

NUEVAS JOYAS PARA NUEVOS TIEMPOS. BRILLO Y APARIENCIA EN EL SIGLO DE LAS LUCES

M^a Antonia Herradón Figueroa

Museo del Traje

Mucha trascendencia ha tenido la imagen del hombre cuando el análisis de su naturaleza ha sido abordado en todos los períodos históricos y desde todos los puntos de vista posibles. Filósofos, escritores, políticos, pensadores y poetas, orientales y occidentales, han intentado desentrañar el sentido subyacente en una cuestión que, aún siendo básicamente física y visible, constituye el trasunto de orientaciones y corrientes inmateriales e invisibles. La profusión de citas alusivas al respecto sintetiza muy bien la complejidad de un tema que, en nuestra opinión, se caracteriza ante todo por la dualidad de significados que encierra. Hay que señalar, no obstante, que tales valores o sentidos no deben interpretarse como rasgos opuestos sino como caracteres complementarios entre sí, de ahí la dificultad que encierra la comprensión del fenómeno en su conjunto.

Para empezar fijémonos en los axiomas que establece la R. A. E. para los dos términos que articulan el contenido y los objetivos de esta reunión internacional.

Imagen. (Del lat. *imago-inis*). f. Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa || **2.** Estatua, efigie o pintura de una divinidad o personaje sagrado.

Apariencia. (Del lat. *apariencia*). f. Aspecto o parecer exterior de una persona o cosa. || **2.** Verosimilitud, probabilidad. || **3.** Cosa que parece y no es. || **4.** pl. Telón, bastidor o caroca con que en el teatro se representaban, por medio de la pintura, cosas verdaderas o fantásticas.

Según lo apuntado, la palabra *imagen* designa algo tangible, que puede verse. Pero, por su parte, las diversas acepciones del vocablo *apariencia* consiguen introducir un sutil matiz de desconfianza ante lo que, en principio, cabe percibir como realidad irrefutable. En nuestra opinión, cualquier aspecto relacionado con la imagen y la apariencia del hombre debe ser analizado teniendo en cuenta ambas lecturas, y así lo hemos planteado a la hora de estudiar el conjunto de joyas del siglo XVIII que se va a presentar en las páginas siguientes.

1.- Las joyas en el Siglo de las Luces.

La imagen externa del hombre, lo que vemos, se construye utilizando elementos materiales, y el vestido ha sido en todas las sociedades el instrumento más y mejor utilizado para elaborar dicha proyección. Como apuntó Squicciarino (1990), el vestido habla y para elaborar su lenguaje hecha mano de todos los recursos que ofrece su entorno privativo e inmediato. Trajes, complementos, accesorios, etc., contribuyen a establecer un discurso en el que, no obstante, las joyas vienen a poner la indiscutible guinda final. El citado sociólogo italiano señala, además, que el conjunto de la indumentaria de una época determinada expresa el espíritu del tiempo, el *Zeitgeist*, y es uno de los indicios más inmediatos de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales (Ibíd.: 171). La indumentaria constituye, en definitiva, la esencia misma de una época, el *air du temps* en palabras de Crane (2007: 311).

El período que interesa aquí es, como hemos dicho, el siglo XVIII, una centuria que fue testigo de la conversión de Francia —e igualmente Inglaterra, aunque en menor medida— en el epicentro indiscutible de Europa. Debido a cuestiones de naturaleza política también España cayó bajo este poderoso y atractivo influjo, ya que la dinastía borbónica provenía del país vecino. De ahí importó modas y modos a la francesa, los cuales se acomodaron entre nosotros con notable fluidez, tanto en la corte como en los círculos cortesanos. Por todo ello parece inevitable apuntar las líneas maestras que definen el setecientos francés, una secuencia que se vería bruscamente interrumpida con el estallido de la Revolución Francesa. El espíritu de la centuria posee unas características que se repiten en la mayor parte de sus manifestaciones materiales, sobre todo en las aquellas más íntimamente relacionadas con el estamento superior. Algunos de estos rasgos se refieren al artificio, al refinamiento y a la frivolidad, cuestiones claramente implícitas en el rococó más ortodoxo. Otros se centran en la acentuación continuada de los rasgos de clase, un empeño en el que se aplicaron todos los recursos técnicos y artísticos del momento. De la combinación de todos ellos surgió un estilo específico, reconocible sin ningún género de dudas no solo en las llamadas “artes mayores”, sino en las que mucho tiempo después se denominarían “artes decorativas”. En este punto no hay que olvidar, por supuesto, que la indumentaria y la joyería son miembros de honor de esta última categoría.

