

**LEITURA ICONOGRÁFICA E ORNAMENTAL DE UMA LACCA
POVERA – A CAIXA DA ESPINETA MNM 0698**

**AN ICONOGRAPHIC AND ORNAMENTAL INTERPRETATION OF A
LACCA POVERA: THE CASE OF THE SPINET MNM 0698**

Ricardo Vilares*
Universidade do Porto

Resumo

Tal como no mobiliário, vários instrumentos de tecla setecentistas foram nobilitados por meio de ornamentos, técnicas e materiais diversos. Este artigo propõe uma leitura iconográfica e ornamental da caixa da espineta MNM 0698, instrumento italiano da primeira metade do século XVIII pertencente ao acervo do Museu Nacional da Música, em Mafra (Portugal). Decorada com *lacca povera*, a caixa, destinada primeiramente a proteger e transportar o instrumento, transcende a sua função utilitária e afirma-se como objeto de aparato e ostentação. À utilidade soma-se uma clara intenção estética: as superfícies foram concebidas para serem também apreciadas visualmente. O programa iconográfico, construído a partir de gravuras de inspiração literária, mitológica, naturalista e orientalizante, reflete também as vivências, os gostos e a erudição do seu proprietário e do público que o fruía.

Palavras-chave: Espineta, *lacca povera*, ornamento, iconografia, vivências.

Abstract

As with furniture, several eighteenth-century keyboard instruments were enhanced and ennobled through the use of ornament, techniques, and diverse materials. This article offers an iconographic and ornamental reading of the case of the spinet MNM 0698, an Italian instrument from the first half of the eighteenth century, preserved in the collection of the Museu Nacional da Música in Mafra (Portugal). Decorated with *lacca povera*, the case—originally intended to protect and transport the instrument—transcends its utilitarian role to become an object of display and prestige. A clear aesthetic intention is added to its usefulness: the surfaces were designed to be equally appreciated visually. The iconographic program, built from engravings of literary, mythological,

naturalistic, and orientalizing inspiration, also reflects the experiences, tastes, and erudition of its owner and the public who experienced it.

Keywords: spinet, *lacca povera*, ornament, iconography, experiences.

Introdução

Um instrumento musical tem como primeira função soar e fazer música. A sua construção procura responder a esse desiderato, adequando-se às exigências estilísticas e expressivas de cada época. Ainda assim, a construção não se limita a critérios ergonómicos e acústicos: em muitos instrumentos, funcionalidade e estética articulam-se de forma indissociável. A este propósito, Winternitz (1971, 66) recorda um lema frequentemente pintado em instrumentos de teclado da Renascença, “*Agradável tanto ao ouvido como à vista*”. A inscrição resume de forma exemplar a dupla natureza destes objetos: ferramentas que produzem som e, ao mesmo tempo, peças de valor estético.

A seleção de técnicas e os materiais usados na construção de um instrumento podem atender tanto à qualidade sonora como à intenção de conferir-lhe uma dimensão artística e simbólica. Nesses casos, o fabrico torna-se mais demorado e oneroso, e a ornamentação¹ desempenha um papel essencial nesse processo. Do ponto de vista estético, a ornamentação enfatiza a unidade formal, cria equilíbrio visual, dinamiza grandes superfícies ou embeleza partes visualmente menos interessantes, mas estruturalmente indispensáveis, como as pernas que suportam cravos, virginais ou espinetas. Paralelamente, pode influenciar a interpretação do músico e a experiência estética do ouvinte, assumir funções simbólicas ou alegóricas e abrir caminho a outras leituras².

Para além destas dimensões musicais, estéticas e simbólicas – que se interligam e manifestam em maior ou menor grau na caixa da espineta MNM 0698, cordofone de teclado da família do cravo (fig. 1), e noutros instrumentos musicais – cumpre reconhecer também a função “*estimulante*”. Segundo Rueger (1986, 13), esta atua como uma extensão da função musical, na medida em que procura influenciar simultaneamente o intérprete e intensificar a experiência do ouvinte. Certas pinturas nas tampas de espinetas – paisagens idílicas, cenas de amor ou outras representações expressivas e comoventes – permitiam que a música fosse vivida em duas dimensões complementares: auditiva e visual.

Ao conjugar som, imagem e significado, o instrumento transcende a sua função musical e transforma-se num veículo de comunicação estética e simbólica. A sua aparência externa revela aspetos fundamentais para a sua compreensão. Quando lido à luz do contexto social, cultural e artístico em que se insere, permite conhecer um pouco melhor aqueles que o encomendaram, adquiriram, tocaram e ouviram.

Diversos cordofones de teclado dos séculos XVII e XVIII foram concebidos como objetos de ostentação, símbolos de estatuto social e expressão de poder. Enquanto elementos de autorrepresentação, eram frequentemente colocados em salões luxuosos, em diálogo com a arquitetura, pinturas, mobiliário e restante decoração (Kuronen 2004, 147). Integrados nesse cenário, refletiam modas e gostos, influências das artes decorativas e da arquitetura de interiores e reforçavam o sentido de sofisticação. Os temas escolhidos para figurar em

tampas de cravos, virginais, espinetas e clavicórdios – alegóricos, mitológicos, bíblicos, hagiográficos ou outros – testemunhavam erudição e sugeriam, de forma mais ou menos subtil, aspetos da personalidade do comitente/proprietário e do seu público (Laloue e Echard 2018).



Fig. 1. Espineta MNM 0698 e respetiva caixa, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Disponível em: *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/espineta-autoria-desconhecida/SQHLfUhBvCbxsA>.

No espaço doméstico, a música, a solo ou em conjunto, era executada por residentes e convidados. Integrava uma sociabilidade mais ampla que abrangia dança, teatro, debates literários, artísticos, filosóficos ou científicos, além de banquetes, jogos, passeios em jardins e caçadas – atividades evocadas na caixa da espineta MNM 0698³.

A caixa em estudo, em madeira de castanho, de forma troncopiramidal e lados irregulares, possui duas tampas – uma de levantar e outra de rebater. As superfícies interiores das tampas foram decoradas com *lacca povera*, onde se destacam duas gravuras que reproduzem esculturas de açúcar e maçapão (*trionfi*), concebidas para ornamentar a mesa de um jantar realizado em 1687, no Palácio Pamphilj, em Roma. Estas imagens testemunham, ainda, a relevância das *Metamorfoses* de Ovídio na cultura da época, enquanto fonte literária inspiradora da produção artística e veículo privilegiado de alegorias.

Face à profusão de gravuras aplicadas nas superfícies interiores da caixa, levantam-se algumas questões: como interpretar estas imagens? De que modo

refletem o gosto, as vivências e a cultura artística do período, e em que medida permitem conhecer melhor o comitente/proprietário e o público⁴?

O presente estudo propõe analisar as imagens que revestem a caixa da espineta MNM 0698, explorando-a, através da leitura iconográfica e iconológica, como peça artística e documento histórico dotado de múltiplos níveis de significado. Procuraremos ampliar a fortuna crítica do objeto, identificar as técnicas, fontes e modelos que estiveram na origem da sua ornamentação, contextualizá-lo cultural e artisticamente com base no diálogo entre a História da Arte e a História da Música, e compreender a experiência musical a partir da sua dimensão material — convocando, por essa via, o intangível.

Do ponto de vista metodológico, partimos da análise *de visu* do objeto, complementada pelo recurso a fontes documentais, como o relato de um banquete romano, *Ragguaglio della solenne comparsa, fatta in Roma gli otto di gennaio MDCLXXXVII...*⁵, escrito por J. Michael Wright (1617-1694), ou os catálogos dos impressores Remondini. Foram também identificadas outras peças de mobiliário e instrumentos musicais coevos com decoração semelhante, que permitiram o seu enquadramento cronológico e estilístico.

