04-2021].

LOOS, A., *Ornamento y delito*, Paperback, nº 7, 2011 (1ª edición 1908), en <http://www.infolio.es/paperback/articulos/loos/ornato.pdf> [consultado 13/04/2021]

Musée Lalique, en <https://www.musee-lalique.com/>

Museo Casa Lis - Art Nouveau, en <http://www.museocasalis.org/nuevaweb/lang/en/museo/art-nouveau-deco-y-artes-decorativas>

René Lalique - Coleções - Museu Calouste Gulbenkian, en <https://gulbenkian.pt/museu/artist/rene-lalique/>

## Anexo



**Fig. 1.** *Mujer-Libélula*. Broche. Oro, esmalte, crisopraso, calcedonia, piedras de luna y diamantes. René Lalique. Francia, ca. 1897-1898. Adquirida en 1903. 230 x 265 mm. 270 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1197.



**Fig. 2.** *Orquídea*. Diadema. Marfil, cuerno, oro y agrios. René Lalique. Francia, ca. 1903-1904. 145 x 160 mm. 72 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1211.



**Fig. 3.** *Gallo*. Diadema. Oro, esmalte, cuerno y cuarzo-amatista. René Lalique. Francia, ca. 1897-1898. Adquirida en 1904. 90 x 150 mm. 186 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1208.



**Fig. 4.** *Escarabajos.* Broche. Oro, plata, vidrio, esmalte y turmalina roja. René Lalique. Francia, ca. 1903-1904. 52 x 160 mm. 123 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1212.



**Fig. 5.** *Saltamontes.* Diadema. Asta, oro y esmalte. René Lalique. Francia, ca. 1902-1903. 84 x 168 mm. 25 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv. nº 1194.



**Fig. 6.** *Moscas.* Peineta. Asta, oro y esmalte. René Lalique. Francia, ca. 1902-1904. 115 x 157 mm. Lisboa. 42 g. Museo Calouste Gulbenkian. Inv. nº 1221.



**Fig. 7.** *Serpientes.* Broche. Oro y esmalte. René Lalique. Francia, ca. 1898-1899. Adquirida en 1908. 210 x 143 mm. 332 Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1216.



**Fig. 8.** *Salomé.* Broche. Vidrio, esmalte y perla barroca. René Lalique. Francia, ca. 1898 (colección privada).



**Fig. 9.** *Medusa.* Vaso. Vidrio. René Lalique. Francia, ca. 1913. 235 x 270 mm. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1226.



**Fig. 10.** *Ninfa*. Colgante. Marfil, esmalte, oro y ágata. René Lalique. Francia, ca. 1899-1900. Adquirida 1901. 75 x 47 mm. 45 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1146.



**Fig. 11.** *Ninfa entre glicinias*. Colgante. Marfil, oro, esmalte y perla barroca. René Lalique. Francia, ca. 1898-1900. Adquirida en 1901. 88 x 49 mm (perla 27 x 9 mm). 47 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1147.



**Fig. 12.** *Rapto de Deyanira*. Colgante. Oro, esmalte, marfil y ópalo. René Lalique. Francia, ca. 1900-1902. Adquirida en 1903. 100 x 75 mm. 78 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1888.



**Fig. 13.** *Paisaje*. Peine. Cuerno, oro y esmalte. René Lalique. Francia, ca. 1899-1900. Adquirida 1903. 123 x 94 mm. 67 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1192.



**Fig. 14.** *Arboleda*. Placa de gargantilla. Oro, esmalte, ópalo y diamantes. René Lalique. Francia, ca. 1898-1899. Adquirida en 1899. 50 x 125 mm. 133 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1132.



**Fig. 15.** *Pez y náyades*. Firmal. Marfil y plata. René Lalique. Francia, ca. 1899-1901. Adquirida en 1902. 99 x 155 mm. 117 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1172.



**Fig. 16.** *Floresta*. Colgante. Vidrio, oro, esmalte y perla barroca. René Lalique. Francia, ca. 1899-1900. Adquirida en 1900. 85 x 65 mm (perla 20 x 15 mm). 71 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1135.



**Fig. 17.** *Pavo real*. Pectoral. Oro, esmalte, ópalos y diamantes. René Lalique. Francia, ca. 1898-1900. Adquirida en 1900. 93 x 187 mm. 58 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv. nº 1134.



**Fig. 18.** *Pavos reales enfrentados*. Colgante. Oro, esmalte y ópalo. René Lalique. Francia, ca. 1902-1903. Adquirida en 1904. 60 x 85 mm (hilo 270 mm (x 2)). 51 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1203.



**Fig. 19.** *Búhos*. Brazaletes. Vidrio, oro, esmalte y calcedonias. René Lalique. Francia, ca. 1900-1901. Adquirida en 1902. 61 x 200 mm. 179 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1179.



**Fig. 20.** *Flor de cardo.* Colgante. Vidrio, piedra de luna, oro, esmalte, zafiros y diamantes. René Lalique. Francia, ca. 1898-1900. Adquirida en 1901. 84 x 82 mm. 91 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1143.



**Fig. 21.** *Gatos.* Gargantilla. Cristal, oro y brillantes. René Lalique. Francia, ca. 1906-1908. Adquirida en 1920. 54 x 338 mm. 177 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1255.



**Fig. 22.** *Flores de espino.* Oro, vidrio, esmalte y diamantes. René Lalique. Francia, ca. 1899-1901. Adquirida en 1901. 79 x 55 mm. 36 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1139.



**Fig. 23.** *Zánganos y umbelas.* Peineta. Cuerno, oro y esmalte. René Lalique. Francia, ca. 1901-1902. Adquirida en 1901-1902. 160 x 115 mm. 48 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1160.



**Fig. 24.** *Semillas de plátano bastardo.* Peineta. Cuerno, oro, esmalte, ónix y calcedonia. René Lalique. Francia, ca. 1899-1900. Adquirida en 1901. 183 x 150 mm. 71 g. Lisboa. Museo Calouste Gulbenkian. Inv.º nº 1163.