Asimismo, son muchos los investigadores que, a la hora de definir el carácter general del período, han utilizado el término luz, luces. Porque, en efecto, la luz inunda las manifestaciones artísticas e introduce cambios fundamentales en el pensamiento de la época, de tal manera que la historiografía acabó denominando a este período Siglo de las Luces. Vamos a ver en las páginas siguientes la correspondencia que, a nuestro juicio, se establece a finales del siglo XVIII entre determinadas joyas y su entorno social más próximo. Todas ellas son piezas que se caracterizan por hacer gala de un estrecho vínculo con la luz, entendiendo ésta tanto desde un punto de vista simbólico como desde una óptica estrictamente física. Del igual modo que sucedió en multitud de manifestaciones de la época, también en la aparente frivolidad de las joyas era posible atisbar los cambios que no tardarían en producirse.

La complejidad conceptual del término “moda” desaconseja incluso esbozar aquí alguna o algunas de las posibles definiciones, por lo que remitimos a la numerosísima bibliografía que ha generado su análisis. No obstante, en interés del tema que nos ocupa, hemos creído oportuno mencionar los rasgos que entendemos más significativos. En primer lugar hay que apuntar que la moda es un lenguaje (Squicciarino, 1990; Lurie, 1994; Rubinstein, 1995), que a lo largo del setecientos nos habla, entre otras cosas, del progresivo decorativismo de la indumentaria, tanto femenina como masculina. Este rasgo se advierte tanto en el desarrollo en el espacio de aspectos formales (a lo ancho, a lo largo, a lo alto) como en la aplicación de recursos ornamentales (damascos, encajes, sedas brocadas, hilos metálicos, lentejuelas, vidrios, diamantes, etc.). Por tanto, son características que se oponen por completo a las de la moda de las centurias precedente y posterior. Las joyas que veremos ofrecen las mismas particularidades y, en consecuencia, similar oposición a los modelos anteriores y sucesivos.

En segundo lugar también es posible definir la moda como expresión de la identidad social (Davis, 1992), una cuestión que a medida que avanza el siglo XVIII empieza a mostrar signos evidentes de permeabilidad y, por tanto, a dejar de lado lo que en sentido estricto significa estamento social en el Antiguo Régimen. El protagonismo de figuras destacables por el desempeño de una actividad pública, y no sólo por su nacimiento, es cada vez mayor, y una de las armas más efectivas de esta irrupción en la sociedad va a ser precisamente la indumentaria. Del mismo modo, la joyería se convirtió en un elemento

especialmente adecuado para mostrar esa identificación.

Por último, los teóricos de finales del siglo XIX entendían la moda como una forma de imitación. En concreto, la gente imitaba estilos, formas de vestir, de sus superiores, en un intento de emularles y así borrar las diferencias sociales (Crane, *Ibíd.*: 313). Otra cosa bien distinta es que esta actitud consiguiera su propósito, porque las modas son intrínsecamente cambiantes y no es fácil que la carrera hacia la imitación alcance su objetivo. Como no podía ser de otro modo, las joyas también se imitaron y, a su vez, las imitaciones se copiaron, de forma que tal inquietud nunca ha podido verse plenamente satisfecha.

En resumen, según lo antedicho, las joyas del siglo XVIII se caracterizan por su acusado decorativismo, que las dota de una apariencia física singular merced a su considerable tamaño, a sus audaces formas y a sus ostentosos materiales. También porque, en su conjunto, son el exponente de un determinado estamento social, al que, no obstante, cada vez se acercaban más sujetos ajenos a él. Por último, es en esta centuria cuando las joyas pisan por primera vez de forma generalizada, y diríamos que a lo grande y sin complejos, el extravagante territorio de la imitación.