A análise do vocabulário e do programa iconográfico procurará evidenciar as múltiplas dimensões da caixa da espineta MNM 0698, que, para além das funções utilitária e estética, se afirma como objeto de prestígio e aparato e desempenha um papel simbólico.

A espineta MNM 0698 na tradição construtiva italiana

Nos séculos XVI e XVII, cravos, virginais e espinetas italianas eram habitualmente compostos por duas partes principais: o instrumento, de paredes finas, e uma caixa exterior mais robusta, destinada a protegê-lo e a facilitar o transporte⁶. Este tipo de construção, designado na literatura anglófona como *inner-outer* (interior-exterior), marcou profundamente a produção italiana até ao final do século XVII⁷.

Ao contrário da caixa exterior, geralmente ornamentada, as ilhargas do instrumento raramente recebiam pintura. Ainda assim, investia-se na decoração das partes que permaneciam visíveis quando o instrumento estava inserido na caixa, como o vão do teclado, a régua frontal e as superfícies interiores e superiores das ilhargas. Em alguns casos, recorria-se a técnicas dispendiosas, como a talha ou a marchetaria, e a materiais de luxo, como marfim, carapaça de tartaruga, madrepérola ou até pedras preciosas. Nos instrumentos italianos privilegiava-se o uso de materiais aplicados em detrimento da pintura⁸.

A espineta MNM 0698 inscreve-se nesta tradição construtiva. O instrumento possui paredes finas em madeira de castanho, com o fundo pintado de vermelho e ornamentado com arabescos e grinaldas douradas, contornadas a negro. As superfícies interiores e exteriores da caixa receberam uma camada branca preparatória sobre a qual foi aplicada a cor. O exterior foi pintado de verde e decorado com motivos concheados, curvilíneos e folhagens em tons de verde e castanho, dentro do gosto rococó. De modo análogo, sobre uma base ocre, as superfícies interiores das duas tampas foram revestidas com gravuras coloridas, aplicadas segundo a técnica conhecida como *lacca povera* ou *contrafatta* (fig. 2).



Fig. 2. Caixa da espineta MNM 0698, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Fotografia: Arquivo Laboratório José de Figueiredo ©, Lisboa, 1982.

É na caixa exterior, portanto, que se concentra o maior investimento ornamental e se articula o programa iconográfico que analisaremos em seguida.

A caixa da espineta MNM 0698: profusão ornamental

Repositório de vivências e gostos: leituras sobre o ornamento

O cruzamento da análise material com as fontes documentais permite ampliar a leitura e a compreensão que temos de um objeto histórico. Contudo, até ao momento, a nossa pesquisa arquivística⁹ não permitiu determinar as circunstâncias da encomenda e da feitura do instrumento e da sua caixa¹⁰. Não foi possível identificar o construtor, o comitente, o(s) proprietário(s) nem os públicos que, ao longo do tempo, ouviram a música produzida e fruíram visualmente o objeto, antes da sua musealização¹¹. As poucas fontes documentais indicam que o instrumento foi comprado em 1976, na cidade do Porto, por Humberto d'Ávilla (1922-2006)¹², então diretor do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural (IPPC)¹³, graças a uma verba do Fundo de Fomento Cultural¹⁴.

Como refere Suescun (2016, 19), “*os objetos que nos rodeiam definem quem e como somos; (...) retratam-nos*”. Já um instrumento musical pode ser, em determinadas circunstâncias, e nas palavras de Laloue (2022), “*(...) a*

personificação microcós mica de uma visão do mundo (...). Partindo destas ideias e dado não existirem outras fontes que permitam mapear o percurso das peças até à sua aquisição e integração na coleção do Museu Nacional da Música (MNM), centramos a nossa análise na sua dimensão material, procurando compreender a ornamentação para além do puramente decorativo e desprovido de sentido.

Como veremos adiante, o repertório motivico da caixa da Espineta, enquanto objeto de representação¹⁵, dialoga com o seu tempo histórico e evoca atividades das elites (música, dança, teatro, caçadas, passeios, cenas de galanteio em jardins e grandes palácios); sugere referências literárias, como as *Metamorfoses* de Ovídio; revela o interesse pelo mundo natural – presente nos frutos, flores, insetos, pássaros e outros animais representados –; e reflete modas e preferências estéticas, nomeadamente o apreço pelos lacados orientais.

Como observa Gail Feigenbaum (2014, 1-12) na introdução de *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750*, os objetos artísticos e decorativos não eram concebidos apenas para cumprir funções utilitárias ou estéticas, mas como elementos de comunicação visual, integrados em narrativas espaciais que refletiam prestígio, estatuto e intimidade. Na mesma publicação, Barbara Furlotti (2014, 146-156) identifica o palácio barroco como espaço performativo, no qual a disposição dos objetos contribuía para moldar a experiência social e política do visitante.

Uma perspetiva convergente encontra-se em *Despliegue artístico* (2022)¹⁶, editado por José Policarpo Cruz Cabrera e David García Cueto, que analisa o diálogo entre objetos – pintura, escultura, mobiliário, peças decorativas – e os espaços arquitetónicos que os acolhem, evidenciando o papel ativo da ornamentação na construção de significados.

Neste quadro teórico, também a espineta e a sua caixa devem ser entendidas não apenas como instrumento musical e estojo protetor, mas como partes integrantes de um sistema de representação social e cultural, capazes de projetar modos de vida, identidade, práticas culturais, erudição e preferências estéticas. Entre estas destaca-se a adoção da *lacca povera*, técnica que, ao imitar os luxuosos lacados orientais, contribuiu para “democratizar” certos objetos. É a essa técnica que se dedica a secção seguinte.

Lacca povera (contrafatta): imitação e adaptação de uma técnica oriental

A partir da segunda metade do século XVI, sobretudo após o estabelecimento da presença portuguesa em Macau (1557) e Nagasáqui (1571), entraram no mercado europeu diversos objetos lacados orientais, que despertaram uma duradoura apetência por produtos asiáticos. Esse gosto, introduzido de forma persistente e eclética em várias formas de expressão artística europeia, transformou-se numa verdadeira paixão – por vezes obsessiva – que influenciou matrizes formais e decorativas ocidentais¹⁷.

A novidade, a raridade e o fascínio pelo processo complexo e misterioso de produção, bem como a qualidade e a procura crescente, fizeram com que estes objetos atingissem preços avultados¹⁸ e estimulassem o desenvolvimento de uma indústria de imitação.

No século XVIII intensificaram-se na Europa as pesquisas de

receituários que procuravam reproduzir a técnica e obter superfícies com brilho e durabilidade semelhantes às das lacas orientais. As publicações com essas fórmulas eram, por vezes, acompanhadas de sugestões decorativas designadas por *chinoiseries*¹⁹: figuras de inspiração oriental, tais como rochedos, pavilhões, pássaros exóticos, folhagens e flores sinuosas, entre outros motivos. Em Veneza, desenvolveu-se a *lacca povera* ou *contrafatta*, técnica que simplificava e imitava os objetos lacados, tornando-os mais acessíveis (Henriques et al. 2011, 13-16). Consistia em aplicar gravuras coloridas, recortadas e coladas sobre uma superfície preparada, posteriormente revestida por camadas de verniz e polidas para uniformizar a decoração e proteger a peça²⁰.

As imagens eram frequentemente impressas por oficinas especializadas, como a dos Remondini, em Bassano del Grappa (no norte de Itália), caso que parece aplicar-se à caixa da espineta MNM 0698. A Casa Remondini produzia estampas de pequeno formato, sobre temas variados, em papel muito fino que, após aplicado e envernizado, se tornava praticamente invisível sob a laca (fig. 3). A estrutura de madeira ficava assim oculta por uma profusão de ornamentos, criando a ilusão de um móvel integralmente pintado em vez de revestido com recortes. Esta técnica foi aplicada tanto em instrumentos musicais como em várias tipologias de mobiliário – armários, secretárias, mesas, cadeiras, biombos, entre outros.



Fig. 3. Gravuras Remondini: pássaros e outros animais, flores, figuras femininas e masculinas e outros motivos. Em Minici 1994, fig. 909.

Mais fácil de realizar e mais económica, a *lacca povera* permitiu aos artistas venezianos satisfazer a grande procura por este tipo de objetos.

Superada a fase inicial de simples imitação, conquistou-se maior liberdade inventiva. Motivos orientais passaram a ser combinados com elementos de matriz europeia, com toques de exotismo – figuras minúsculas, grinaldas e flores, paisagens com bosques e rios, cenas galantes, campestres e cortesãs –, alguns influenciados por J. Watteau (1684-1721) ou J. Bérain (1638-1711)²¹. Sobre fundos pintados de vermelho, azul, preto, verde-claro ou branco²², eram coladas gravuras que compunham um repertório motívico que, apesar das referências orientais, seguia os ditames da moda europeia²³, refletindo o fascínio da época pelos lacados. Esse ecletismo decorativo exprimia uma tentativa do Ocidente de dominar e apropriar-se de um Oriente misterioso e sedutor.

É nesse quadro cultural e estético que se entende a espineta MNM 0698, cujo programa iconográfico analisaremos a seguir.

Memória de um banquete: ponto de partida para uma leitura iconográfica

Duas das gravuras visíveis nas laterais esquerda e direita da tampa superior da caixa remetem-nos para a mesa de um luxuoso banquete e concerto realizados a 14 de janeiro de 1687, no Palácio Pamphilj, em Roma, situado na Piazza Navona. O evento patrocinado pelo cardeal Carlo Barberini (1630-1704)²⁴, reuniu oitenta e seis cardeais e prelados e foi oferecido a Roger Palmer (1634-1705)²⁵, primeiro conde de Castlemaine e embaixador de Jaime II. Quando o monarca decidiu restabelecer as relações diplomáticas com Roma, nomeou Palmer como embaixador junto da cúria. Um dos objetivos principais passava por persuadir o Papa Inocêncio XI a nomear cardeal o jesuíta Edward Petre, conselheiro particular do soberano inglês.

Palmer chegou a Roma em abril de 1686, embora a entrada oficial só ocorresse em janeiro do ano seguinte, adiada pela doença do Papa e pelos demorados preparativos de uma cerimónia destinada a exibir a magnificência da embaixada inglesa. O cortejo incluía sumptuosas carruagens – desenhadas, construídas e ornamentadas pelos melhores artífices italianos – que transportavam a comitiva para a primeira audiência formal com o Papa²⁶. A coordenação do desfile, dos coches esculpidos e da conceção dos trajes coube a John Michael Wright (1617-1694), pintor de retratos de renome e mordomo do conde de Castlemaine²⁷.

Durante a sua missão diplomática em Roma, Roger Palmer foi alvo de diversas homenagens, destacando-se entre elas o banquete oferecido por Carlo Barberini – episódio que Wright (1687) descreve minuciosamente em *Raggvaglio della solenne comparsa, fatta in Roma gli otto di gennaio MDCLXXXVII*²⁸. O relato, publicado primeiro em italiano e depois em inglês²⁹, com aditamentos, foi ilustrado com gravuras dos *trionfi da tavola* – esculturas de açúcar e maçapão concebidas para ornamentar a mesa. No início da Época Moderna, o açúcar era um bem raro e dispendioso, o que conferia a estas criações efémeras um carácter de grande luxo³⁰. Habituais nos banquetes formais de Roma, os *trionfi* não se limitavam a decorar: estabeleciam uma narrativa e transformavam a mesa num verdadeiro palco de representação, onde alegorias e personificações encenavam o poder e o prestígio dos anfitriões³¹. Neste caso, as onze peças³² exaltavam, de forma simbólica, as virtudes e a grandeza de Jaime II³³.

Duas dessas esculturas, fixadas em gravuras e coladas na caixa da espineta MNM 0698, remetem para as metamorfoses de Mirra e Dafne – a primeira transformada na árvore que lhe herdou o nome e a segunda em loureiro –, ambas associadas simbolicamente à ideia de imortalidade³⁴ (fig. 4). Na mesa do banquete, como refere Wright, estes dois *trionfi* reforçavam, numa leitura de conjunto, as glórias terrenas do monarca, que lhe permitiriam alcançar a imortalidade³⁵.

Embora feitas de materiais comestíveis, estas esculturas não eram destinadas ao consumo: constituíam antes *conversation pieces*³⁶, objetos de exibição concebidos para estimular o debate erudito sobre artes, filosofia, ciência ou outros temas, reforçando a dimensão social e cultural do banquete (Walker e Hammond 1999, 225).



Fig. 4. *Mirra e Dafne* (1668), gravuras de esculturas de açúcar (*trionfi*), Arnold van Westerhout (1651–1725), a partir de Giovanni Battista Lenardi (1656–1704).

Disponível em: *Getty Research Institute*, https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE17120.

As *Metamorfoses* de Ovídio: alegorias e leituras simbólicas

Vimos que a presença dos *trionfi* de Dafne e Mirra no banquete oferecido por Roger Palmer assumia uma dimensão alegórica, inserida num discurso de afirmação do poder e das virtudes do rei inglês. Mas que significados terão essas mesmas gravuras na espineta MNM 0698? Perpetuam apenas a memória do jantar romano ou propõem novas leituras? Foram também concebidas ou utilizadas como *conversation pieces*? Apesar de não dispormos de uma resposta inequívoca, podemos começar por reconhecer que testemunham, antes de mais, a importância das *Metamorfoses* de Ovídio.

A obra, amplamente difundida desde os séculos XII-XIV – período conhecido como *aetas ovidiana* (era ovidiana) –, exerceu enorme influência na cultura ocidental. Multiplicaram-se as edições comentadas, que interpretavam os mitos como exemplos de vícios e virtudes³⁷, e, a partir do século XVII, sucederam-se versões em prosa e em verso, em latim e nas principais línguas vernáculas – castelhano, italiano, francês e inglês. Para além de poeta, Ovídio foi também um extraordinário “pintor de histórias”: a vivacidade plástica das suas descrições inspirou as artes visuais, tornando-se referência para a pintura e a escultura³⁸, bem como para outras expressões artísticas, como a música³⁹.

Neste contexto, a utilização de duas gravuras inspiradas nas *Metamorfoses*, em posição de destaque numa composição repleta de imagens, não atesta apenas a popularidade da obra nos séculos XVII e XVIII, mas abre caminho a leituras simbólicas e alegóricas. A gravura da esquerda remete para o primeiro amor de Apolo⁴⁰ (fig. 5). Durante dias, Febo⁴¹, maravilhado com a beleza de Dafne e dominado pelo desejo, perseguiu a ninfa, que insistentemente o rejeitava. Esgotada e prestes a ser alcançada, Dafne pediu auxílio ao pai, o rio Peneu, que a salvou transformando-a em loureiro. Na Época Moderna, o episódio foi frequentemente lido como defesa da pureza contra a concupiscência. Contudo, a presença de Apolo, enquanto líder das Musas e patrono da música e da poesia, abre também espaço a outras interpretações: se, por um lado, pode ser lido como um alerta para os perigos das pulsões amorosas juvenis e para as consequências dos desejos não realizados, por outro, pode aludir à importância da arte na formação de um homem culto.



Fig. 5. Apolo e Dafne, pormenor da tampa superior da caixa da espineta MNM 0698, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal.

Fotografia: Ricardo Vilares © 2023.