Si hay algo que singulariza la joyería del setecientos, eso es la fascinación que los diamantes ejercieron en todas las cortes europeas. El interés por estas piedras preciosas de extraordinaria dureza, inconfundibles por el singular brillo que emitían una vez talladas, no constituía en realidad una novedad. A mediados de la centuria anterior, durante el reinado de Luís XIII, habían llegado a Francia las primeras remesas procedentes de la India de la mano del viajero francés Jean Baptiste Tavernier. Pero fue con Luís XIV cuando la monarquía francesa quedó indisolublemente ligada al gusto por los diamantes, que a partir de entonces se convirtieron en el símbolo de poder por antonomasia. Así, haciendo honor a su nombre, el Rey Sol brillaba literalmente cuando vestía sus espectaculares aderezos de diamantes, cada uno de los cuales estaba compuesto, entre otras joyas, por cientos de botones que cubrían literalmente las diferentes prendas (Evans, 1953: 149).

Cuando echó a andar el Siglo de las Luces, los diamantes eran, pues, el exponente máximo de la *joaillerie*, término específico de la lengua francesa que se refiere en exclusiva a las joyas realizadas con piedras preciosas. No deja de ser significativo, además, que precisamente en 1700 Vincenzo Peruzzi aplicara por primera vez a los diamantes la desde

entonces famosísima talla brillante, que, como su propio nombre indica, favorecía más que ningún otro tipo de facetado la incidencia de la luz en el mineral y su posterior reflejo.

2.- Las joyas de imitación.

Según dijimos al definir la moda, el diamante se había convertido en el exponente máximo del adorno para el estamento superior y, paralelamente, en un bien inaccesible para el resto de los mortales, algunos de los cuales, no obstante, sintieron la necesidad de experimentar en primera persona la emoción que transmitían sus cualidades. En nuestra opinión, esta actitud no estaba poniendo de manifiesto un deseo caprichoso y puntual, sino una necesidad real, aunque todavía no demasiado evidente, de introducir cambios en el orden de las cosas. Roland Barthes así lo interpretó cuando decía que durante mucho tiempo la joya había extraído su primer poder simbólico precisamente de su origen mineral, procedencia que nos remite a un orden inflexible. El diamante, que es la quintaesencia de la piedra, está por encima del tiempo: irrompible, incorruptible, su nitidez conforma la imagen moral de la más mortífera de las virtudes, la pureza; sustancialmente, el diamante es puro, limpio, casi aséptico [...]. Y, sin embargo, seduce; duro, nítido, tiene una tercera cualidad simbólica: brilla. Así se incorpora a un nuevo asunto mágico y poético, el de una materia paradójica, a la vez ígnea y fría: sólo es fuego y, sin embargo, sólo es hielo. Este fuego frío, ese brillo incisivo, pero sin respuesta ¡qué símbolo para todo el orden mundano de las vanidades, de las seducciones sin contenido, de los placeres sin verdad! (2001: 89).

Las joyas en general, y el diamante como quintaesencia de la joyería en particular, estaban pidiendo a gritos un cambio que las despojara de su relación con el poder, es decir, que las secularizara de algún modo. En contra de lo que pudiera pensarse, este proceso se inició en la misma corte francesa, cuando en 1734 Luís XV nombró a George Frédéric Strass “maître orfèvre et joaillier privilégié du Roi”. Este nombramiento hubiera sido uno de tantos si no fuera porque Strass inventó un vidrio incoloro con alto contenido en plomo, conocido con el nombre de estrás, que, montado en plata como era preceptivo también en el caso de los diamantes auténticos, a partir de entonces se iba a utilizar en grandes cantidades para la realización de todo tipo de joyas y adornos. Que este no fue un gesto aislado lo indica el hecho de que en 1767 se fundó en París una corporación formada por casi 350 “joailliers-faussetiers” (joyeros de falso). En resumen, dos cuestiones en apariencia

antagónicas -la joyería y lo falso- habían iniciado con enorme éxito su vida en común.