A gravura da direita ilustra o episódio do nascimento de Adónis, fruto da relação incestuosa de Mirra com o seu pai, Cíniras, rei dos Assírios⁴² (fig. 6). Por se julgar mais bela do que Vénus, deusa do amor e da beleza, Mirra foi castigada: a deusa inspirou-lhe uma paixão pelo próprio pai, com quem se deitou várias noites, ocultando a sua identidade na escuridão do quarto⁴³. Descoberta por Cíniras, os deuses castigaram-na, transformando-a em árvore. Nove meses depois, o tronco de Mirra abriu-se e nasceu Adónis, ungido pelas lágrimas destiladas do tronco materno. A presença deste mito⁴⁴ na tampa da caixa da espineta pode ser entendida como advertência contra a vaidade, o engano e o castigo divino; como evocação do amor e da beleza através da metáfora do nascimento de Adónis⁴⁵; ou ainda como referência à complexa simbologia da mirra, frequentemente associada à imortalidade, ao sofrimento e ao sacrifício.



Fig. 6. Mirra, pormenor da tampa superior da caixa da espineta MNM 0698, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Fotografia: Ricardo Vilares © 2023.

As diferentes possibilidades interpretativas, que não se excluem, ajudam a justificar a inclusão destas gravuras no programa iconográfico da caixa da

espineta, revelando funções simbólicas e alegóricas, complementares às funções musicais e estéticas. A presença dos dois mitos, que podiam servir de estímulo à conversação, sublinha igualmente a erudição do proprietário e do público, habituados a este tipo de referências clássicas e capazes de as decifrar no contexto social da época.

Composição e análise plástica da caixa da espineta MNM 0698

As superfícies exteriores da caixa da espineta foram decoradas com folhagens, motivos concheados e curvilíneos. Já as superfícies interiores das tampas receberam numerosas gravuras coloridas, impressas provavelmente pela editora Remondini em meados do século XVIII⁴⁶, e coladas sobre um fundo ocre. Os motivos revelam o apreço pelo repertório decorativo oriental, reinterpretado à maneira ocidental.

No centro da tampa principal observa-se um jardim, a partir do qual se organizam os restantes elementos num jogo de pesos e contrapesos visuais que equilibram a composição. Assim, ao vaso, à árvore de fruto e ao episódio mitológico à esquerda, correspondem elementos análogos no lado oposto. Estes motivos põem em evidência a dualidade Ocidente/Oriente, ilustrada pela escolha contrastante das espécies de árvores – uma macieira e uma palmeira⁴⁷ – e pelos traços fisionómicos e pela indumentária das figuras (fig. 7). A composição é encerrada nas laterais pelos episódios mitológicos já analisados, baseados nas gravuras das esculturas de açúcar, bem como por dois vasos adicionais. Por sua vez, o motivo central do jardim é encimado por um mascarão e uma cesta de flores. A parte superior é preenchida por grinaldas de flores e frutos em torno dos quais esvoaçam pássaros, borboletas, libelinhas e outros insetos. Na parte inferior da composição, o equilíbrio resulta de contrapontos visuais entre motivos do mesmo género – cenas de caça, jardins, fontes – e pelo diálogo cromático. A paleta, dominada pelos tons verdes, vermelhos e amarelos, contribui igualmente para a harmonia da composição.

A profusão de motivos revela, em certa medida, um *horror vacui*, traduzido no desejo de preencher todas as superfícies. O resultado é, à primeira vista, caótico, efeito amplificado pela ausência de escala, pela sobreposição de algumas gravuras e pelo facto de outras extravasarem os limites da superfície preparada. No entanto, um olhar atento permite ordenar e tornar inteligível esta imagética.

O vocabulário ornamental assenta numa série de motivos que oscilam entre o erudito e o popular, o ocidente e o oriente. As duas tampas incluem motivos diversos: mitos, arquiteturas (palácios, arcadas, fontes, ruínas), espaços exteriores (jardins e bosques), atividades (jogos, caçadas à raposa, à lebre, ao javali, ao veado) e cenas galantes.

Diversas figuras povoam a composição: Diana, que preside à atividade da caça, encima um carro alegórico; músicos, dançarinos, atores, cavaleiros; personagens do universo popular, com trajés “tradicionais”; e figuras “orientais”, identificáveis pelos traços fisionómicos e pela indumentária (turbantes e chapéus exóticos), sublinhando a dualidade Ocidente/Oriente. O repertório motivico escolhido reflete a exploração de uma imagem do Oriente cada vez mais idealizada e fantasiosa, revelando distanciamento face aos seus arquétipos⁴⁸.



Fig. 7. Exemplos de contrapesos visuais na composição da tampa superior da caixa da espineta MNM 0698, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Pormenor de imagem (editada), disponível em: *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/espineta-autoria-desconhecida/SQHLfUhBvCbxsA>.

Encontram-se também referências a histórias populares e teatrais, como a *Commedia dell'Arte*, evocada através de personagens como o Arlequim, e a outras narrativas de caráter burlesco, como a gravura em que dois cães saltam sobre um lençol esticado por dois homens, ou o recorte que nos mostra uma criança prestes a desferir uma paulada num lobo, que tem na boca outro animal. São várias as poses e expressões teatrais.

Multiplicam-se alusões ao mundo natural, reveladoras do interesse da época pela botânica – árvores, plantas, flores e frutos – e pela zoologia, sobretudo pela ornitologia⁴⁹. Representam-se pássaros, borboletas, gafanhotos, libelinhas e outros insetos, bem como animais diversos⁵⁰, alguns fantásticos, como o híbrido que combina traços de símio e de felino.

Apesar da multiplicidade de imagens e da aparente improvisação dos temas, a disposição harmoniosa e sofisticada sugere a intervenção de um profissional, e não de um amador habilidoso – como sucedia em certas práticas domésticas de *decoupage* realizadas por senhoras em peças de mobiliário⁵¹. A singularidade e o equilíbrio da composição, sustentados por afinidades temáticas, de desenho e de cor, parecem resultar de uma dinâmica de colaboração: direta, entre artesão/artífice e comitente/proprietário, que conceberam e executaram o programa; e indireta, por parte do público, cuja sensibilidade estética, contexto social e *modus vivendi* ecoam nas escolhas iconográficas.

A consulta de catálogos e a comparação com instrumentos e peças de mobiliário coevas apontam para a Casa Remondini como responsável pela impressão do conjunto de gravuras coloridas utilizadas nesta *lacca povera*, datável de meados do século XVIII⁵². Ainda assim, alguns recortes podem ter origem, direta ou indireta, noutros impressores, uma vez que a Casa Remondini também comercializava versões de gravuras francesas e alemãs.

Gravuras semelhantes às da caixa da espineta MNM 0698 surgem na ornamentação de três cómodas-papeleiras: a conservada no Museu Nacional da

Eslovénia (Ljubljana, inv. n.º 285 N), com vasos, cravos e flores idênticas⁵³; a do Museo Miniscalchi-Erizzo (Verona), cujas almofadas das gavetas apresentam carros triunfais alegóricos⁵⁴; e a do Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, inv. n.º 25.134.1a, b)⁵⁵ onde se combinam motivos *chinoiserie* com outros inspirados em Jean Bérain (1637–1711)⁵⁶ e Antoine Watteau (1684–1721), também evocados na caixa⁵⁷. As superfícies interiores das portas desta última peça reproduzem duas de seis gravuras de Louis Crépy (c. 1680–após 1754), baseadas em Watteau⁵⁸. No centro da tampa rebatível da caixa da espineta observa-se um motivo de leque estilizado, retirado de outra gravura do mesmo conjunto (figs. 8 e 9). Em maior ou menor medida, estes exemplares partilham uma gramática ornamental composta por flores, frutos e outros elementos vegetalistas, insetos, animais, cenas galantes, bucólicas, teatrais e de caça, alegorias, jardins, arquiteturas, cenas mitológicas e motivos clássicos e exóticos. Este repertório encontra paralelo numa outra cómoda-papeleira (c. 1740) da coleção do Castelo Sforzesco (Milão)⁵⁹ e em outras peças de mobiliário coevas decoradas com *lacca povera*.



Fig. 8. Gravura extraída de *Œuvres des estampes gravées d'après les tableaux et dessins de feu Antoine Watteau (...)*, 1735. Disponível em: Bibliothèque Numérique, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18662>.



Fig. 9. Pormenor da tampa que rebate da caixa da espineta MNM 0698, meados do século XVIII, Itália. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Fotografia: Ricardo Vilares © 2023.

Do mesmo modo, encontram-se instrumentos musicais decorados com *lacca povera* e com repertório motivico semelhante, confirmando a difusão desta técnica também neste domínio. Entre eles destacam-se o *spinettino* construído por Giovanni Birger (Milão, 1759), com a caixa ornamentada por gravuras aplicadas sob verniz; o saltério inv. n.º MDMB 483 do Museu de la Música (Barcelona), revestido de gravuras policromadas com músicos, senhoras e *putti* colados sobre fundos vermelho (instrumento) e branco (caixa)⁶⁰; e o saltério de Giovanni Antonio Berera (1711–1799), datado de 1749 (inv. n.º 89.4.1002a, b).

A comparação com estes instrumentos revela afinidades técnicas e estilísticas, bem como a circulação de modelos e motivos entre diferentes centros artísticos europeus do século XVIII, observável em várias tipologias de objeto.

O lacado oriental reinterpretado no instrumento

A espineta MNM 0698 não se encontra assinada nem datada, mas a presença de uma oitava curta⁶¹ – característica comum até meados do século XVIII – e de outros aspetos construtivos sugerem que o instrumento remonte à primeira metade ou ao meio da centúria, em consonância com a datação apontada para a sua caixa, que poderá ser contemporânea ou ter sido construída ou ornamentada um pouco mais tarde. O corpo do instrumento contrasta com a profusão decorativa do estojo, tendo sido provavelmente concebido para permanecer na cor natural da madeira, como era habitual na prática italiana *inner-outer*. A presença de embutidos em pau-santo sob a pintura, visíveis na régua frontal, confirma esta hipótese.

Contudo, neste exemplar, as partes que permanecem ocultas quando o instrumento se encontra na caixa foram igualmente pintadas de vermelho, provavelmente numa intervenção posterior à sua feitura⁶². Este facto levanta a possibilidade de o instrumento já não possuir então a sua caixa original, podendo ter sido construído um novo estojo ou reaproveitado um preexistente. Não se exclui, porém, que a pintura tenha resultado de uma intervenção mais abrangente, em que não se procurou economizar meios, estendendo a decoração também às zonas invisíveis ao olhar quando o instrumento se encontrava guardado na sua caixa.

Sobre o fundo vermelho, a régua e a ilharga frontais foram ornamentadas com motivos foliáceos dourados. Nas superfícies interiores e exteriores das restantes ilhargas pintaram-se grinaldas douradas, contornadas a negro para sugerir volume, enquanto as arestas receberam losangos dourados⁶³. Quatro tampas sobre o cepo exibem molduras em pau-santo com rendilhados semicirculares dourados dispostos em padrão retangular. Na régua frontal, algumas secções foram deixadas à cor natural da madeira (pau-santo), formando uma moldura ondulada com um coração ao centro, no interior da qual se dispuseram arabescos dourados. As caixas de ferramentas, cujas tampas datam do restauro realizado em 1982-83 por Esteves Pereira, receberam elementos florais que dialogam com as árvores pintadas nas extremidades do vão do teclado. Por fim, toda a superfície foi revestida por uma generosa camada de goma-laca. A paleta cromática e os motivos evocam os acharoados portugueses, sugerindo que o instrumento – embora italiano e setecentista – poderá ter sido pintado em território português, numa época posterior (fig. 10).



Fig. 10. Espineta MNM 0698, pintada de vermelho e ornamentada a dourado, dentro da respetiva caixa, decorada exteriormente em verde com motivos concheados, curvilíneos e folhagens em tons verdes e castanhos. Museu Nacional da Música, Mafra, Portugal. Fotografia: Ricardo Vilares © 2023.

O instrumento terá sofrido igualmente pequenas intervenções mecânicas em Portugal, como sugerem os fragmentos de uma carta em língua portuguesa escrita em papel de linho, encontrados em algumas das vinte e três almofadas que alojam os quarenta e cinco saltarelos. Um desses fragmentos conserva a inscrição “Nº 23 d 17” (possivelmente 23 de novembro de 17..), indício que reforça a hipótese de que as intervenções e a pintura tenham ocorrido em Portugal⁶⁴.

O tampo harmónico atual remonta ao referido restauro. Segundo o relatório, o original foi substituído por se encontrar fendido em várias zonas e calafetado com pedaços de pano. Apenas uma fotografia anexa documenta o tampo anterior, revelando que a face superior era ornamentada com recortes de papel colorido com pássaros e flores, e possuía um orifício onde se encontrava provavelmente uma roseta em pergaminho. Infelizmente, o tampo original não foi preservado, o que implicou a perda de informações relevantes para a leitura integral do objeto.

A extensão do teclado é de quatro oitavas, de dó₂ a dó₆. As teclas naturais, em buxo, não apresentam talha frontal; as acidentais são em pau-santo.

Conclusão

O vocabulário ornamental da caixa da espineta MNM 0698 reflete, em grande medida, as vivências, os gostos e a erudição do comitente e do seu público. Num primeiro olhar, a profusão decorativa mergulha o observador num aparente caos, que logo se organiza graças a um programa iconográfico estruturado em torno de imagens familiares a quem possuía, tocava, ouvia e fruía visualmente o objeto. Essas imagens funcionavam como veículo de projeção da identidade desses sujeitos e de representação do seu mundo.

A peça extravasa a sua dimensão utilitária e assume múltiplas funções. O proprietário não detinha apenas um instrumento musical possuía também uma “*peça de conversação*”, um objeto de aparato e de ostentação, portador de imagens alusivas ao seu *modus vivendi*; uma *lacca povera* que, seguindo os ditames da moda, se afirmava como objeto distinto e de luxo, concebido para o prazer visual e que, simultaneamente, colocava desafios intelectuais a quem se deparava com tal profusão de motivos. A ornamentação evoca atividades – teatro, música, caçadas, passeios ao ar livre, entre outras –, referências literárias e culturais, bem como o fascínio pelo mundo natural e pelo exótico.

Jamais poderemos ver com o mesmo olhar do público da época; contudo, como defende Trilling (2001, 7-8), podemos procurar familiarizar-nos com a sua cultura visual e aprender a intuir o que estava a ser transmitido.

NOTAS

¹ Veja-se Dekoninck, Heering e Lefftz (2014) que, em *Questions d'ornements XVe-XVIIIe siècles*, refletem sobre a natureza, as funções e os usos do ornamento na Idade Moderna, considerando o contexto de criação e receção de obras e a rede de múltiplos atores composta por comitentes, artistas e espectadores.

² Ao longo do tempo, muitos instrumentos foram transformados ao nível da mecânica, do registo e do timbre, recebendo, por vezes, novas decorações adaptadas aos gostos e à cultura de cada época.