El estrás cubrió las mismas joyas que eran hasta entonces territorio exclusivo de los diamantes: los botones de las casacas, las hebillas para el calzón, para la corbata y para los zapatos (Herradón Figueroa, 2008b) en el caso de los hombres; y los broches, los colgantes, los petos, las manillas o pulseras, los anillos, las tiaras, las diademas, los pendientes, las hebillas para el calzado y un largísimo etcétera en lo relativo a los adornos femeninos (Figs. 1-3). La pintura de la época es pródiga en ofrecer ejemplos de este tipo de piezas, a pesar de que algunos pintores afirmaban que no les gustaba pintar diamantes, ya que el pincel no podía reproducir su brillo (Autin Graz, 1999: 40). No obstante, el sinfín de puntos luminosos que hoy vemos en los lienzos interpreta con bastante precisión el fulgor metálico que emitían las joyas en realidad, de manera que, una vez más, también la luz se erige en núcleo fundamental de la representación.

El estrás, que pudo reproducir con un coste moderado el brillo de los diamantes y de otras piedras preciosas y semipreciosas, forma parte desde el siglo XVIII de la historia de la joyería occidental, conformando dentro de ésta un capítulo específico, mal denominado a veces bisutería. En este sentido recordamos que buena parte de las joyas de estrás y plata presentan punzones, un detalle que en sí mismo pone de manifiesto el exhaustivo control al que fueron sometidas y, en consecuencia, el exquisito esmero con el que fueron fabricadas siguiendo los cánones de la joyería más excelsa. Para terminar, decir que el estrás no fue precisamente flor de un día. En su larga trayectoria hay que destacar la fructífera relación que se estableció tras la Segunda Guerra Mundial entre este tipo de vidrio y las principales casas de costura, desde Chanel a Balenciaga.

Pero si desde la corte francesa se pusieron en circulación, a modo de ondas concéntricas cada vez más amplias, las bondades del estrás, desde Inglaterra se impuso en toda Europa la moda de la joyería realizada con acero, la cual constituye un episodio significativo de la anglomanía de las décadas finales del setecientos. En cuanto producto de moda y pese a haber nacido como producto de imitación del diamante, las joyas de acero se caracterizaron siempre por tener un precio elevado, llegándose a vender en la década de 1760 a precios incluso superiores al de las joyas de oro. Por ello no es raro encontrarlas en los inventarios de la mayor parte de las cortes europeas: así, sabemos que en 1810 Napoleón encargó a la firma Deferney un aderezo de acero para la emperatriz M^a Luisa,

formado por una cadena, un brazaletes y varias peinetas. Su considerable coste estaba en relación con su lenta y laboriosa fabricación: a partir de una lámina de acero se troquelaban cuentas esféricas que luego se perforaban para recibir un vástago; a continuación se procedía al facetado individual de cada pequeño clavo –las mejores piezas presentan hasta quince caras- y, como punto final del proceso, a su pulimento. Una vez facetados, los clavos se remachaban sobre una placa de base previamente perforada, placa que a finales del siglo XVIII y principios del XIX era plana y también de acero. Por último, se montaban en planos diferentes, y combinando formas y tipos de talla distintos a fin de atrapar la mayor cantidad posible de luz, lo que proporciona un brillo especial a estas joyas.

El acero se utilizó en joyería facetado, laminado o combinando ambas técnicas. Además, podía ser oxidado en colores que van desde el azul al verde oscuro. Especialmente afortunado fue el uso del acero en la fabricación de hebillas de zapato y de cadenas de reloj, compuestas éstas últimas por una o varias cadenas de eslabones laminados y por cuentas facetadas formando círculos u octógonos. Además, en las cadenas se advierten, a ambos lados de la llave del reloj, los flecos característicos de las *châtelaines* de comienzos del XVIII, un detalle decorativo que asumieron estas joyas en cuanto directas herederas de la función de aquéllas. Fueron numerosos las localidades inglesas que se especializaron en esta producción, aunque entre todas ellas sobresale Birmingham, donde entre 1775 y 1800 la fábrica de Matthew Boulton fue especialmente famosa por sus botones, pendientes, hebillas y todo tipo de “chucherías” de acero. En resumen, con acero se fabricaron todo tipo de objetos de adorno y uso personal: desde peinetas a tabaqueras, desde condecoraciones militares o civiles a boquillas, cadenas y flecos de bolsos, pasando por las guarniciones que decoran la indumentaria de la época (Figs. 4-6).