³ Sobre a materialidade destas práticas de sociabilidade, veja-se Velde (2022, 7), no prefácio de *Keyboard Instruments – Virginals, harpsichords and organs in paintings of the 16th and 17th centuries*. A autora descreve refeições servidas em loiças importadas, acompanhadas por vinho francês em copos venezianos, com os comensais elegantemente vestidos, sentados em cadeiras de madeiras nobres, em salões luxuosos iluminados por velas, onde as artes decorativas assumiam especial protagonismo. Refere também que senhoras e cavalheiros se entretinham a ouvir música em virginais e cravos de John Bull, Jan Pietersz Sweelinck, Peter Philips ou William Byrd, bem como em peças de compositores anónimos. Estes instrumentos eram concebidos não apenas como ferramentas musicais, mas também como móveis sumptuosos, frequentemente decorados com lemas em latim e papéis impressos colados. Noutro capítulo, Velde e Paepe (2022, 11-13) evocam os concertos realizados na casa da família Duarte, em Antuérpia, cujo ambiente distinto – enriquecido com obras de Rubens, Van Dyck, Brueghel, Vermeer e Tintoretto – justificava o epíteto de “Parnaso da Antuérpia”.

⁴ Não foi possível identificar o comitente nem mapear o percurso do instrumento e da respetiva caixa até à sua aquisição, em 1976, pelo Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural, na cidade do Porto (DGPC inv. n.º 634). Desconhecem-se as circunstâncias da sua chegada a Portugal, mas é plausível que o instrumento tenha sido pintado de vermelho e ornamentado com motivos dourados já em território português, como será discutido adiante. É também provável que tenha passado por diferentes proprietários desde a sua encomenda e que tenha sido fruído por diversos públicos até à sua musealização.

⁵ As duas edições do relato são ilustradas com desenhos de Giovanni Battista Lenardi (1656–1704) e Ciro Ferri (1634–1689), gravados por Arnold van Westerhout (1651–1725). A edição italiana encontra-se disponível em: *Internet Archive*, <https://archive.org/details/raggvagliodellas00wrig/mode/2up>; a edição inglesa em: *Internet Archive*, <https://archive.org/details/accountofhisexce00wrig/mode/2up>.

⁶ Este método de construção foi rapidamente abandonado pelos artífices de Antuérpia, que preferiram integrar caixa e instrumento numa única estrutura.

⁷ No final do século XVII surgiu uma variante designada falso *inner-outer*: o instrumento era construído com uma só caixa, mas criava-se a ilusão de duas partes distintas mediante a aplicação de molduras nas superfícies interiores das ilhargas e de entalhes nas laterais do vão do teclado. Um dos primeiros exemplos conhecidos é o cravo de 1668 (Musée de la Musique, Paris, inv. n.º E.986.15.1), atribuído, pelo menos em parte, a Girolamo Zenti (Ripin et al. 2001), disponível em: *Collection Philharmonie de Paris*, <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160084>. Embora rara em cravos até ao início do século XVIII, esta prática foi aplicada em instrumentos de menores dimensões, como espinetas e virginais. Entre os exemplos mais antigos conta-se o virginal de Celestini, datado de 1587 (Coleção Beurmann, Hamburgo, inv. n.º 2000.506), disponível em: *Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg*, <https://www.mkg-hamburg.de/en/object/dc00119666>.

⁸ Veja-se, a título de exemplo, o virginal de Giovanni Celestini (1593), pertencente à coleção do Royal College of Music. Disponível em: *Google Arts & Culture*, https://artsandculture.google.com/asset/virginal-by-giovanni-celestini-0003/oAEESxNUBybW_w.

⁹ Consultaram-se o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Arquivo do Museu Nacional da Música e os Arquivos do Património Cultural, I.P.

¹⁰ O instrumento foi restaurado por Esteves Pereira, em 1982-83, na sua oficina em Famalicão. A caixa foi restaurada no Laboratório José de Figueiredo, em 1982, tendo recebido uma intervenção complementar em 1994. Os relatórios de restauro encontram-se disponíveis nos Arquivos do MNM (19830209_LAEP_Relatorio_UI_006) e do Laboratório José de Figueiredo (n.º de registo 4; guia 4/82; restauro D/82).

¹¹ A história da receção destes objetos constitui uma questão relevante, embora difícil de abordar pela escassez de documentação.

¹² Humberto d'Ávila (1922–2006) foi investigador, musicógrafo, crítico musical e dramaturgo. Como diretor do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), desenvolveu um projeto de recuperação, preservação e valorização do património musical português, em particular através da recolha de manuscritos e do restauro de instrumentos.

¹³ A placa de alumínio que identificava o número de inventário DGPC 634 foi, entretanto, removida.

¹⁴ Tal como indicado na nota informativa do Ministério da Educação e Cultura, datada de 4 de maio de 1979, e noutra correspondência subsequente. O documento encontra-se disponível no Arquivo do Museu Nacional da Música (19790504_DGPC_Informacao_UI_006).

¹⁵ Enquanto objeto de representação, a caixa da espineta articula-se com a identidade social e cultural do seu proprietário, refletindo práticas, valores e vivências do seu tempo.

¹⁶ A publicação resulta de um projeto de investigação desenvolvido entre 2019 e 2022, com a colaboração de diversos investigadores espanhóis e de outros países. Embora centrado na Península Ibérica, o projeto estendeu-se também aos territórios da Monarquia Hispânica dos séculos XVI a XVIII.

¹⁷ Sobre este tema, veja-se o catálogo da exposição *Viagens – Lacas Namban e de Outras Paragens* (Henriques et al. 2011), realizada entre 21 de setembro e 27 de novembro de 2011, no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Destaca-se, em particular, o capítulo de Maria da Conceição Borges de Sousa, *As lacas europeias*, que aborda a difusão dos objetos lacados no Ocidente.

¹⁸ A lacca era utilizada para revestir e proteger diferentes tipos de objetos – móveis, biombos, caixas, pequenos utensílios –, desempenhando também uma função decorativa de grande prestígio. O seu valor decorria não apenas da raridade das matérias-primas, mas igualmente da complexidade técnica e do caráter secreto do processo de fabrico, transmitido de modo restrito nas oficinas orientais. Essa aura de mistério reforçava o fascínio que exercia sobre os consumidores europeus, justificando os preços elevados e estimulando a procura de alternativas e imitações no Ocidente.

¹⁹ O termo *chinoiserie* surgiu na época de Honoré de Balzac (1799–1850) e esteve inicialmente associado ao exotismo cultivado por uma classe recentemente enriquecida, razão pela qual adquiriu uma conotação pejorativa (*Summa Artis - Historia General del Arte - Las Artes Decorativas en Europa* 2000, 453).

²⁰ Nas versões mais requintadas da *lacca povera*, os detalhes eram realçados a dourado ou gravados após a secagem do verniz. Para uma definição da técnica, consulte-se a entrada *Lacca contrafatta*, disponível em: *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100046638>.

²¹ Jean Bérain (1638–1711), desenhador, pintor e gravador francês, foi nomeado desenhador

de Luís XIV em 1674. A sua oficina no Louvre situava-se próxima à de André-Charles Boulle, para quem criou numerosos desenhos. Durante o reinado de Luís XV, forneceu modelos para móveis, armas, trajes, cenários teatrais e até cortejos fúnebres. Os padrões de marchetaria – arabescos, folhagens enroladas ou cenas fantasiosas – tornaram-se característicos do seu estilo, que, inspirado em motivos clássicos e renascentistas, deu origem ao termo “*bérainesque*”.

²² A *lacca povera* com o fundo vermelho era a mais comum; a branca, rara na época, é hoje especialmente valorizada.

²³ Se inicialmente prevaleciam os desenhos *chinoiserie*, os motivos europeus tornaram-se, com o tempo, igualmente populares.

²⁴ Sobrinho-neto do Papa Urbano VIII (Maffeo Barberini), Carlo Barberini desempenhou um papel fundamental na reconciliação da sua família com o papado após as Guerras de Castro.

²⁵ Roger Palmer (1634–1705), cortesão inglês, diplomata e membro do Parlamento, foi também um destacado escritor católico. Nomeado embaixador no Vaticano por Jaime II, exerceu funções em Roma entre abril de 1686 e junho de 1687, residindo no Palácio Pamphilj durante a sua estadia na cidade.

²⁶ A primeira audiência formal com o Papa realizou-se a 8 de janeiro de 1687.

²⁷ A sua nomeação como mordomo deveu-se provavelmente ao seu conhecimento de Roma e da língua italiana. Veja-se *River Campus Libraries, University of Rochester*, <https://www.library.rochester.edu/rbscp/blog/wright>.

²⁸ No Salão Grande, ou Sala dei Palafrenieri – a galeria decorada com os frescos de Pietro da Cortona (1597–1669) – foi instalada a mesa principal, com cerca de 30 metros de comprimento e 2,4 de largura, repleta de “*grandes quantidades de frutas, doces, queijo parmesão e outras sobremesas deliciosas*”. Sob um baldaquino colocou-se um retrato em tamanho real de Jaime II (r. 1685–88), que presidia simbolicamente às festividades. Segundo Wright, a mesa foi montada e aberta ao público durante dois dias antes do banquete, funcionando como antevisão da festa.

²⁹ A versão inglesa acrescenta descrições inéditas de trajes e costumes da época em Roma. O tom anedótico de algumas passagens terá divertido particularmente os leitores ingleses.

³⁰ As arquiteturas efémeras – incluindo esculturas, altares e arcos triunfais – eram elementos recorrentes em festividades civis e religiosas no início da Época Moderna. Os *trionfi da tavola* inserem-se nessa prática, conferindo ao banquete uma dimensão de espetáculo artístico e simbólico. Através dessas composições efémeras, a mesa transformava-se num espaço de encenação política e teológica, onde o poder, a fé e a abundância eram representados de forma alegórica.

³¹ Sobre este tema, veja-se De Caria (2024), que mergulha o leitor no Renascimento italiano – período em que os banquetes cuidadosamente orquestrados se afirmavam como espetáculo e forma de expressão de poder, repletos de significados simbólicos. Consulte-se também a obra seminal de Walker e Hammond (1999), que dedica o capítulo 4, *Banqueting and Secular Silver*, ao banquete de 1687 no Palácio Pamphilj. Sobre o cerimonial de mesa enquanto manifestação de poder no contexto barroco português, veja-se Simões (2022).

³² Entre os *trionfi* foram intercaladas seis jarras de prata dourada com flores artificiais e pequenos animais de maçapão – leões, unicórnios e águias, suportes heráldicos das armas reais – distribuídos ao longo da mesa. Os desenhos dos *trionfi*, gravados por Arnold van Westerhout (1651–1725), foram assinados por Giovanni Battista Lenardi (1656–1704), embora seja provável que Ciro Ferri (1634–1689) tenha sido o autor das composições, dado o seu envolvimento no projeto das carruagens. A identidade do artesão responsável pelas esculturas de açúcar permanece desconhecida (Walker e Hammond 1999, 225-226). Reproduções das gravuras encontram-se nas edições italiana e inglesa do livro de Wright (1687 e 1688), também

disponíveis em: *The Met Museum*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/349699>; *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/entity/giovanni-battista-lenardi/m0vnnvzc>; *Getty Library Catalog*, http://hdl.handle.net/10020/83b3076_p113.

³³ A iconografia dos *trionfi* exaltava as virtudes e realizações de Jaime II. Entre as esculturas figuravam deuses como Vulcano, Neptuno, Cibele e Juno – personificações dos quatro elementos – prestando “tributo à Mesa”. Dois pares de esculturas personificam a Prudência/Lealdade e a Paz/Vitória, e dois grupos adicionais mostram três figuras sentadas sob palmeiras, símbolo heráldico de Roger Palmer, aludindo a virtudes de um bom reinado e de um monarca justo. A composição mais complexa, com 156 cm de altura, ergue-se ao centro, sob os braços papal e real, glorificando a restauração da monarquia inglesa e a figura do rei enquanto defensor da fé católica. Representa a Igreja sentada sobre o sol, ladeada pela Verdade e descoberta pelo Tempo; o Rei, figurado como guerreiro alado, expulsa a Discórdia e a Fraude, enquanto a hidra, símbolo da rebelião protestante, jaz decapitada. Através destas esculturas simbólicas de açúcar, Palmer procurava recordar ao Papa as vitórias religiosas de Jaime II em favor da Igreja Católica, reforçando assim a sua missão diplomática de obter a nomeação do jesuíta Edward Petre como cardeal.

³⁴ No Antigo Egito, a resina de mirra era usada para embalsamar os mortos, numa prática associada à crença na imortalidade e na vida após a morte. Na tradição cristã, a mirra figura entre os presentes oferecidos a Jesus, simbolizando simultaneamente a sua natureza divina e real, bem como a sua condição mortal e o sofrimento que culminaria na ressurreição. Por ser uma árvore perene, de folhas sempre verdes, o loureiro é símbolo de imortalidade. Na mitologia grega, Apolo consagrou-o à memória de Dafne, transformando-o em emblema de triunfo e eternidade. Coroas de louros eram oferecidas a heróis e vencedores de competições, perpetuando essa associação ao mérito e à glória.

³⁵ Como o próprio relato enfatiza: “*Intimating... That His Majesty, whose victories had planted Him Laurels in His own time, wanted not the Myrrhe of His Virtues to embalm him to posterity*” (Wright 1688, 63). Esta leitura associa o loureiro (Dafne) e a mirra (Mirra) à imortalidade do monarca, tanto pelas vitórias em vida como pelas virtudes que o perpetuariam na memória futura.

³⁶ O termo *conversation piece* é aqui usado por analogia, para designar objetos concebidos para suscitar o diálogo e o comentário erudito, ainda que a expressão só se tenha generalizado na Inglaterra do século XVIII, em referência a retratos de grupo e, mais tarde, a objetos curiosos.

³⁷ *L'Ovide Moralisé*, que cristianiza fábulas pagãs, ilustra esta ideia. A obra, amplamente difundida a partir dos séculos XIV e XV, adapta e recria as narrativas mitológicas greco-romanas segundo uma perspectiva cristã.

³⁸ No século XVI, algumas edições destinadas a artistas apresentavam apenas as imagens, sem o texto poético.

³⁹ Basta pensar na história da ópera: várias obras foram inspiradas em mitos transmitidos por Ovídio, como *Dafne*, de Jacopo Peri (1598), *L'Orfeo*, de Monteverdi (1607), entre muitas outras nos séculos seguintes.

⁴⁰ Veja-se Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I, vv. 452-567.

⁴¹ Febo, epíteto poético de Apolo, significa literalmente “*brilhante*” ou “*luminoso*”. A designação associa-se ao papel de Apolo como deus do Sol e da luz, símbolos de razão, verdade e inspiração artística, atributos que o distinguiram na tradição clássica e humanista.

⁴² Veja-se *Metamorfoses*, Livro X, vv. 298-502.

⁴³ Versão do mito em Higino (*Fábulas*, LVIII, 1). Já Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III, 184), considerado o autor do primeiro relato detalhado, aponta como motivo da vingança o facto de

Mirra não cultuar Afrodite: “*Paniasis* (c. 490 a.C.) afirma que (Adónis) era filho de Tías (ou Cíniras), rei dos assírios, que tinha uma filha chamada Esmirna (ou Mirra). Por causa da ira de Afrodite, a quem não adorava, Mirra apaixonou-se pelo pai e, com a cumplicidade da ama, passou doze noites no seu leito sem o seu conhecimento. Quando o pai descobriu perseguiu-a com a espada desembainhada. Vendo-se perdida, implorou aos deuses que a tornassem invisível, e os deuses, com pena dela, transformaram-na na árvore que hoje designam por mirra.” Excertos disponíveis em: *Theoi Project*, <https://www.theoi.com/Olympios/AphroditeWrath2.html>.

⁴⁴ O mito de Adónis conheceu especial desenvolvimento no século XVI. A produção artística evocou sobretudo os episódios ligados à disputa entre Afrodite e Perséfone. A contenda foi resolvida por Zeus, que determinou que o jovem passasse um terço do ano com cada uma das deusas e os restantes quatro meses onde desejasse. O mito ficou, assim, associado aos ciclos da vegetação.

⁴⁵ Entre o Barroco e o Neoclassicismo, tornou-se frequente um novo tema: Adónis como figura isolada, símbolo da beleza masculina.

⁴⁶ A datação que propomos assenta na análise comparativa com gravuras publicadas em Minici (1994) e em Infelise e Marini (1993), bem como com peças de mobiliário e instrumentos musicais que apresentam repertório ornamental semelhante.

⁴⁷ A escolha das espécies pode não ser apenas decorativa; além de sublinhar a dualidade Ocidente/Oriente, permite também uma leitura simbólica. A macieira, associada à Árvore da Vida e da Ciência do bem e do mal, pode evocar tanto o conhecimento que conduz à imortalidade como a queda (Chevalier e Gheerbrant 2018, 426). Já os ramos da palmeira são universalmente reconhecidos como símbolos de vitória, ascensão, regeneração e imortalidade (Chevalier e Gheerbrant 2018, 502).

⁴⁸ Consulte-se a entrada *Chinoiserie* (Ferreira 2009), disponível em: *Enciclopédia Virtual da Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*, <https://eve.fcsh.unl.pt/pt/artes/chinoiserie>.

⁴⁹ O interesse pela zoologia, em particular pela ornitologia – o ramo mais popular da disciplina nos séculos XVI e XVII – explica a proliferação de aviários e zoológicos em palácios como Versalhes ou Chantilly. O entusiasmo pela botânica e pela observação da natureza ultrapassava o domínio científico, refletindo-se também nas artes: motivos de pássaros, flores e plantas, muitas vezes inspirados em gravuras naturalistas, surgem em tecidos, bordados, tapeçarias e móveis marchetados (Laloue 2022). Pillement é autor de alguns desenhos que serviram de modelo; veja-se: *Minneapolis Institute of Art*, <https://collections.artsmia.org/art/77263/ornament-chinoiserie-flowers-and-birds-jean-baptiste-pillement>; *Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, https://bibliotheque-numerique.inha.fr/en/collection/item/11872-oeuvre-grave-de-jean-pillement-volume-6?language_id=13; *Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/788899>; *Mullen Books*, <https://www.mullenbooks.com/pages/books/192079/jean-pillement-robert-sayer/the-ladies-amusement-or-whole-art-of-japanning-made-easy?soldItem=true>.

⁵⁰ Os animais representados podem igualmente remeter para significados históricos e literários. As fábulas de Esopo, amplamente lidas, assim como contos e provérbios populares, inspiraram muitas imagens, funcionando como modelos simbólicos e morais.

⁵¹ Veja-se a secção *Chinesi* do *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della dita Giuseppe Remondini e figli* (1803, 94-95), onde se referencia um conjunto de gravuras “em papel muito fino (...) para serem recortados e colados em fruteiras, caixas e para a decoração de armários” (tradução nossa). São enumerados motivos como as estações e os doze meses do ano, pássaros, animais, ramos de flores, vasos, atos cénicos, comédia, ópera, cenas de caça, cavaleiros, soldados de infantaria e cavalaria, personagens chinesas, perspectivas da cidade

de Roma, jardins com fontes, cascatas, *buffonerie chinesi*, grotescos, entre outros. Disponível em: *Internet Archive*, <https://archive.org/details/catalogodellesta00remo/page/94/mode/2up>.

⁵² Consulte-se Giuliana Ericani, “Stampe per la lacca povera”, em Infelise e Marini (1993, 222-233).

⁵³ Lozar Štamcar (1999, 212-46) analisa esta peça de mobiliário do Narodni muzej Slovenije. Imagem disponível em: *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/secretary-with-lacca-povera-decoration/AgGYk1ligVtMSg>.

⁵⁴ Imagem desta peça de mobiliário disponível em: *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/treumeau/1QFtrPOAKhQ-Zg>.

⁵⁵ Sobre a cómoda-papeleira do Metropolitan Museum of Art (inv. n.º 25.134.1a, b), veja-se Kisluk-Grosheide (1996), que identifica a utilização de gravuras de Martin Engelbrecht (1684–1756), Johann Christoph Weigel (c. 1654–1726), Louis Crépy filho (c. 1680–depois de 1754) e Johannes Visscher (1633–após 1692). Disponível em: *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195332>.

⁵⁶ O motivo do mascarão encimado por um leque estilizado é um dos motivos *bérainesque* presentes em numerosos desenhos de mobiliário do artista. Veja-se *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/704827>; *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gravure_de_Jean_B%C3%A9rain_p%C3%A8re.jpg.

⁵⁷ Para além dos objetos musealizados referidos, outros exemplares com repertório motivico semelhante surgem regularmente em leilões de casas como a *Christie's*. A título de exemplo, veja-se *Christie's*, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6387302>; <https://www.christies.com/en/lot/lot-6287563>.

⁵⁸ A gravura pertence a um conjunto de seis de Louis Crépy, incluídas em *Œuvres des estampes gravées d'après les tableaux et dessins de feu Antoine Watteau (...)*. Disponível em: *Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18662>.

⁵⁹ Imagem desta peça disponível em: *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/two-section-piece-of-furniture-decorated-with-lacca-povera-technique-0000/SQENJIoNPn26yA>.

⁶⁰ Imagem disponível em: *Museu de la Música (Barcelona)*, https://cataleg.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/H310027/?lang=es&resultsetnav=68ac79901f7f5. Nos dias 7 e 8 de março de 2025, Cristina Bordas, Josep Borràs e Mónica Piera organizaram, em Barcelona, uma jornada de investigação dedicada ao saltério, da qual resultará uma publicação. Habitualmente dotado de estojo e decorado com temas e técnicas diversas, como as lacas europeias, o saltério floresceu em meados do século XVIII na Península Ibérica e em Itália. Programa disponível em: *L'Auditori*, https://www.dissenyhub.barcelona/sites/default/files/activity_files/hablamos_de_salterios_barrocos-2.pdf.

⁶¹ A oitava curta omite algumas notas cromáticas raramente usadas no registo grave do instrumento, permitindo economizar espaço e materiais e, simultaneamente, ampliar o âmbito sonoro.

⁶² Após a aplicação da camada branca preparatória, pintava-se a cor de fundo, sobre a qual o desenho era delineado a mordente e geralmente contornado a negro; por vezes, a decoração era também executada em relevo. Entre as cores predominantes nos acharoados portugueses destacam-se o vermelho (obtido com cinábrio) e os verdes, sendo mais raros os tons escuros, como o preto azulado ou esverdeado. O mobiliário acharoadado encontrava-se não apenas nos interiores de palácios e conventos abastados, mas também em igrejas, revestindo altares, alfaias litúrgicas e peças devocionais (Henriques et al. 2011, 19-20).

⁶³ O motivo do coração surge com frequência nos suportes de cravos e pianofortes portugueses

do século XVIII, o que aponta afinidades estéticas comuns.

⁶⁴ Ver relatório de restauro de Esteves Pereira (1983), Arquivo do Museu Nacional da Música (19830209_LAEP_Relatorio_UI_006).

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2025

Fecha de revisión: 22 de febrero de 2026

Fecha de aceptación: 12 de marzo de 2026