Además, el acero se empleó tanto solo como en combinación con otros materiales como la porcelana o el vidrio denominado aventurina -en realidad, otra imitación más de las muchas que la industria desarrolló en el siglo XVIII-. Así, son muy conocidas las peinetas de acero que incorporan placas de porcelana de Weedgood, las cuales ofrecen un interesante contraste cromático entre el gris metálico, el azul y el blanco. Parece que algo similar se intentó en España, combinando la citada aleación con la porcelana del Buen Retiro; y, aunque no conocemos piezas de estas características, el *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, celebrada en Madrid en 1925, describe varias de

esas peinetas.

3.- Conclusiones.

En el caso concreto de España, ni siquiera la pugna existente entre modas extranjeras y modas nacionales impidió que se utilizaran joyas similares a las que se llevaban en toda Europa, joyas que acabaron incorporándose a los aderezos exhibidos por capas sociales cada vez más amplias: así los muestran, por ejemplo, los repertorios de estampas de la época, en los que figuran las galas de majas y majos, petimetres y petimetras, currutacos y madamas de nuevo cuño. Los modelos, comunes en las formas, sólo se podían distinguirse por los materiales utilizados en su fabricación, pero es lógico pensar que esos grupos utilizaran piezas de imitación. A ellas se refieren con frecuencia los inventarios mediante el calificativo “de piedras de Francia”. Cabe afirmar algo similar para el acero, también muy citado entre nosotros.

El falso pero magnífico brillo que ofrecen estas joyas al visitante justifica de sobra su presencia en la exposición permanente del Museo del Traje como símbolo de la época que les vio nacer. Se busca compensar así, en la medida de lo posible, las décadas de olvido que han atravesado las piezas de estas características, tanto por el desprestigio endémico de los materiales no nobles, como por su carácter de joyas internacionales, ajenas a los provincianismos más rancios que casi en exclusiva han guiado la investigación en nuestro país durante el siglo pasado. Por otra parte, las joyas de imitación nunca se utilizaron como sistema de inversión o de ahorro, ni siquiera fueron símbolo de prestigio: ni más ni menos se singularizan por participar de una concepción del adorno que busca ante todo el ornato personal y la distinción social, sometiéndose para ello, si es preciso, a modos y modas más o menos efímeros, aunque siempre muy efectistas. Y en este contexto su valor crematístico, escaso hasta cierto punto, pasa a ocupar un segundo plano. De esta manera se puede comprender mejor su papel en la sociedad de la época.

A pesar de la ruptura del orden establecido que se produjo con la Revolución Francesa, las joyas de estrás y las joyas de acero continuaron estando de moda durante las primeras décadas del siglo XIX (Herradón Figueroa, 1999), aunque hay que pensar que para entonces ya no era tan evidente su posición como materiales imitadores del diamante. Pero esta sutil transformación de su carácter no significa que el culto a la apariencia, al

“parece pero no es”, que personifican estas piezas desapareciera. Más bien al contrario, será a partir de ahí cuando se asuma como un valor más de la nueva sociedad. En este sentido, es evidente que todavía hoy es válida la sentencia de Sempere y Guarinos “se cuida más de deslumbrar a la vista que de apasionar al corazón” (1788: 208).

Un texto fechado en 1839 expresaba con rotundidad el espíritu que subyacía en éstas y otras muchas joyas de imitación que se usaron durante el XVIII y el XIX:

“Todo objeto de lujo inventado por las clases opulentas debe ser imitado por las clases medias. En realidad tenemos los mismos derechos, en apariencia queremos las mismas fortunas; y si todos no pueden ser ricos, todos quieren, al menos parecerlo. Así figura siempre, en la industria, el estrás al lado del diamante, el baño al lado del dorado, el cobre al lado del oro, el chapado al lado de la orfebrería de oro y plata, etc. etc.”

El fenómeno de la imitación, de lo falso, que hoy tan bien conocemos, no había hecho más que empezar, con el objetivo último de cubrir la necesidad del hombre de “brillar en sociedad”.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

Figuras 1, 2 y 3: Joyas de estrás. Anillo (CE012339). Broche de pulsera (CE011527). Hebilla (CE104469). Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid).



Figura 4.



Figura 5.

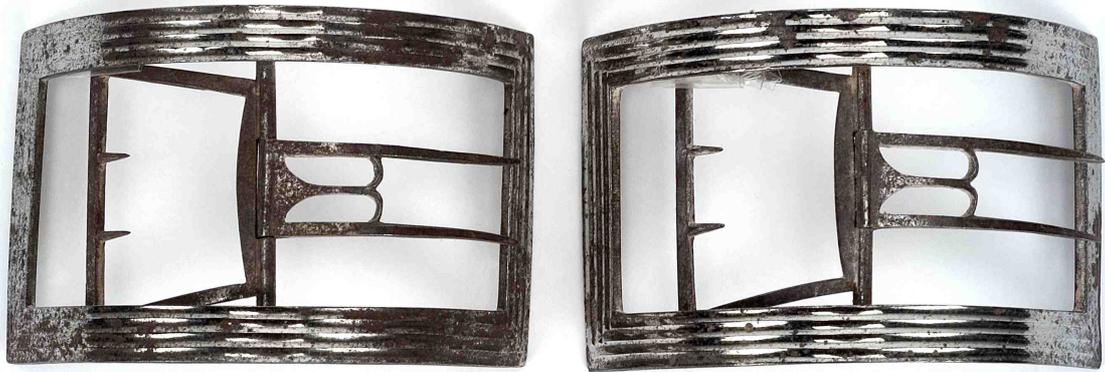


Figura 6.

Figuras 4, 5 y 6: Joyas de acero. Botón de casaca (CE000471). Chatêlaine (CE012515). Hebillas (CE000423). Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid).

BIBLIOGRAFÍA

- AUTIN GRAZ, M.-C. (1999), *Le bijou dans la peinture*. Paris.
- BARTHES, R. (2001), *Le blue est à la mode cette année*. Paris.
- BOLLON, P. (1991), *Elogio dell'apparenza. Gli stili di vita dai Merveilleux ai Punk*. Genova.
- CLIFFORD, A. (1971), *Cut-Steel and Berlin Iron Jewellery*. Bath.
- CRANE, D. (2007), "Apuntes sobre la moda y la identidad social", *Distinción social y moda*, Pamplona, pp. 311-330.
- DAVIS, F. (1992), *Fashion, Culture and Identity*, Chicago.
- DELPierre, M. (1997), *Dress in France in the Eighteenth Century*. London.
- EVANS, J. (1953), *A History of Jewellery, 1100-1870*. New York.
- FERRONE, V. (1998), *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid.
- GARCÍA BOURRELLIER, R. (2007), "Identidad y apariencia: aspectos históricos", *Distinción social y moda*, Pamplona, pp. 25-49.
- HERRADON FIGUEROA, M^a A. (1999), "Joyería decimonónica en el Museo Nacional de Antropología", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº V, pp. 283-305.
- (2008), "Vestir dinero: moneda y adorno personal en las colecciones del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (en prensa).
- (2008a), "Las hebillas, joyas olvidadas", *Indumenta, revista del Museo del Traje* (en prensa).
- JOANNIS, C. (2004), *Bijoux des deux Empires. Mode et sentiment, 1804-1780*. Paris.
- LURIE, A. (1994), *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona.
- MACKENZIE, A. (2004), *Buttons and Trimmings from Snowhill, one of the World's leading Collections of Costume and Accessoires of the 18th and 19th Centuries*. London.
- MARINA, J. A. (2005), "La glorificación de la apariencia", *La Vanguardia*.
- MARTÍN GAITE, C. (1981), *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona.
- MOLINA, A. y VEGA, J. (2004), *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid.
- MORA, E. (2007), "Los recursos identitarios de los hombres jóvenes, entre la apariencia y

el ser”, *Distinción social y moda*, Pamplona, pp.179-209.

NEWMAN, H. (1994), *An Illustrated Dictionary of Jewelry*. London.

REDINGTON DAWES, G. (2007), *Georgian Jewellery: 1714-1830*. Woodbrigde.

ROCHE, D. (1989), *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle)*. Paris.

(1997), *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII-XIX siècles)*. Paris.

RUBINSTEIN, R.P. (1995), *Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture*. Boulder, CO.

SEMPERE Y GUARINOS, F. (1788), *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid.

SQUICCIARINO, I. (1990), *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid.