

A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

The Golden Age of French Furniture. From the Workshop to the Palace



← fig. 1
André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier en Meubles*
(pormenor), 1769-1775

fig. 2
Nicolas Delaunay, *La Consolation de l'Absence*, 1785



fig. 3
André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier en Meubles*,
planche 11 (pormenor), 1769-1775



A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

Clara Serra

Conservadora do Mobiliário e Têxteis
(Museu Calouste Gulbenkian)

No século XVIII, o mobiliário francês atingiu uma qualidade técnica e artística sem precedentes. Este período, compreendido entre o final do reinado de Luís XIV e a Revolução, ficou conhecido como a Idade de Ouro do Mobiliário Francês. A conjuntura favorável da época permitiu que esta arte se desenvolvesse de forma ímpar. Desde o fim do século anterior que a liberalização dos costumes se vinha a manifestar, refletindo-se em muitos aspetos da sociedade como, por exemplo, na maneira de as pessoas se relacionarem e conviverem. Estas mudanças de comportamento fizeram-se sentir nos ambientes interiores. A estabilidade política e a prosperidade económica favoreceram o aparecimento de uma elite endinheirada e sofisticada, que procurava o luxo e o conforto aliados à beleza. Houve, por parte desta elite, uma vontade de renovar os espaços interiores, de os adaptar às novas mentalidades. O mobiliário acompanha as transformações da sociedade e diversifica-se, adaptando-se aos desafios da época. Surgem novas tipologias de móvel, diferentes interpretações dos já existentes ou modelos inéditos. Para responder às exigências de uma elite esclarecida e ávida de novidades, os marceneiros e ebanistas recorrem a algumas inovações técnicas.

O apertado sistema corporativo, garante de qualidade, a vinda para Paris de ebanistas estrangeiros, possuidores de elevados conhecimentos técnicos, e a chegada de novas madeiras, provenientes das viagens marítimas, foram contributos muito importantes para todo o desenvolvimento extraordinário da marcenaria e da ebanisteria nesta época.

O móvel passa a ser pensado com uma funcionalidade específica, não esquecendo a sua vertente estética. O seu criador, seja arquiteto, ornamentista ou mesmo o artesão qualificado, vai ao encontro das necessidades da clientela, anunciando o *design* moderno.

Partindo de alguns móveis emblemáticos, pretende-se analisar, de forma não exaustiva, o que está por detrás da execução destas peças deslumbrantes, os artesãos envolvidos, as várias oficinas, os materiais, as técnicas, as ferramentas, entre outros, elementos indispensáveis para se chegar a este nível de excelência.

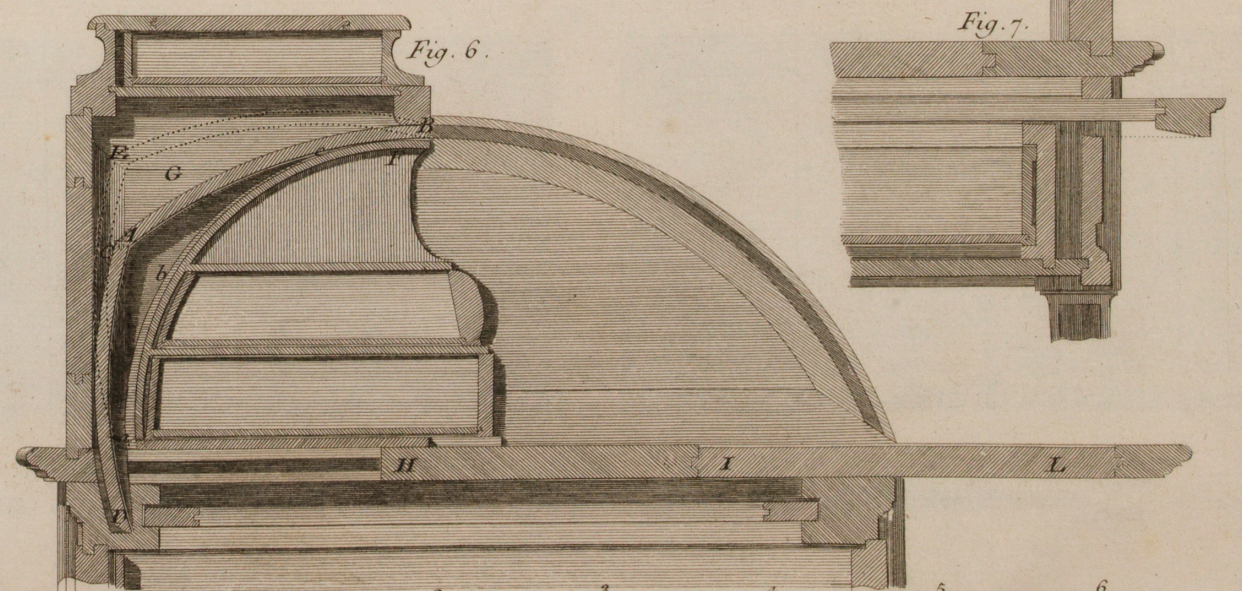
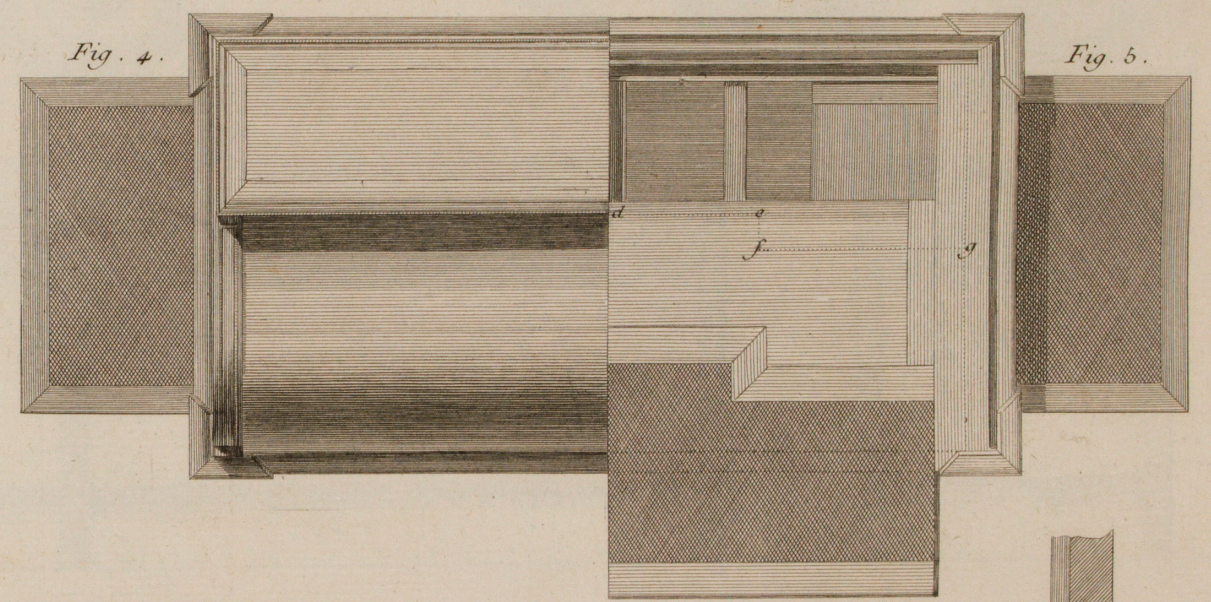
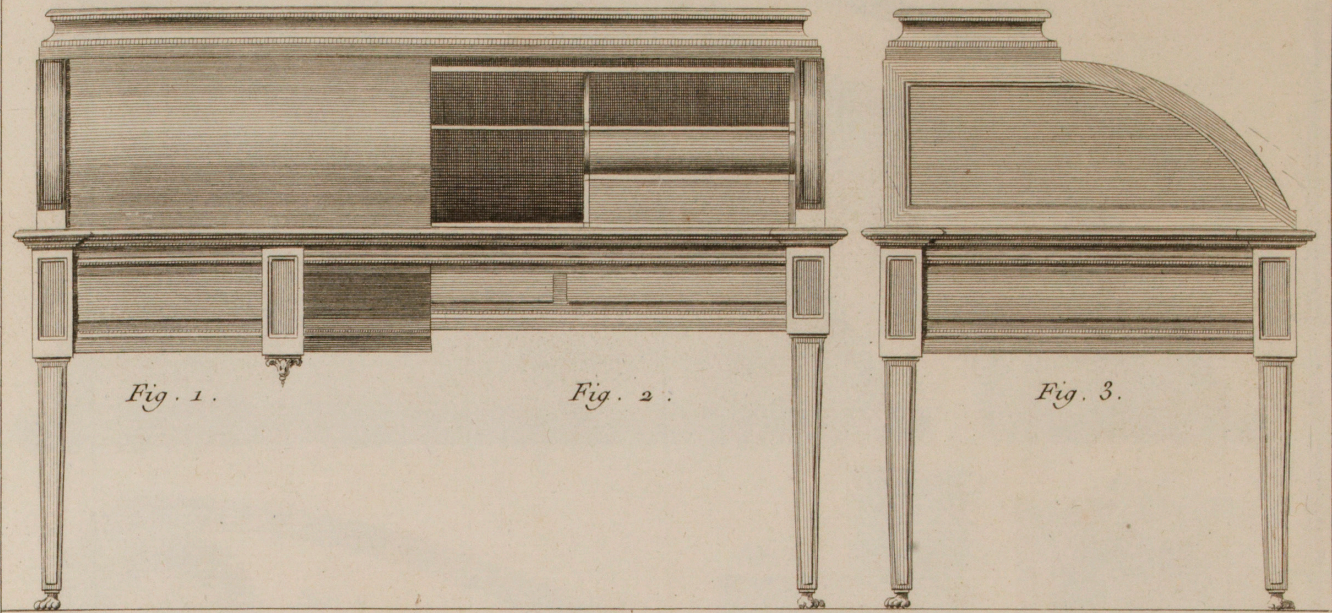
Não podemos deixar de referir a importância da parceria estabelecida com a Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, cujo contacto com os materiais e detalhes técnicos permitiu imprimir à exposição um lado mais prático, tornando-a muito mais rica e possibilitando um entendimento mais alargado das questões relativas à produção do mobiliário naquela época.

fig. 5
Jean-Henri Riesener, secretária de cilindro, 1773

→ fig. 6
André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier en Meubles*,
planche 262 (pormenor), 1769-1775



PLANS ET ELEVATIONS D'UN BUREAU A CYLINDRE, avec ses Developpements



Echelles de 1 2 3 4 5 6 Pieds.
1 2 3

A Marcenaria em Paris no Século XVIII

Helen Jacobsen

Conservadora das Artes Decorativas Francesas do século XVIII
(The Wallace Collection, Londres)



fig. 7
Niklas Lafrensen, *Cena de Interior*,
c. 1790

O século XVIII tem sido referido como a «Idade de Ouro do Mobiliário Francês»¹. Peças admiradas por colecionadores e amantes da arte desde o momento da sua criação, as suas proporções harmoniosas, os seus materiais ricos e a sua soberba qualidade de execução dão testemunho do talento e do saber técnico dos marceneiros, cinzeladores, ebanistas e desenhadores que colaboravam no seu fabrico. São também um reflexo dos elevados critérios e dos gostos da sociedade da época e de uma clientela disposta a pagar largas somas para garantir a satisfação das suas exigências. Nos seus comentários sobre a vida parisiense na década de 1780, Louis-Sébastien Mercier calculava que os custos de decoração de uma casa de luxo na cidade eram três vezes superiores aos da construção da mesma, e o processo era mais demorado². Embora exista informação abundante sobre muitos desses clientes e suas residências, muito menos se sabe sobre os artesãos e artesãs que produziam as peças de mobiliário, ou sobre o ambiente em que trabalhavam. A par da exposição, o presente ensaio visa lançar luz sobre esse sector da produção artesanal e sobre o contexto em que foram criadas algumas das mais celebradas peças de mobiliário europeu.

Os esforços determinados de Luís XIV no sentido de implementar a produção de bens de luxo em França, aliados ao aumento da procura por parte de uma elite abastada em Paris e não só, conduziram, a partir de finais do século XVII, a um muito rápido crescimento da produção de mobiliário. Tanto em termos de forma como de decoração, o mobiliário beneficiou também do desenvolvimento de novas tecnologias e da introdução de novas matérias-primas e influências criativas procedentes de outras regiões do mundo. Novas rotas comerciais possibilitaram a importação de madeiras exóticas originárias da Ásia, da África e das Américas, caracterizadas por tonalidades profundas e ricas texturas, e as carapaças de tartarugas das águas temperadas desses continentes começaram a ser utilizadas como alternativa aos folheados. No século XVIII, a laca asiática e a porcelana francesa da Manufatura de Sèvres eram igualmente utilizadas para enriquecer o efeito decorativo do mobiliário. Ricos ornamentos em bronze, frequentemente dourados, conferiam às peças um toque de luxo suplementar. Importava-se mármore europeu para guarnecer as cómodas e as mesas com tampo lisos e funcionais. O trabalho destes diversos materiais exigia artesãos cada vez mais especializados, o que constituía um crescente desafio às regulamentações do meio preexistente. Ao rigoroso sistema corporativo que vigorava em Paris e noutras regiões da França se deve em parte a evolução das técnicas destes artesãos - ainda que, ironicamente, muitos dos mais talentosos e bem-sucedidos marceneiros exercessem a sua atividade fora desse sistema.

As corporações dominavam o sector manufatureiro na França do século XVIII, e, a par dos laços familiares, estas relações eram fundamentais à organização social.

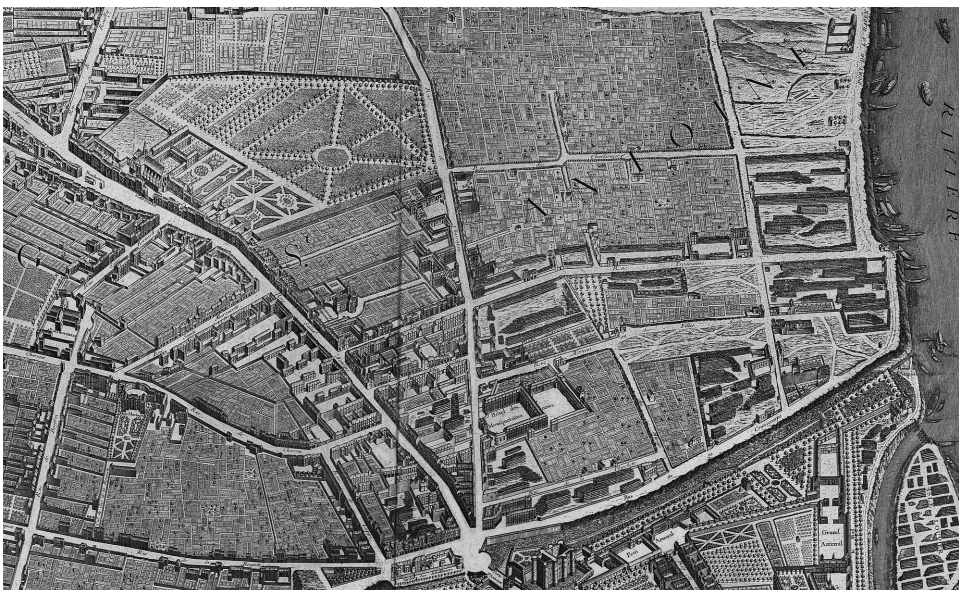


fig. 8
Mapa do Faubourg Saint-Antoine in *Plan de Paris. Commencé l'année 1734. Dessiné et gravé sous les ordres de Messire Michel Étienne Turgot, Marquis de Sousmons ... Henry Million, &c. Achevé de graver en 1739 ... Levé et dessiné par Louis Bretz. Gravé par Claude Lucas, et écrit par Aubin, 1739*

Cada área de especialização tinha a sua própria corporação, que estruturava uma boa parte da vida quotidiana dos artesãos: os membros de cada corporação frequentavam a mesma igreja, celebravam festividades específicas, e aprendiam e exerciam os seus ofícios em conformidade com as regras da sua corporação. A *Corporation des Menuisiers* incluía não apenas os marceneiros que fabricavam carruagens e painéis de revestimento de paredes, mas também dois tipos distintos de artesãos ligados ao mobiliário: o *menuisier* especializado em peças sólidas de madeira como consolas, cadeiras ou camas, e o *menuisier en ébène*, ou *ébéniste*, denominação que aludia ao trabalho com ébano, mas que no século XVIII era utilizada para referir os marceneiros especializados em mobiliário folheado.

Era a corporação dos marceneiros que estabelecia e controlava os padrões de qualidade das peças. Só um mestre marceneiro estava autorizado a produzir e a vender mobiliário, o qual, a partir de meados do século XVIII, passou a ostentar, obrigatoriamente, a sua estampilha³. Para alcançar o grau de mestre, um artesão tinha de trabalhar como aprendiz durante pelo menos três anos, período ao qual se seguiam mais três anos de trabalho assalariado na oficina de um mestre. Este longo programa de aprendizagem garantia a aquisição das competências técnicas necessárias ao ofício; competências essas que eram testadas mediante a produção de uma «obra-mestra», da qual dependia a obtenção do título de *maître*. A corporação também cobrava impostos aos artesãos, de acordo com uma escala variável que favorecia os filhos e genros dos mestres já estabelecidos, o que resultava em verdadeiras dinastias de marceneiros: os Boulles, os Migeons, os Van Risenburghs ou os Mondons, por exemplo.

Apesar do apoio social, que incluía a proteção e assistência a viúvas e órfãos de membros, ou a artesãos em dificuldades financeiras, a corporação era extremamen-

te restritiva, limitando o número de mestres marceneiros e excluindo os protestantes e os estrangeiros. Porém, o aumento da procura de *meubles de luxe* atraía a Paris um número crescente de artesãos estrangeiros, que trabalhavam obrigatoriamente nos chamados *enclos privilégiés*, áreas especiais que não estavam sujeitas aos regulamentos corporativos. As oficinas de algumas destas áreas - como as Galeries du Louvre, onde André-Charles Boulle (1642-1732) exerceu o seu ofício, ou o Arsenal, onde se estabeleceram Jean-François Oeben (1721-1763) e, mais tarde, Jean-Henri Riesener (1734-1806) - eram licenciadas por alvará régio, mas constituíam exceções. Na sua maioria, os artesãos que não pertenciam à corporação trabalhavam fora das muralhas da cidade de Paris, no Faubourg Saint-Antoine (fig. 8).

A Paris do século XVIII era uma cidade de bairros, cada um destes com as suas próprias características e atividades especializadas. O Faubourg Saint-Antoine era um cadinho de culturas, onde a população nativa se misturava com trabalhadores oriundos da província e imigrantes estrangeiros. Situada junto ao rio na periferia da cidade, a zona concentrava ofícios diversos, entre os quais a marcenaria, a cerâmica, os curtumes, a metalurgia e os têxteis, que requeriam provisões de água em abundância e instalações comparativamente mais amplas. O mapa de Turgot de 1739 mostra que o bairro se desenvolveu ao longo da sua principal artéria, a rue du faubourg Saint-Antoine, flanqueada por casas de quatro andares com oficinas no piso térreo. Ao longo do rio havia numerosos armazéns de madeira. Estima-se que, por meados do século XVIII, entre um terço a metade dos residentes do *faubourg* trabalhava nos ofícios da madeira, dos metais e dos têxteis, e que o ramo específico da produção de mobiliário empregava diversas centenas de artesãos, dispersos por pequenas oficinas independentes⁴. Um dos fatores que tornavam o bairro particularmente atrativo para os marceneiros era o rio. Bordejado pelo Sena, Saint-Antoine era a zona de desembarque da maioria das provisões de madeira que chegavam a Paris. Significativamente, o Arsenal também se situava junto ao rio, o que facilitava o acesso às matérias-primas, como o mapa de Turgot claramente mostra (fig. 9).

A aquisição das competências técnicas de marcenaria era um processo que exigia tempo e perseverança. Numa obra publicada em 1771, André-Jacob Roubo descreve em pormenor os complexos requisitos do ofício, especificando que, a par de um excelente domínio das técnicas de marcenaria, era igualmente necessário conhecer a fundo as diferentes madeiras e restantes materiais, bem como possuir algum conhecimento de química, metalurgia e serralheria⁵. Para além destas capacidades práticas e teóricas, um marceneiro devia educar o gosto mediante exercícios de desenho «de todos os géneros: arquitetura, perspectiva, ornamentação, paisagem e até figuras»⁶. Naturalmente, tudo isto implicava um longo processo de aprendizagem. Os aprendizes - na sua maioria com idades entre os 13 e os 23 anos - trabalhavam sob a tutela de um mestre durante um período de três a seis anos, executando tarefas repetitivas seis dias por semana, do nascer ao pôr do sol, e por vezes, dependendo da vontade do mestre, não folgavam ao domingo. Os mais afortunados eram alojados no sótão do mestre; outros dormiam na própria oficina, ou no armazém da madeira. Estavam sob controlo legal dos seus mestres, que tinham a responsabilidade de os instruir e de lhes transmitir as competências do ofício, além de os alojar, alimentar e vestir. Em contrapartida, o aprendiz estava «atado» ao seu mestre: tinha de se sujeitar às suas regras e não podia trabalhar para mais ninguém. Se fugisse, iriam no seu encalço e seria trazido de volta para concluir a aprendizagem.

Terminado este processo, um aspirante a marceneiro trabalhava como assalariado durante pelo menos três anos, oferecendo os seus serviços a uma ou diversas oficinas, de modo a ganhar experiência. A vida não era fácil, e os documentos da época mostram que as rivalidades entre assalariados e aprendizes eram comuns⁷. Estes conflitos tendiam a agravar-se com a morte do mestre⁸. As viúvas que herdavam o negócio dos maridos eram cobiçadas por assalariados ambiciosos, que por

vezes as desposavam, vindo desse modo facilitado o processo de obtenção do grau de mestre. Conhecem-se numerosos exemplos deste tipo de situações, sendo os mais célebres, talvez, os casos de Charles Cressent (1685-1768), que casou com a viúva de Philippe Poitou, e de Jean-Henri Riesener, que desposou a *Veuve* Oeben. Ambos assumiram a liderança das respetivas oficinas, que prosperaram. Embora a endogamia profissional não fosse um sistema formal na Paris do século XVIII, as realidades da vida quotidiana levavam a muitos casamentos dentro do mesmo ambiente de trabalho, ou entre membros de famílias do mesmo ramo de atividade. Assim, as famílias Oeben, Riesener, Vandercruse e Carlin - todas de origem alemã ou holandesa - estavam unidas por alianças matrimoniais, e as filhas dos marceneiros François Mondon (1696-1775) e Jean-François Oeben casaram com os prósperos fundidores de bronze Jacques Guinand e André Ravrio.

A maioria dos artesãos marceneiros não alcançava o grau de mestre, continuando a trabalhar como assalariados ou *ouvriers libres* (trabalhadores livres). Viviam muito pobremente e com escassos haveres. Os mestres devidamente qualificados podiam alcançar um maior sucesso financeiro, sobretudo os chamados *marchands-ébénistes*, marceneiros que geriam os seus próprios estabelecimentos comerciais. Contudo, era um modo de vida relativamente precário, e só alguns se tornavam proprietários, vivendo a maioria em casas arrendadas. No Faubourg Saint-Antoine, a casa típica compreendia duas a quatro assoalhadas por cima de uma oficina, além de uma cave e um sótão; algumas tinham também um pequeno quintal traseiro, com um poço e uma horta⁹.

A carreira de François Mondon é um dos mais expressivos exemplos de sucesso na marcenaria¹⁰. Tendo provavelmente herdado a oficina do pai, Mondon tornou-se um membro muito respeitado da sua comunidade, desempenhando funções como oficial e dirigente eleito da sua corporação. O seu modelo de atividade refletia as complexidades do mercado da marcenaria. Além da oficina, Mondon tinha uma loja - *La Pie* (A Gralha) - na rue du faubourg Saint-Antoine, a zona privilegiada do bairro, onde vendia o seu próprio mobiliário e as peças que encomendava a outros artesãos, como Nicolas Héricourt (1729-1790) ou Jean-Pierre Latz (1691-1754). Entre os seus clientes contavam-se membros da aristocracia, bem como cidadãos mais modestos. Mondon também fabricava peças para outros *marchands-ébénistes*, aceitando encomendas dos fornecedores da casa real Antoine-Robert Gaudreaux (1680-1746) e Gilles Joubert (1689-1775). Arrendou duas casas, cujas instalações incluíam uma oficina com aposentos privados onde vivia com a mulher e os três filhos, uma loja comercial, uma cave e um armazém de madeira. Arrendava outros quartos. A sua oficina empregava sete assalariados e um aprendiz. No Faubourg Saint-Antoine da época, uma oficina de marcenaria típica compreendia entre duas a quatro bancadas, embora as maiores pudessem chegar a ter cerca de doze¹¹. Pierre IV Migeon (1696-1758) e o filho Pierre V (1733-1775) eram ainda mais prósperos, possuindo diversas propriedades no bairro e subcontratando marceneiros de grande competência, como Roger Vandercruse Lacroix (1728-1799) e Joseph Gengenbach, cognominado *Canabas* (1715-1797), que fabricavam peças para a sua loja¹².

Embora artesãos como François Mondon pudessem executar peças de mobiliário bastante complexas utilizando materiais elaborados (fig. 10), o mobiliário mais luxuoso era produzido apenas por um grupo bastante restrito de oficinas especializadas. São estes, ainda hoje, os fabricantes mais célebres, cujas peças continuam a ser colecionadas - não sendo, porém, representativos do sector da marcenaria do século XVIII. Só um número muito reduzido de marceneiros alcançava uma situação de verdadeira prosperidade e uma reputação segura enquanto fabricantes de peças de luxo; alguns chegavam a ser oficialmente nomeados como fornecedores de membros da família real ou do próprio rei. Foi o caso de Charles Cressent, que se tornou *ébéniste* de Philippe, duque de Orleães, na década de 1720, ou de Jean-François



fig. 9
Depósitos de madeira nas margens do Sena na orla do Faubourg Saint-Antoine in *Plan de Paris. Commencé l'année 1734. Dessiné et gravé sous les ordres de Messire Michel Étienne Turgot, Marquis de Sousmons... Henry Million, &c. Achevé de graver en 1739... Levé et dessiné par Louis Bretz. Gravé par Claude Lucas, et écrit par Aubin, 1739*



fig. 10
Atribuída a François Mondon,
cômoda, c. 1740

Leleu (1729-1807), fornecedor regular do príncipe de Condé na década de 1770. Estas distinções davam origem a um maior número de encomendas e garantiam um elevado nível de prestígio que, com algum cuidado, podia ser convertido em sucesso financeiro.

O departamento que administrava o mobiliário real, ou *Garde-Meuble de la Couronne*, influenciava de modo importante a produção de mobiliário de luxo em Paris, já que encomendava anualmente centenas de peças destinadas às residências reais. Uma nomeação oficial como *ébéniste du roi* era uma garantia de prosperidade e sucesso, tendo distinguido as carreiras de Gaudreaux, Joubert e Riesener, encarregados de mobilar as casas reais durante a maior parte do século XVIII. Em muitos casos, as principais peças dos quartos e salas mais importantes eram desenhadas pelo departamento real dos *Menus Plaisirs*, ou por um dos arquitetos do rei (fig. 11). Muito poucos destes desenhos sobreviveram. Uma vez aprovados, executava-se um modelo em pequena escala, em cera ou madeira, sujeito à aprovação do *Garde-Meuble*. Por vezes procurava obter-se também o beneplácito do membro da família real ao qual a peça se destinava: a *mémoire* de Riesener relativa à cômoda que realizou em 1776 para os aposentos da condessa da Provença em Versalhes declarava expressamente que a peça fora executada de acordo com o modelo aprovado pela própria condessa¹³.

Para alguns marceneiros, outra importante fonte de rendimentos eram os *marchands-merciers*, ou negociantes de bens de luxo, que se encontravam a par das últimas modas e tendências na área do mobiliário e da decoração de interiores.

Celeberramente descritos como «*marchands de tout, faiseurs de rien*», estes comerciantes empregavam alguns dos mais competentes artesãos, sobretudo marceneiros e fundidores de bronze, que em muitos casos criavam peças exclusivas destinadas às camadas mais prósperas da sociedade elegante¹⁴. A reputação destes comerciantes, entre os quais se contavam Thomas-Joachim Hébert, Simon-Philippe Poirier, Dominique Daguerre e os irmãos Darnault, estendia-se para além das fronteiras francesas, e era por meio das suas lojas que uma clientela internacional se familiarizava com o trabalho dos melhores marceneiros de Paris¹⁵. Contudo, de modo a preservarem o seu papel de intermediários, os negociantes não divulgavam os nomes desses artesãos, que em muitos casos permaneciam inteiramente desconhecidos, uma situação que se manteria até às primeiras décadas do século XX¹⁶. Os *marchands-merciers* tinham a capacidade de aliar diferentes talentos e materiais, alguns dos quais, como a porcelana de Sèvres ou a laca japonesa, eram demasiado caros e estavam muito para além do alcance de um mestre marceneiro comum. Entre os marceneiros associados a este sistema comercial contam-se Bernard II Van Risenburgh (BVRB), Martin Carlin (c. 1730-1785), Etienne Levasseur (1721-1798) e Adam Weisweiler (1744-1820).

Uma das atrações do mobiliário parisiense era a grande diversidade ao nível dos acabamentos e do tipo de revestimento aplicado às peças, que permitiam um número aparentemente ilimitado de estilos e inovações. No início do século XVIII, o mobiliário Boulle gozava de enorme popularidade; desenvolvido com grande talento pelo epónimo André-Charles Boulle, era particularmente admirado por ricos banqueiros e *connoisseurs*, que apreciavam não apenas os seus característicos contrastes entre folheados de ébano polido e marchetados metálicos, como também os seus ornamentos escultóricos em bronze dourado. Na década de 1720 a técnica do marchetado em madeira tornou-se extremamente popular: peças marchetadas com folheados de madeiras exóticas como o pau-violeta (*bois de violette*), o pau-rosa (*bois de rose*) e o pau-roxo (*amaranth*), dispostos em padrões geométricos. A marchetaria floral, muito em voga no século XVII, foi «redescoberta» na década de 1740, com os marceneiros alemães Latz e Oeben revelando-se dois dos mais destacados praticantes deste estilo. Entre os aprendizes de Oeben contam-se Leleu e Riesener, dois dos mais apreciados especialistas em marchetaria do século XVIII, cujas peças ostentam alguns dos motivos decorativos desenvolvidos pelo seu mestre¹⁷. Por vezes, os marceneiros usavam gravuras impressas como modelos, e, pela década de 1760, com o desenvolvimento de um gosto mais marcado pelo mundo clássico, a marchetaria começou também a evidenciar a influência da Antiguidade em motivos arquitetónicos e padrões geométricos. Na década de 1780, porém, impôs-se o estilo inglês do mogno liso, e os marceneiros franceses desenvolveram folheados altamente figurativos, com motivos flamejantes, de modo a obterem efeitos visuais.

Estas diferentes técnicas de trabalho da madeira eram complementadas pelo uso de materiais altamente brilhantes como a laca asiática ou a porcelana. A partir de finais da década de 1730, tornou-se comum a reutilização de objetos lacados do Extremo Oriente considerados fora de moda, cuja laca era reutilizada na decoração de novas peças. A laca mais valorizada era a japonesa, mas, dada a sua raridade, usava-se mais frequentemente a laca chinesa. Inventaram-se vernizes de produção local que imitavam a laca, como o introduzido com grande êxito pelos irmãos Martin em 1730. Alguns destes vernizes conferiam às peças maior vivacidade e colorido, com tons vermelhos, azuis e verdes substituindo os fundos negros da laca asiática¹⁸. A partir de finais da década de 1750, a fábrica de porcelana de Sèvres começou a produzir placas especificamente destinadas à decoração de peças de mobiliário. Ao longo das duas décadas seguintes, os *marchands-merciers* Philippe Poirier e Dominique Daguerre detiveram um quase monopólio sobre a compra destas placas, empregando marceneiros como Roger Vandercruse, BVRB e Martin Carlin para a



fig. 11
Desenho atribuído a Sébastien-Antoine Slodtz para uma cómoda encomendada para o quarto de Luís XV em Versalhes, em 1739, de Antoine-Robert Gaudreaux e Jacques Caffiéri in Jacques de Lajoue, *Recueil de dessins pour meubles et pour ornements. Exécutes en partie, le surplus projeté*, 1752

criação de pequenas peças de mobiliário pessoal, como escrivaninhas e secretárias. Estas peças eram vendidas a clientes célebres, como a elegante Madame du Barry, que parecia ter uma verdadeira adoração por mobiliário com aplicações de porcelana e laca (fig. 12).

Uma característica comum à porcelana e ao *vernís* é o colorido intenso (lembramos que, originalmente, mesmo o mobiliário folheado a madeira apresentava cores mais vivas do que hoje). Os marceneiros escolhiam cuidadosamente as variedades de madeira com que trabalhavam - usando, por exemplo, os tons carregados do pau-roxo para emoldurar padrões marchetados, ou madeiras de tonalidades mais claras como o azevinho para criar fundos esbranquiçados. Por vezes, as madeiras eram tingidas de modo a adquirirem matizes artificiais. A marchetaria floral de Oeben e Riesener, por exemplo, ou a figurativa de Pierre-Antoine Foullet (mestre em 1765) e Charles Topino (c. 1742-1803), apresentavam inicialmente um colorido muito mais forte do que hoje. Os contemporâneos referiam-se à arte da marchetaria como «pintura em madeira», uma expressão que atesta a intensidade cromática, bem como as técnicas da perspectiva e dos sombreados, brilhantemente empregadas neste tipo de peças¹⁹.

Limitados pelas restrições corporativas, os marceneiros não podiam fabricar os ornamentos de bronze com que decoravam a maioria das suas peças de mobiliário de luxo. Embora tivesse assumido a direção da oficina da viúva de Poitou, seu mestre, Cressent não parece ter obtido qualificação como marceneiro, mas sim como mestre escultor; era também membro da Académie de Saint-Luc²⁰. Esta característica, que tornava as suas produções tão procuradas, era também a causa dos seus permanentes conflitos com as corporações dos fundidores e douradores, que o acusaram três vezes de fabricar e dourar os seus próprios bronzes. Cressent argumentava que lhe era necessário supervisionar a aplicação e os acabamentos das peças na sua própria oficina, e que entregar os seus modelos a terceiros era correr o risco de ser copiado (um receio justificado, numa época que desconhecia a proteção de direitos de autor); porém, as suas práticas infringiam as regras das corporações, pelo que foi multado. Os marceneiros que trabalhavam nas chamadas zonas privilegiadas - Boulle no Louvre, Oeben e Riesener no Arsenal - não estavam sujeitos a tais restrições e dispunham de forjas nas suas oficinas; porém, não é certo que Oeben e Riesener produzissem os seus próprios ornamentos de bronze, sendo mais provável que utilizassem as forjas para peças de menor importância, como fechaduras ou alguns dos acessórios mecânicos que caracterizavam o seu mobiliário.

Nas décadas de 1770 e 1780, o mobiliário com aplicações de bronze alcançou o auge da sofisticação, como ilustram as peças de Riesener, Carlin ou Weisweiler. Este último trabalhava sobretudo para o *marchand-mercier* Daguerre, o qual, a partir de finais da década de 1770, encomendava os seus bronzes ao fundidor François Rémond (c. 1747-1812)²¹. Já Riesener parece ter trabalhado em estreita colaboração com Étienne Martincourt (c. 1730-1796)²², um cinzelador, dourador e escultor de talento, que traduzia os *designs* bidimensionais de Riesener (por vezes originalmente concebidos em marchetaria) em modelos tridimensionais. Depois de fundida, a peça era cinzelada - um trabalho de grande exigência técnica - e finalmente dourada²³. Superfícies brunidas e opacas conferiam maior profundidade e força expressiva às peças; pelas últimas décadas do século, o tipo de acabamento mais luxuoso, o *or mat*, usava-se apenas nas peças mais caras, e parece ter sido uma das principais especialidades tanto de Rémond como de Martincourt. Uma vez concluídos os elementos decorativos de bronze, competia ao marceneiro assegurar a sua correta aplicação nas peças de mobiliário.

As complexidades do mobiliário francês do século XVIII exigiam aos marceneiros competências e talentos diversos. Os caprichos da moda e as exigências da clientela pressionavam-nos a criar peças originais e inovadoras, a desafiar os limites dos materiais e a desenvolver os mais elevados padrões de qualidade. A.-J. Roubo



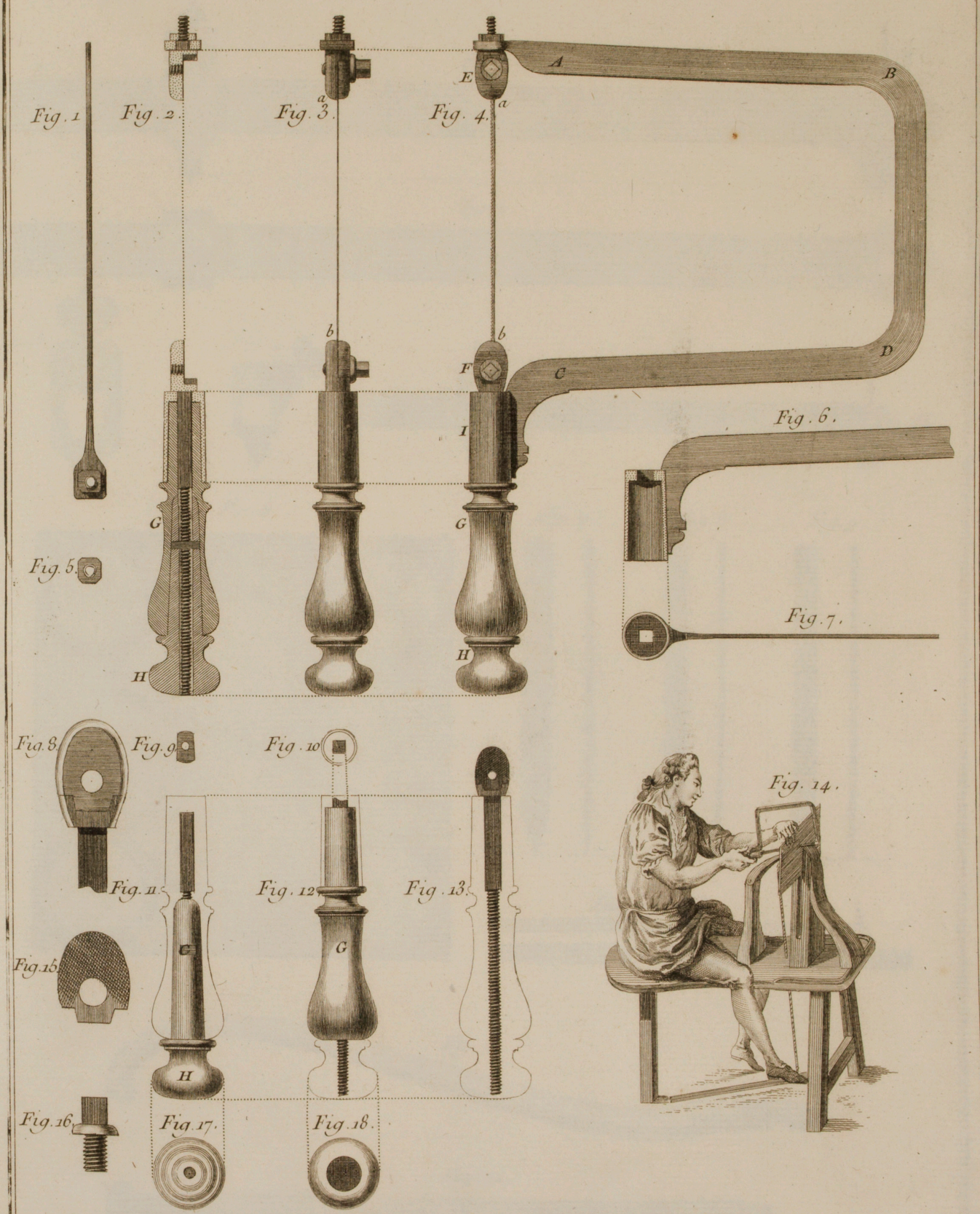
fig. 12
Martin Carlin, mesa-secretária, 1783-1784

defendia que as exigências do ofício requeriam um elevadíssimo grau de habilidade e precisão, referindo-se aos marceneiros como «Artistas»²⁴. Ao mesmo tempo, porém, as realidades da economia pré-revolucionária levavam a que, em muitos casos, a clientela tardasse a pagar as peças entregues, pelo que, além do saber técnico, os marceneiros tinham de ter também algum desafogo financeiro. Muitos deles, mesmo os mais bem-sucedidos, enfrentaram a falência²⁵. E, apesar do selo do mestre, nenhuma peça de mobiliário era criada por um só homem, mas sim por uma equipa de artesãos especializados. Trabalhando sob a direção de um mestre, aprendizes, assalariados e *ouvriers libres* desenvolviam os seus extraordinários talentos de modo a produzirem obras-primas do mobiliário, algumas das quais admiradas há bem mais de dois séculos. Jamais conheceremos os nomes da grande maioria deles.

1 Pierre Verlet, *Les meubles français du XVIIIe siècle*. 1955, vol. I, p. 3.
 2 L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*. Paris, 1782, «Ameublement», vol. I, pp. 283-285.
 3 Os respetivos estatutos foram introduzidos em 1743 e finalmente ratificados pelo Parlamento em 1751. Ao mesmo tempo, a corporação adotou a nova denominação de *Corporation des Menuisiers-Ébénistes*, e introduziu-se a estampilha «JME» (*Jurande des menuisiers-ébénistes*), aplicada às peças depois de inspecionadas por uma comissão de membros da corporação.
 4 De acordo com os registos disponíveis, a população do *faubourg* em 1712 era de 40 mil pessoas. Alan Thillay, *Le Faubourg Saint-Antoine et ses 'Faux Ouvriers'*. Seyssel, 2002, pp. 22, 71.
 5 André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier*. Paris, 1774, vol. III, section III.
 6 *Ibidem*, p. 763.
 7 Thillay, 2002, p. 339.
 8 Um caso bem conhecido, que parece ter sido causado precisamente por este tipo de rivalidade, foi o de Jean-Henri Riesener, que em 1765 declarou ter sido maltratado e agredido pelo seu *compagnon* na oficina de Oeben, Jean-François Leleu, e pela mulher deste. François de Salverte, *Les Ébénistes du XVIIIe siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris e Bruxelas: Les Éditions D'art et Histoire, 1923, p. 192.
 9 Thillay, 2002, pp. 52-53.
 10 Helen Jacobsen, «François Mondon: an ébéniste at work in the faubourg Saint-Antoine», in *Furniture History*, vol. L (2014), pp. 217-237.
 11 Thillay, 2002, p. 136. À data da sua morte, em 1732, o marceneiro Etienne Doirat tinha onze bancadas na sua oficina; em 1738, Bernard I van Risenburgh tinha sete. J.-D. Augarde, «Etienne Doirat, Menuisier en Ebène», in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13 (1985), pp. 33-52, p. 36; J.-N. Ronfort e J.-D. Augarde, «Le Maître du Bureau de l'Electeur», in *L'Estampille/L'Objet d'Art*, 243 (janeiro de 1991), pp. 42-75, p. 70.
 12 Sophie Mouquin, *Pierre IV Migeon*. Paris, 2001.
 13 6 de fevereiro de 1776, Archives Nationales, O1 3284.
 14 «Vendedores de tudo, fabricantes de nada». Jacques Savary de Brûlons, *Dictionnaire Universel de Commerce* (Paris, 1723), citado in Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets: the Marchands-Merciers of 18th-century Paris*. Oxford, 1996, p. 8.
 15 Veja-se Sargentson, 1996.

16 Por exemplo, só em 1957 se descobriu que as iniciais BVRB designavam Bernard II van Risenburgh (após 1696-c. 1766), sobretudo porque este artesão trabalhava para *marchands-merciers* e tinha pouco ou nenhum contacto direto com os clientes.
 17 Geoffrey de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Furniture, Clocks and Gilt bronzes*. 2 vols. Friburgo, 1974, I, pp. 243-244; Yannick Chastang, *Paintings in Wood. French Marquetry Furniture* (Londres, 2001); Yannick Chastang, «Louis Tessier's "Livre de principes de fleurs" and the eighteenth-century "marqueteur"», in *Furniture History*, 43 (2007), pp. 115-126.
 18 Anne Farroy-Carliet e Monika Kopplin, *Les Secrets de la laque française. Le vernis Martin*. Paris, 2014.
 19 Chastang, 2007.
 20 Para uma biografia completa de Cressent, veja-se Alexandre Pradère, *Charles Cressent*. Dijon, 2003.
 21 Archives Nationales du Monde du Travail, Roubaix, 183, AQ 1-9.
 22 Christian Baulez, «Martincourt et Riesener, une collaboration fructueuse et méconnue», in *L'Estampille/L'Objet d'Art*, 531 (2017), pp. 56-65.
 23 Helen Jacobsen, *Gilded Interiors: Parisian Luxury and the Antique*. Londres, 2017, pp. 105-107.
 24 Roubo, 1774, vol. III, p. 763.
 25 Por exemplo, a viúva Oeben não pôde evitar a falência após a morte do marido.

SCIE DE MARQUETERIE AVEC SES DEVELOPPEMENTS et la maniere de s'en servir.



A. J. Roubo. Inv. Del. et Sculp.

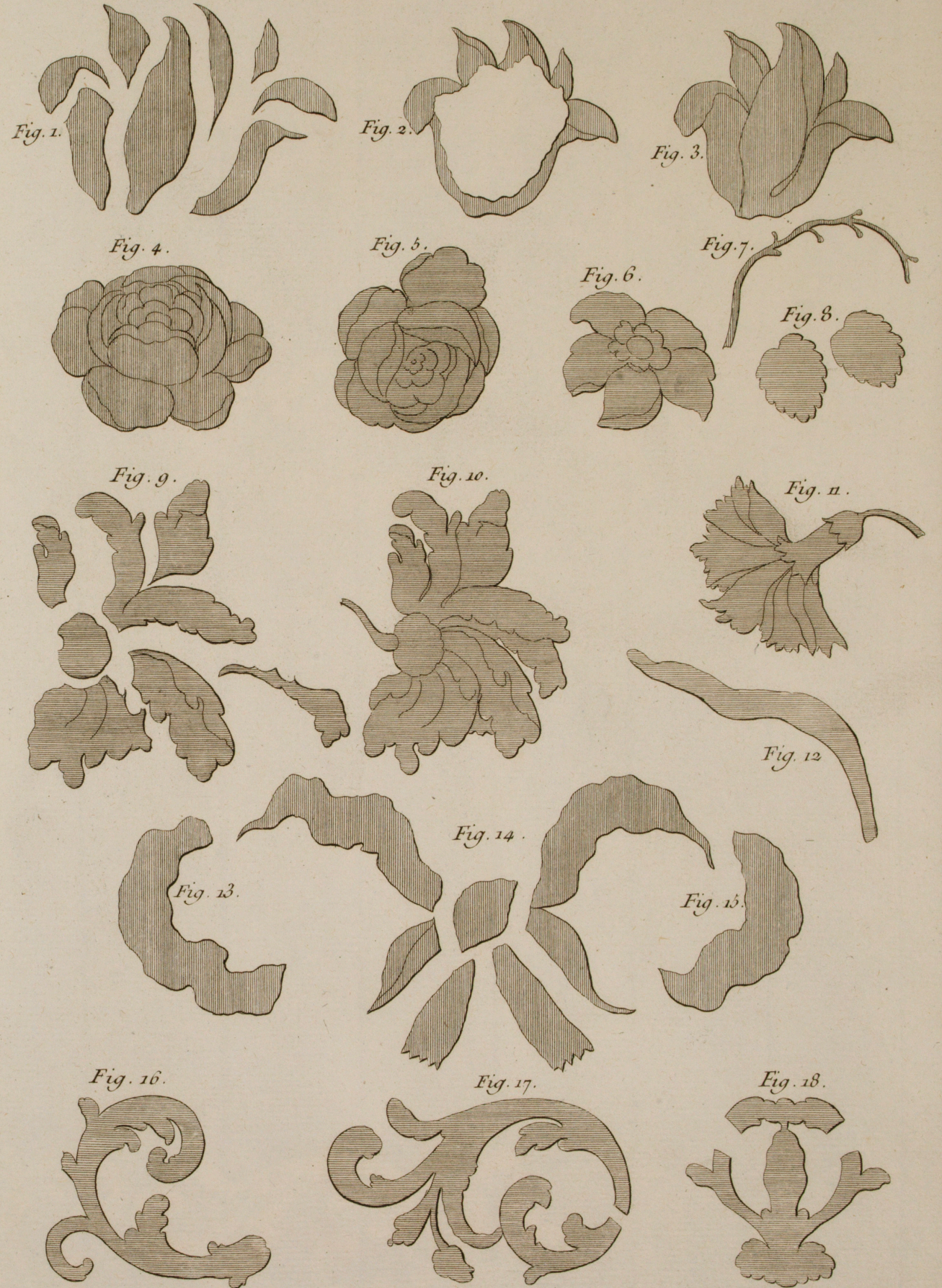
← fig. 13
André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier en Meubles*,
planche 292 (pormenor), 1769-1775

fig. 14
Jean-Henri Riesener, *secretária de cilindro*, 1773

→ fig. 15
André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier en Meubles*,
planche 302 (pormenor), 1769-1775



DEVELOPPEMENTS DES PRINCIPALES FLEURS, representée dans la Planche precedente



ELEVATIONS D'UN GALET, ET D'UNE TABLE A QUADRILLE avec les Developpements

Fig. 1.

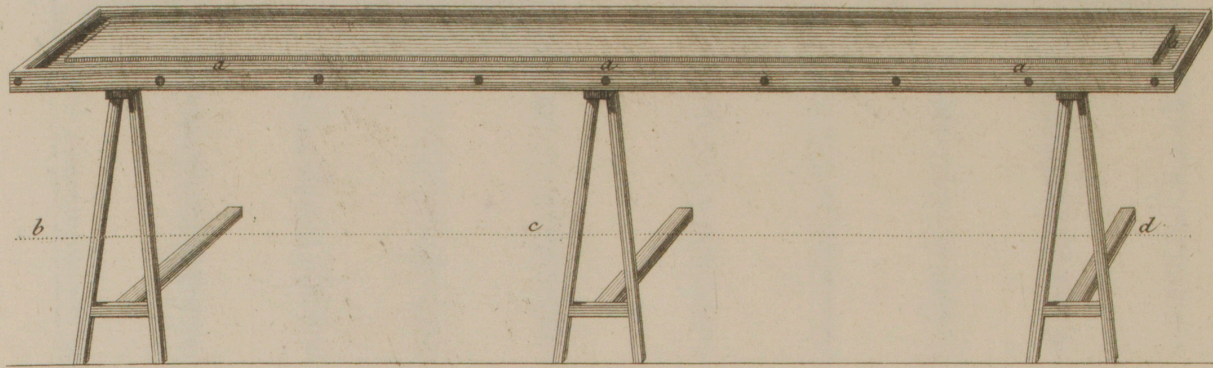


Fig. 2.

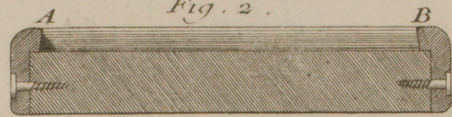


Fig. 3.

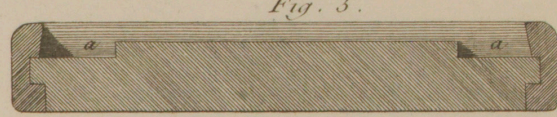


Fig. 4.

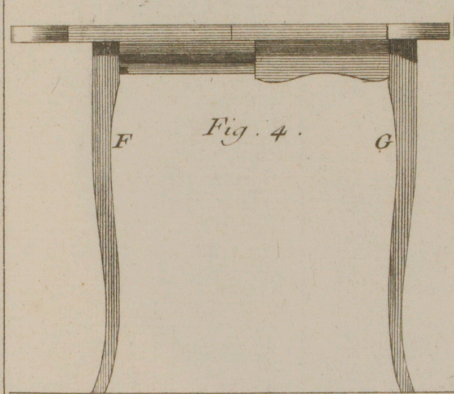


Fig. 5.

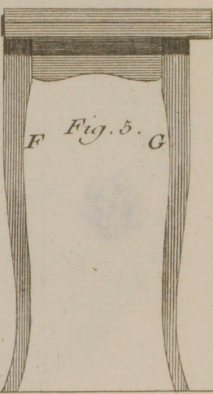


Fig. 6.

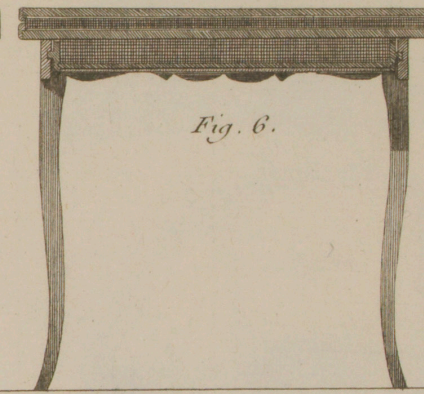


Fig. 7.

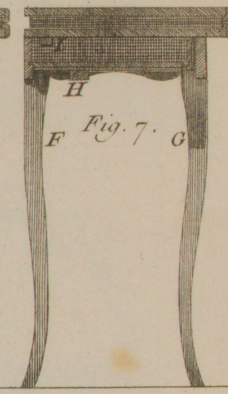


Fig. 8.

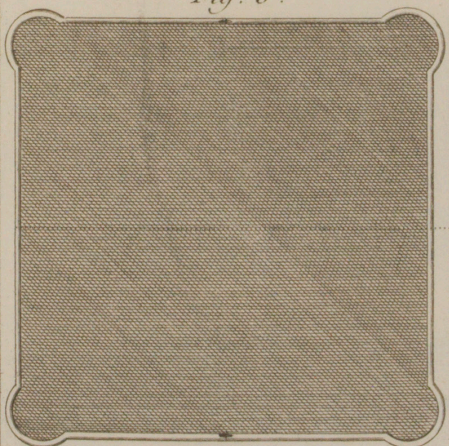


Fig. 9.

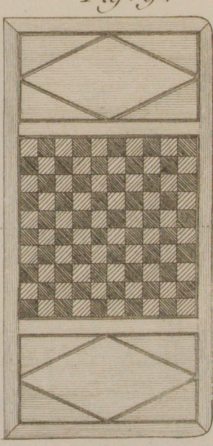


Fig. 10.

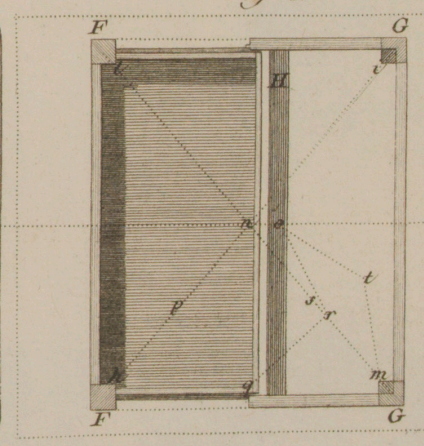


Fig. 11.

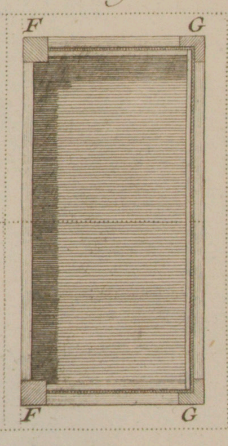


Fig. 12.



Fig. 13.

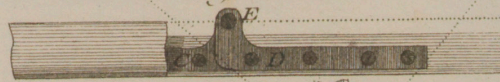


Fig. 14.

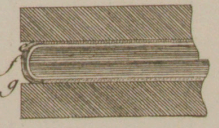


Fig. 15.

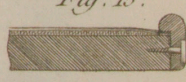


Fig. 16.

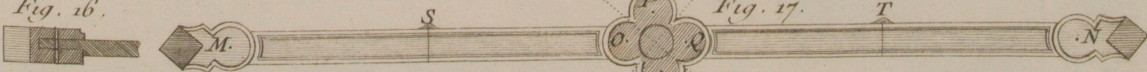
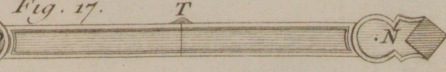


Fig. 17.



Echelles de 1 2 3 4 5 6 Pieds. 1 Pied. 1 2 3 4 5 6 Ponces.

A. J. Rokbo. Inv. Del. et Sculp.



← fig. 16 André-Jacob Roubo, L'Art du Menuisier en Meubles, planche 257 (pormenor), 1769-1775

fig. 17 Jean-François Oeben, mesa mecânica, c. 1761-1762



The Golden Age of French Furniture. From the Workshop to the Palace

Clara Serra

Curator of furniture and textiles (Calouste Gulbenkian Museum)

In the eighteenth century, French furniture attained an unprecedented level of technical and artistic quality. The period stretching from the end of Louis XIV's reign to the Revolution became known as the Golden Age of French Furniture. The favourable conditions present in the era allowed the art of furniture-making to develop in a unique manner. From the end of the previous century, traditions became more relaxed, influencing many aspects of society such as the way in which people interacted and lived together. These behavioural changes were reflected in the interior settings of the era. Political stability and economic prosperity gave rise to the emergence of a wealthy, sophisticated elite, who sought luxury and comfort as well as beauty. Among this elite, there was a desire to refurbish interior spaces and adapt them to new mentalities. Furniture accompanied societal developments, changing and adapting to new needs. New types of furniture emerged, including different interpretations of existing items and original models. In order to meet the requirements of an enlightened elite who were keen for new trends, joiners and cabinet-makers adopted a series of technical innovations.

The strict guild system guaranteeing quality, the arrival in Paris of foreign cabinet-makers with excellent technical expertise, and the availability of new woods discovered during the maritime voyages played a fundamental role in the extraordinary development of cabinet-making and marquetry at that time.

Furniture was now designed with a specific purpose in mind, although its aesthetic appearance was also taken into consideration. Whether they were architects, decorators or even skilled artisans, furniture designers attempted to meet the needs of their customers, heralding the dawn of modern design.

Drawing on emblematic items of furniture, this exhibition aims to analyse, in a non-exhaustive manner, what lay behind the execution of these stunning pieces, including the artisans involved, the different workshops, and the materials, techniques and tools used, among others, elements which were essential in achieving this level of excellence.

It is important to highlight the significance of the partnership established with the Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, providing materials and technical details to give the exhibition a more practical component, enriching it and enhancing our understanding of furniture production in the eighteenth century.

Cabinetmakers in eighteenth-century Paris

Helen Jacobsen

Curator of French eighteenth-century Decorative Arts (The Wallace Collection, London)

The eighteenth century has been referred to as the 'Golden Age of French furniture'.¹ Admired by collectors and art lovers from the moment it was first created, its harmonious proportions, rich materials and superb craftsmanship are testament to the skills and techniques of cabinetmakers, bronze workers, marquetry cutters and designers who worked together to bring these pieces to fruition. It is also a reflection of the demanding requirements and tastes of the society for which they were made and of a clientele who were willing to pay large sums of money to ensure these were met. In his commentary on life in Paris in the 1780s, Louis-Sébastien Mercier calculated that the cost of completing the interior of a fashionable townhouse amounted to three times as much as the construction work, and took longer to do.² Whilst much is known about many of these patrons and their houses, much less is known about the men and women who produced the furnishings or the environment in which they worked. This essay, in conjunction with the exhibition, aims to shed more light on the world of production and the context in which some of the most celebrated furniture in Europe was made.

The combination of Louis XIV's determined effort to boost luxury goods production in France and the evolving demands of the wealthy elite in Paris and elsewhere ensured that furniture evolved with great rapidity from the end of the seventeenth century. In both form and decoration, furniture also benefitted from new technologies, newly-available materials and new creative influences from around the world. Trade routes opened up possibilities for the importing of tropical hardwoods from Asia, Africa and the Americas, with their deep colours and beautiful grain patterns, while the shells of sea-turtles from the warm waters around these continents were used as an alternative to veneers. In the eighteenth century, Asian lacquer and French porcelain from the Sèvres Manufactory were also used to enhance the decorative effect of furniture. Rich brass mounts, often gilded, were added to give a more sumptuous effect and European marble was imported to provide smooth and practical surfaces to the tops of chests-of-drawers and tables. These diverse materials demanded increasingly sophisticated craftsmen to work with them and presented ever more of a challenge to the regulatory environment that had existed previously. It was in part due to the strict guild system that operated in Paris and throughout France that the techniques used by these craftsmen were able to evolve as they did, although ironically it was often

κ fig. 18
Martin Carlin e Charles-Nicolas Dodin,
mesa secretária, c. 1772

← fig. 19
Secretária de senhora, c. 1780

outside the guilds that some of the most accomplished cabinetmakers succeeded.

Guilds dominated the manufacturing world in eighteenth-century France and, alongside family relationships, guild ties were fundamental to the organisation of society. Every specialisation was covered by its own guild and much of an artisan's everyday life was structured by his guild: members had their own churches where they worshipped, kept the same feast days, and trained and worked in accordance with the guild rules. The *Corporation des Menuisiers* included not only those who made wall panelling and coaches, but also two distinct furniture trades: that of the *menuisier*, who concentrated on solid wood furniture such as console tables, chairs and beds, and that of the *menuisier en ébène*, or *ébéniste*, a name that referenced the practice of working in ebony but which in the eighteenth century was used to describe those people making veneered case furniture, or cabinetmakers.

The guild ensured standards and quality control; only a master cabinetmaker was permitted to produce and sell furniture, and from the middle of the century this was enforced with an obligatory maker's stamp.³ To be acknowledged as a master, a cabinetmaker had to work as an apprentice for at least three years, and then as a journeyman in a master's workshop for at least another three years. This extensive training ensured that the skills were thoroughly learnt; they were tested by the examination of a 'masterpiece' before earning the title *maître*. Fees were also payable to the guild, on a sliding scale which gave preference to the sons or sons-in-law of existing masters, resulting in dynasties of cabinetmakers: the Boullés, the Migeons, the van Risenburghs, and the Mondons, for example.

While the guild acted in a charitable manner, looking after widows and orphans of guild members, or cabinetmakers who had fallen on hard times, it was extremely restrictive, limiting the number of master cabinetmakers at any one time and excluding both Protestants and foreigners. The strength of demand for *meubles de luxe*, however, meant that highly-skilled foreign cabinetmakers increasingly sought their fortune in Paris; by necessity they worked in so-called *enclos privilégiés*, or privileged areas which were outside guild regulations. Workshops in some of these, like the Galeries du Louvre where André-Charles Boulle (1642-1732) worked, or the Arsenal, where first Jean-François Oeben (1721-1763) and then Jean-Henri Riesener (1734-1806) were established, were granted by royal warrant, but they were exceptions. For the most part, non-guild workers operated outside the Parisian city walls within the Faubourg Saint-Antoine (fig. 8, p. 12).

Eighteenth-century Paris was a city of neighbourhoods, each with its own characteristics and speciali-

sations. The Faubourg Saint-Antoine was a melting pot, integrating locals with workers from the provinces and foreign immigrants. On the edge of the city and bordering the river, the area attracted trades such as wood-working, ceramics, tanning, metalwork and textiles where supplies of water and comparatively large premises were required. The Turgot plan of 1739 shows that the neighbourhood was built along the principal artery, the rue du faubourg Saint-Antoine, and typically comprised houses of four stories with shops on the ground floor; there were wood-yards along the river. It is estimated that by the middle of the eighteenth century, between one third and one half of the residents of the faubourg worked in the wood, metal and textile trades and the furniture trade occupied several hundred artisans working in small ateliers.⁴ One of the reasons it was attractive to woodworkers was the river. Flanked by the Seine on one side, it was the area where most of the timber that was shipped to Paris arrived, making it an attractive place from which cabinetmakers could operate. It is significant that the Arsenal also bordered onto the river, allowing for ease of supply of raw materials, as the Turgot map makes so clear (fig. 9, p. 15).

Acquiring the necessary skills to be a cabinetmaker took time and perseverance. André-Jacob Roubo outlined in great detail the onerous requirements of the trade in his publication of 1771, explaining that not only excellent joinery skills were required, but also knowledge about different woods and materials, as well as a bit of chemistry, metalworking and lockmaking.⁵ In addition to these practical and theoretical skills, a cabinetmaker needed to have taste, which he acquired through 'drawing of all kinds: architecture, perspective, ornament, landscape and even figure drawing'.⁶ All of this took a long time to learn. Apprentices, usually aged between 13 and 23, worked three to six years for a master, undertaking repetitive tasks six days a week between daylight hours and, depending on the master, sometimes on Sundays. An apprentice lodged in the master's attic if he was lucky, or slept on one of the benches in the workshop or in one of the sheds. Masters had legal control over their apprentices; they were obliged to train them and pass on the skills of their trade, to house and feed them and to do their laundry, but in return the apprentice was 'bound' to the master, had to accept his regulations and could not work for anyone else. If he ran away, he was brought back to finish his apprenticeship.

After an apprenticeship, a would-be cabinetmaker needed to spend at least three years as a journeyman, offering his services in one or several workshops in order to expand his experience. Life cannot have been easy; records show that there were often rivalries amongst journeymen and apprentices.⁷ This is likely to have been intensified in situations where the master of a workshop died.⁸ Widows who inherited the business were valuable paths to prosperity for

aspiring journeymen who, on marriage to a master's widow, would also benefit from advantageous fees to a *maîtrise*. There are numerous instances of this happening in practice, perhaps most famously the examples of Charles Cressent (1685-1768), who married Philippe Poitou's widow, and Jean-Henri Riesener, who married *Veuve* Oeben. Both men were able to lead the workshops to greater success. Although professional endogamy was not a formal system in eighteenth-century Paris, the realities of life meant that many sons and daughters married within their trade, or into families in related businesses. Thus the Oeben, Riesener, Vandercruse and Carlin families - all of German or Low-Countries origin - were related by marriage, whilst daughters of François Mondon (1696-c. 1775) and Jean-François Oeben married successful brass founders, Jacques Guinand and André Ravrio.

Most workers in the cabinetmaking trade did not achieve the master qualification, but continued as journeymen, or sub-contracted their skills as *ouvriers libres*, or free workers. They lived in scanty lodgings with few possessions. Qualified masters could achieve greater financial success, particularly those *marchands-ébénistes*, or cabinetmakers who also ran shops. Yet it was a relatively precarious life and only a few successful owned property; most rented. Houses in the Faubourg Saint-Antoine typically comprised two to four rooms of accommodation over the workshop, a cellar and an attic, some with a small courtyard behind with a well and a garden.⁹

The career of François Mondon is an example of one of the more successful cabinetmakers.¹⁰ Probably taking over his father's workshop, he became a highly respected member of his community, acting as an elected guild official and then principal. His business model was a reflection of the complexities of the market in which cabinetmakers worked. As well as a workshop, he ran a retailing premises in a prime location in the district, on the rue du faubourg Saint-Antoine at the sign of *La Pie* (the Magpie), where he sold both his own furniture and that made by subcontractors (who included Nicolas Héricourt (1729-1790) and Jean-Pierre Latz (1691-1754)). His clients included aristocrats and more humble citizens. He also supplied other *marchands-ébénistes* and was a subcontractor for the royal suppliers Antoine-Robert Gaudreaus (1680-1746) and Gilles Joubert (1689-1775). He rented two properties, and his premises included a workshop with lodgings where he lived with his wife and three sons, the shop, a cellar and a woodstore. Other rooms were rented out. His workshop had seven benches for journeymen and one apprentice. A typical cabinet-making operation in the Faubourg Saint-Antoine at that date might comprise two to four benches, the largest ones perhaps up to a dozen.¹¹ Pierre IV Migeon (1696-1758) and his son Pierre V (1733-1775) were even more successful, owning several properties in the Faubourg Saint-An-

toine and subcontracting accomplished cabinetmakers such as Roger Vandercruse Lacroix (1728-1799) and Joseph Gengenbach, known as *Canabas* (1715-1797) to make furniture for their shop.¹²

Whilst the likes of François Mondon were able to produce fairly complicated pieces of furniture using elaborate materials (fig. 10, p. 16), the production of the most sophisticated pieces of furniture was confined to relatively few workshops. It is the names of these producers that are more widely known and whose furniture is collected today, but they were not representative of the reality of eighteenth-century production. It was only a very small number of cabinetmakers who were able to achieve real prosperity and secure reputations as fashionable suppliers, some gaining official appointments to a royal personage or even the king. An appointment such as that secured by Charles Cressent, *ébéniste* to Philippe, duc d'Orléans in the 1720s, or by Jean-François Leleu (1729-1807), a regular supplier to the prince de Condé in the 1770s, meant more commissions and a higher profile, and, with care, could be turned into financial success.

The royal furniture administration, or *Garde-Meuble de la Couronne*, was a major influence in the development of luxury furniture production in Paris, procuring literally hundreds of pieces every year for furnishing the royal residences. Appointment by royal warrant as *ébéniste du roi* was a major factor in ensuring success, securing the careers of Gaudreaus, Joubert and Riesener, whose workshops supplied the royal households for the majority of the eighteenth century. For significant pieces in important rooms, designs were drawn up, often by the *Menus Plaisirs*, a department of the Crown, or by one of the royal architects (fig. 11, pp. 18-19). These drawings have rarely survived. When approved, a small-scale model was made, either in wax or wood, which was presented for approval to the *Garde-Meuble*. Sometimes the agreement of the member of the royal family for whom the object was being made was also sought: Riesener's *mémoire* for the chest-of-drawers he delivered for the comtesse de Provence's bedroom at Versailles in 1776 expressly stated he had made it following the model that had been presented to and agreed by her.¹³

A second important source of business for some cabinetmakers was the *marchands-merciers*, or luxury goods dealers, who were at the forefront of developing fashions and trends in interior furnishings. Famously described as '*marchands de tous, faiseurs de rien*', these dealers employed some of the most skilled craftsmen to produce furniture for their shops, in particular cabinetmakers and bronze workers who often created unique pieces to the dealer's designs for sale to the very affluent echelons of fashionable society.¹⁴ The reputations of these dealers, including Thomas-Joachim Hébert,

Simon-Philippe Poirier, Dominique Daguerre and the Darnault brothers stretched beyond France and their shops became a route by which an international clientele was able to access the best furniture makers in Paris.¹⁵ However, in order to protect their position as middle-men, the dealers did not advertise the names of these craftsmen, who often remained entirely unknown, even until well into the twentieth century.¹⁶ *Marchands-merciers* were able to bring together different skills and different materials, some of which, such as Sèvres porcelain or Japanese lacquer, would have been too expensive and far beyond the reach of a master cabinetmaker. Examples of cabinetmakers for whom this business model appeared to work well include Bernard II Van Risenburgh (BVRB), Martin Carlin (c. 1730-1785), Etienne Levasseur (1721-1798) and Adam Weisweiler (1744-1820).

One of the attractions of Parisian furniture was the wide range of finishes and veneers which were applied and the seemingly endless novelty which could be created. Early in the eighteenth century the popularity of Boulle furniture had seemed unstoppable; used with great skill by the eponymous André-Charles Boulle, it was particularly admired by wealthy financiers and *connoisseurs* who appreciated not only the contrast of the highly-polished ebony veneer with metal marquetry, but also the sculptural gilt-bronze mounts with which it was adorned. In the 1720s wooden parquetry became increasingly fashionable: marquetry using veneers of tropical hardwoods such as kingwood (*bois de violette*), tulipwood (*bois de rose*) and purplewood (*amaranth*) which were laid out in geometrical patterns. Floral marquetry, which had once been popular in the seventeenth century, was 'rediscovered' in the 1740s with the German cabinetmakers Latz and Oeben proving to be two of the great masters. Oeben's workshop was the training ground for both Leleu and Riesener, two of the most celebrated eighteenth-century marquetry specialists, and their work shares some of the same motifs as their master.¹⁷ Printed engravings were sometimes used by cabinetmakers as source material and by the 1760s, with taste becoming more influenced by the classical world, marquetry too showed the influence of the Antique in architectural motifs and geometric patterns. By the 1780s, however, the English fashion for plain mahogany took hold and French cabinetmakers used highly-figured veneers in 'flame' or 'plum-pudding' patterns to gain visual effect.

These different wood-working techniques were supplemented by the use of other highly-polished materials such as Asian lacquer or porcelain. From the late 1730s lacquer objects from the Far East which were no longer deemed to be fashionable were cut down and the lacquer re-worked into a veneer which could be applied to new, modish pieces of furniture. The most highly-prized lacquer was

Japanese, but this was rare, and more often Chinese lacquer was used. Locally-produced varnishes were invented that were intended to imitate lacquer, the most successful being the patent introduced by the Martin brothers in 1730, and these were also used, sometimes bringing a more carefree *joie de vivre* and colourful aspect to the furniture as reds, blues and greens replaced the black backgrounds of Asian lacquer.¹⁸ From the late 1750s the Sèvres porcelain manufactory produced plaques specifically for mounting in furniture. Over the following two decades the *marchands-merciers* Philippe Poirier and Dominique Daguerre had a virtual monopoly on buying these plaques and employed cabinetmakers such as Roger Vandercruse, BVRB and Martin Carlin to make small-scale, intimate furniture such as work tables and desks which were sold to celebrated clients, particularly the fashionable Madame du Barry, who seems to have adored both porcelain- and lacquer-mounted furniture (fig. 12, p. 21).

One thing that both porcelain and *vernis* furniture have in common is vibrant colour: and it is important to remember that even furniture veneered in wood was much more colourful when it was made than it is now. A cabinetmaker chose his wood varieties carefully, for example using the deep colour of purplewood to act as a frame for a marquetry pattern, or a light-coloured wood such as holly to introduce a whiteish background. Woods were also stained to give them artificial colours. The floral marquetry of Oeben and Riesener, for example, and the figurative marquetry of Pierre-Antoine Foullet (*maître* 1765) and Charles Topino (c. 1742-1803) were originally much more colourful than it appears now. Contemporaries referred to the art of marquetry as 'painting in wood', a reminder of the colour, as well as the perspective and shading, that was so brilliantly employed in making marquetry furniture.¹⁹

Limited by guild restrictions, cabinetmakers were generally unable to produce their own brass mounts, with which almost all luxury furniture was adorned. Despite taking over the workshop of his master's widow, *Veuve* Poitou, Cressent does not appear to have qualified as a cabinetmaker but as a master sculptor; he was also a member of the Académie de Saint-Luc.²⁰ It was this aspect of his production that made it so sought-after by his clientele, but it was also this that kept him in regular conflict with the founders' and gilders' guilds as he was accused three times of making and gilding his own mounts on his premises. His arguments were that he needed to oversee the mounting and finishing in his workshop, and that he did not want to allow other people access to his models for fear of counterfeiting (a justifiable fear in an age when there was no copyright protection), but his actions were in contravention of guild rules and he was punished. Cabinetmakers who worked in privileged royal enclaves - Boulle in the Louvre, Oeben and Riesener in the Arsenal - were

exempt from this restriction and did have forges in their workshops; however, it is not clear that Oeben and Riesener actually made their own brass mounts, but rather it is likely that their forges were used for more mundane smithing, perhaps for locks and some of the mechanical fittings for which their furniture was renowned.

By the 1770s and 1780s, furniture mounts had achieved the height of sophistication, as illustrated by the furniture of cabinetmakers like Riesener, Carlin and Weisweiler. In the latter case, much of his work was for Daguerre, who, from the late 1770s, sourced his mounts from the bronze worker François Rémond (c. 1747-1812).²¹ Riesener, however, commissioned many of his mounts from Étienne Martincourt (c. 1730-1796).²² Martincourt, a chaser, gilder and skilled sculptor, appears to have worked closely with Riesener, transferring Riesener's two-dimensional designs, sometimes fabricated first in marquetry, into three-dimensional models and then casting them as furniture mounts. Once cast, the object had to be chased, a highly-skilled activity, before being gilded.²³ Burnished or matt surfaces gave greater depth and expression to the mounts; by the last decades of the century, the most luxurious finish, *or mat*, was reserved for expensive furniture and appears to have been a speciality for which both Rémond and Martincourt were renowned. When finished, it was down to the skills of the cabinetmaker to ensure that the mounts were fitted with precision onto the furniture.

The complexities of French eighteenth-century furniture demanded multiple skills of the cabinetmakers. The vagaries of fashion and the requirements of demanding clients put them under pressure to produce novel and innovative pieces, stretching the limits of materials and requiring the highest standards of execution. A.-J. Roubo claimed the demands of the trade required the utmost skill and precision, referring to cabinetmakers as 'Artists'.²⁴ Yet at the same time the realities of the pre-Revolutionary economy meant that often clients did not settle their debts until well after a piece had been delivered, so that in addition to practical skills, financial acumen must have been an important asset. Many cabinetmakers faced bankruptcy, even the most successful ones.²⁵ Despite the evidence of a master's stamp, however, none of this furniture was produced by one man alone, but by a team of skilled craftsmen. Co-ordinated by the master, the apprentices, journeymen and *ouvriers libres* honed their skills to sometimes extraordinary heights to produce the masterpieces that have been prized for well over two centuries. The names of the vast majority of them will forever remain unknown.

- 1 Pierre Verlet, *Les meubles français du XVIIIe siècle*. 1955, vol. 1, p. 3.
- 2 L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*. Paris, 1782, 'Ameublement', vol. 1, pp. 283-5.
- 3 The statutes covering this were introduced in 1743, but finally ratified by Parlement in 1751. At the same time, the guild changed its name to the *Corporation des Menuisiers-Ébénistes* and a stamp 'JME' (*Jurande des menuisiers-ébénistes*) was introduced, applied to furniture which had been inspected by a committee of guild members.
- 4 There were 40,000 people recorded in the faubourg by 1712. Alan Thillay, *Le Faubourg Saint-Antoine et ses 'Faux Ouvriers'*. Seyssel, 2002, pp. 22, 71.
- 5 André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier*. Paris, 1774, vol. III, section III.
- 6 *Ibidem*, p. 763.
- 7 Thillay, 2002, p. 339.
- 8 A celebrated case that appears to have been caused by exactly this type of rivalry was the declaration by Jean-Henri Riesener in 1765 that he had been abused and attacked by his fellow *compagnon* in the Oeben workshop, Jean-François Leleu, and his wife. François de Salverte, *Les Ébénistes du XVIIIe siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris e Bruxelles: Les Éditions D'art et Histoire, 1923, p. 192.
- 9 Thillay, 2002, pp. 52-3.
- 10 Helen Jacobsen, 'François Mondon: an ébéniste at work in the faubourg Saint-Antoine', in *Furniture History*, vol. 1 (2014), pp. 217-37.
- 11 Thillay, 2002, p. 136. Etienne Doirat had eleven workbenches in his workshop in 1732 when he died, Bernard I van Risenburgh seven in 1738. J.-D. Augarde, 'Etienne Doirat, Menuisier en Ebène', in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13 (1985), pp. 33-52, p. 36; J.-N. Ronfort and J.-D. Augarde, 'Le Maître du Bureau de l'Electeur' in *L'Estampille/L'Objet d'Art*, no. 243 (January 1991), pp. 42-75, p. 70.
- 12 Sophie Mouquin, *Pierre IV Migeon*. Paris, 2001.
- 13 6 February 1776, Archives Nationales, O1 3284.
- 14 'Sellers of everything, makers of nothing'. Jacques Savary de Brûlons, *Dictionnaire Universel de Commerce* (Paris, 1723), quoted in Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets: the Marchands-Merciers of 18th-century Paris*. Oxford, 1996, p. 8.
- 15 See Sargentson, 1996.
- 16 For example, it was only discovered in 1957 that the initials BVRB stood for Bernard II van Risenburgh (after 1696-c. 1766), mainly because he had worked extensively for *marchands-merciers* and had little or no direct contact with clients.
- 17 Geoffrey de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Furniture, Clocks and Gilt bronzes*, 2 vols. Fribourg, 1974, I, pp. 243-4; Yannick Chastang, *Paintings in Wood. French Marquetry Furniture*, London, 2001; Yannick Chastang, 'Louis Tessier's "Livres de principes de fleurs" and the eighteenth-century "marqueteur"', in *Furniture History*, 43 (2007), pp. 115-26.
- 18 Anne Forray-Carliet and Monika Kopplin, *Les Secrets de la laque française. Le vernis Martin*. Paris, 2014.
- 19 Chastang, 2007.
- 20 For a full account of Cressent's life, see Alexandre Pradère, *Charles Cressent*. Dijon, 2003.
- 21 Archives Nationales du Monde du Travail, Roubaix, 183, AQ 1-9.
- 22 Christian Baulez, 'Marticourt et Riesener, une collaboration fructueuse et méconnue', in *L'Estampille/L'Objet d'Art*, 531 (2017), pp. 56-65.
- 23 Helen Jacobsen, *Gilded Interiors: Parisian Luxury and the Antique*. London, 2017, pp. 105-7.
- 24 Roubo, 1774, vol. III, p. 763.
- 25 For example, Oeben's widow was unable to stave off bankruptcy after her husband's death.



fig. 20
Antoine Criaerd, cómoda (de um par), 1720-1730



fig. 21
Nicolas Pineau, três projetos de cómodas

Bibliografia geral

- 18^e *Aux sources du design. Chefs-d'oeuvre du mobilier 1650-1790*. Dijon: éditions Faton, 2014.
-
- ALCOUFFE, Daniel, «Les deux baromètres du comte de Toulouse», in *Connaissance des Arts*, 531 (1996), pp. 94-97.
-
- BAARSEN, Reinier, *PARIS 1650-1900. Decorative Arts in the Rijksmuseum*. Itália: Yale University Press, New Haven e Londres, em colaboração com o Rijksmuseum, Amesterdão, 2013.
- BAULEZ, Christian, *Le style Louis XVI. Le Mobilier français. Du style Louis XVI à l'Art Déco*. Paris: Éditions Fabbri, 1990.
-
- CHANSON, Lucien, *Traité d'ébénisterie*. U.E: éditions Vial, 2015.
- CHARISSA, Bremer-David, *Decorative art: an illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1993.
-
- Décor, mobilier et objets d'art du musée du Louvre, de Louis XIV à Marie-Antoinette*. Musée du Louvre, Paris: Somogy éditions d'art, 2014-2015.
-
- FRÉGNAC, Claude e MEUVRET, J., *Les Ébénistes du XVIII^e siècle français*. Paris: Hachette (coll. Connaissance des Arts «Grands Artisans d'autrefois»), 1963.
- FUHRING, Peter, *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, outubro de 2005.
-
- GODEAU, Jérôme e GANAY, Valentino, *Les mots du XVIII^e*. Paris: Paris Musées, Actes Sud, 1996.
-
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français. Du moyen age a Louis XV*. Tome Premier. Paris: éditions Guy Le Prat, 1978.
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français. Du style transition a l'«Art Déco»*. Tome Second. Paris: éditions Guy Le Prat, 1980.
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français du XVIII^e siècle : Dictionnaire des Ébénistes et des Menuisiers*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1989.
- KJELLBERG, Pierre, *Le meuble français et européen du moyen âge à nos jours*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1991.
-
- LEGRAND-ROSSI, Sylvie, *Le Mobilier du musée Nissim de Camondo*. Dijon, Paris: Faton, 2012.
-
- MAUBERT, René, *Anatomie du meuble*. U.E: éditions Vial, 2016.
-
- NICOLAY, Jean, *L'art et la manière des maitres ébénistes français. Au XVIII^e siècle*. Tome 1. Paris: éditions Pygmalion, 1976.
- PEREIRA COUTINHO, Maria Isabel, *O mobiliário francês do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- PHILIPPE, Julian, *Le Style Louis XVI*. Paris: Baschet, 1977.
- PRADÈRE, Alexandre, *French furniture makers. The art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*. Malibu, Califórnia: éditions du Chêne, 1989.
- PRADÈRE, Alexandre, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*. Paris: Éditions du Chêne, 1989.
-
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*. Première partie, 1769.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier en Meubles*. Seconde section de la troisième partie de l'art du menuisier, 1772.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*, Planches 222-382.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*, Planches I-221.
-
- SALVERTE, François de, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris e Bruxelas: Les Éditions D'art et Histoire, 1923.
- SALVERTE, François de, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris e Bruxelas: G. van Oest, 1927.
-
- VALSECCHI, Marco, NIETTA, Aprà, SCARISBRICK, Diana, DAVIS, Terence, KENWORTHY-BROWNE, John, BOSSAGLIA, Rossana e PECTOR, Ágnes de Saint Jorre, *Le guide des styles du mobilier*. Paris: Grange Batelière S.A, 1974.
- VERLET, Pierre, *La Maison du XVIII^e siècle en France. Société, Décoration, Mobilier*. Paris: Baschet, 1966.
- VERLET, Pierre, *Les Meubles français du XVIII^e siècle, 2^e éd.* Paris: Presses universitaires de France, 1983.
- VIAUX-LOCQUIN, Jaquelin, *Les bois d'ébénisterie dans le mobilier français*. Paris: Léonce Laget, 1997.
-
- WIEGANDT, Claude-Paule, *Régence, Louis XV. Le mobilier français*. Paris: Éditions Massin, 1994.

General bibliography

- 18^e *Aux sources du design. Chefs-d'oeuvre du mobilier 1650-1790*. Dijon: éditions Faton, 2014.
-
- ALCOUFFE, Daniel, 'Les deux baromètres du comte de Toulouse', in *Connaissance des Arts*, 531 (1996), pp. 94-7.
-
- BAARSEN, Reinier, *PARIS 1650-1900. Decorative Arts in the Rijksmuseum*. Italy: Yale University Press, New Haven and London, in association with the Rijksmuseum, Amsterdam, 2013.
- BAULEZ, Christian, *Le style Louis XVI. Le Mobilier français. Du style Louis XVI à l'Art Déco*. Paris: Éditions Fabbri, 1990.
-
- CHANSON, Lucien, *Traité d'ébénisterie*. U.E: éditions Vial, 2015.
- CHARISSA, Bremer-David, *Decorative art: an illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1993.
-
- Décor, mobilier et objets d'art du musée du Louvre, de Louis XIV à Marie-Antoinette*. Musée du Louvre, Paris: Somogy éditions d'art, 2014-2015.
-
- FRÉGNAC, Claude e MEUVRET, J., *Les Ébénistes du XVIII^e siècle français*. Paris: Hachette (coll. Connaissance des Arts «Grands Artisans d'autrefois»), 1963.
- FUHRING, Peter, *Designing the décor. French drawings from the eighteenth century*. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, October 2005.
-
- GODEAU, Jérôme and GANAY, Valentino, *Les mots du XVIII^e*. Paris: Paris Musées, Actes Sud, 1996.
-
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français. Du moyen age a Louis XV*. Tome Premier. Paris: éditions Guy Le Prat, 1978.
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français. Du style transition a l'«Art Déco»*. Tome Second. Paris: éditions Guy Le Prat, 1980.
- KJELLBERG, Pierre, *Le mobilier français du XVIII^e siècle : Dictionnaire des Ébénistes et des Menuisiers*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1989.
- KJELLBERG, Pierre, *Le meuble français et européen du moyen âge à nos jours*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1991.
-
- LEGRAND-ROSSI, Sylvie, *Le Mobilier du musée Nissim de Camondo*. Dijon, Paris: Faton, 2012.
-
- MAUBERT, René, *Anatomie du meuble*. U.E: éditions Vial, 2016.
-
- NICOLAY, Jean, *L'art et la manière des maitres ébénistes français. Au XVIII^e siècle*. Tome 1. Paris: éditions Pygmalion, 1976.
- PEREIRA COUTINHO, Maria Isabel, *18th Century French Furniture*. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 1999.
- PHILIPPE, Julian, *Le Style Louis XVI*. Paris: Baschet, 1977.
- PRADÈRE, Alexandre, *French furniture makers. The art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*. Malibu, California: éditions du Chêne, 1989.
- PRADÈRE, Alexandre, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*. Paris: Éditions du Chêne, 1989.
-
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*. Première partie, 1769.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier en Meubles*. Seconde section de la troisième partie de l'art du menuisier, 1772.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*, Planches 222-382.
- ROUBO, André-Jacob, *L'Art du Menuisier*, Planches I-221.
-
- SALVERTE, François de, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris and Brussels: Les Éditions D'art et Histoire, 1923.
- SALVERTE, François de, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*. Paris and Brussels: G. van Oest, 1927.
-
- VALSECCHI, Marco, NIETTA, Aprà, SCARISBRICK, Diana, DAVIS, Terence, KENWORTHY-BROWNE, John, BOSSAGLIA, Rossana and PECTOR, Ágnes de Saint Jorre, *Le guide des styles du mobilier*. Paris: Grange Batelière S.A, 1974.
- VERLET, Pierre, *La Maison du XVIII^e siècle en France. Société, Décoration, Mobilier*. Paris: Baschet, 1966.
- VERLET, Pierre, *Les Meubles français du XVIII^e siècle, 2^e éd.* Paris: Presses universitaires de France, 1983.
- VIAUX-LOCQUIN, Jaquelin, *Les bois d'ébénisterie dans le mobilier français*. Paris: Léonce Laget, 1997.
-
- WIEGANDT, Claude-Paule, *Régence, Louis XV. Le mobilier français*. Paris: Éditions Massin, 1994.



OBRAS EM EXPOSIÇÃO

- **Bonheur du Jour**
 Charles Topino (c. 1742-1803)
 Paris, c. 1770-1775
 Carvalho, álamo, sicómoro, pau-rosa, buxo e azevinho;
 bronze dourado
 89 x 59,5 x 38 cm
 Musée des Arts Décoratifs, Paris
 Inv. 32125
- **Bonheur du Jour**
 Lisboa, 2019
 Estrutura em carvalho; marchetado a pau-rosa,
 limoeiro e pau-roxo. Chagrin com decoração a ouro;
 bronzes cinzelados e dourados
 104,5 x 67 x 39
 Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa
- **Cena de Interior**
 Niklas Lafrensen (1737-1807)
 Paris, c. 1790
 Óleo sobre madeira
 40 x 31 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 239
- **Cómoda**
 Claude-Charles Saunier (1735-1807)
 Paris, 1770-1775
 Carvalho, casquinha, choupo, criptoméria japónica,
 pau-rosa, sucupira (?) e buxo (?); mármore branco de Carrara;
 laca japonesa e francesa; bronze e latão
 93 x 104,5 x 52,5 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
 Inv. 1057 MOV
- **Cómoda (de um par)**
 Antoine Criaerd (ativo 1720-1750)
 Paris, 1720-1730
 Bronze dourado, mármore «rouge de France», carvalho,
 pau-rosa, pau-violeta e goma-laca
 88 x 135 x 66 cm
 Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa
 Inv. FMA 0055
- **Cómoda (de um par)**
 Charles Cressent (1685-1768)
 Paris, c. 1745-1749
 Estrutura em carvalho e casquinha; marchetaria em pau-cetim
 e amaranço; bronze cinzelado e dourado; tampo em mármore
 85 x 146 x 63 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 240 B
- **Escrivaninha**
 Atribuída a Adrien Delorme (1722-1791)
 Paris, c. 1770
 Laca de diversas cores, papel azul, seda moiré azul, verniz Martin,
 ouro em pó, bronze dourado e prateado, choupo (?), tília (?),
 sicómoro, noqueira, ameixeira e amaranço
 88 x 69 x 43 cm
 Musée des Arts Décoratifs, Paris
 Inv. 32636
- **Estudo para dois candelabros de parede**
 França, século XVIII
 Sanguínea
 29,5 x 19,3 cm
 Musée des Arts Décoratifs, Paris
 Inv. CD 5491
- **Maquete de uma oficina de marcenaria**
 François-Étienne Calla (1760/1762-1836)
 1783
 Madeira, pedra e liga metálica
 43 x 89 x 45 cm
 Musée des Arts et Métiers, Paris
 Inv. 000128-0000
- **Mesa mecânica**
 Jean-François Oeben (1721-1763)
 Paris, c. 1761-1762
 Estrutura em carvalho e choupo; tampo de tília; marchetaria em
 amaranço, noqueira, sicómoro, azevinho, buxo e outras madeiras
 exóticas; bronze cinzelado e dourado; veludo; espelho
 71 x 110 x 53 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 749
- **Mesa-secretária**
 Charles-Nicolas Dodin (1774-1803)
 Martin Carlin (1730-1785)
 Paris, c. 1772
 Estrutura em carvalho; folheados e marchetados em sicómoro,
 pau-cetim, ébano e buxo; placas de porcelana de Sèvres; bronze
 cinzelado e dourado; veludo
 73 x 67 x 39 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 2267
- **O romance perigoso**
 Niklas Lafrensen (1737-1807)
 Paris, c. 1781
 Óleo sobre madeira
 29 x 22 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 251
- **Secretária de cilindro**
 Jean-Henri Riesener (1734-1806)
 Paris, 1773
 Estrutura em carvalho; marchetaria em sicómoro, amaranço,
 ébano, limoeiro e outras madeiras exóticas; bronze cinzelado e
 dourado; veludo
 127 x 160 x 64 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 2082
- **Secretária de senhora**
 Paris, c. 1780
 Estrutura em carvalho, choupo e casquinha; marchetaria em
 sicómoro e pau-rosa; bronze cinzelado e dourado; veludo; couro
 70 x 57 x 39 cm
 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador
 Inv. 6
- **Três projetos de cómodas**
 Nicolas Pineau (1684-1754)
 Sanguínea
 França, meados do século XVIII
 24 x 11,8 cm
 Musée des Arts Décoratifs, Paris
 Inv. 29108A

fig. 22
 Claude-Charles Saunier, cómoda,
 1770-1775

EXHIBITED WORKS

- **Bonheur du Jour**
Charles Topino (c. 1742-1803)
Paris, c. 1770-75
Oak, poplar, sycamore, tulipwood, boxwood and holly;
chased gilt bronze mounts
89 x 59.5 x 38 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris
Inv. 32125
- **Bonheur du Jour**
Lisbon, 2019
Carcass in oak; marquetry in tulipwood, satinwood
and purpleheart; chagrin with gold decoration;
chased gilt bronze mounts
104.5 x 67 x 39
Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisbon
- **Commode**
Claude-Charles Saunier (1735-1807)
Paris, 1770-1775
Oak, pinewood, poplar, Japanese cedar, tulipwood, sucupira (?)
and boxwood (?); white Carrara marble; Japanese and
French lacquer; bronze and brass
93 x 104.5 x 52.5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon
Inv. 1057 MOV
- **Commode (one of a pair)**
Antoine Criaerd (active 1720-1750)
Paris, 1720-30
Gilt bronze, 'rouge de France' marble, oak, tulipwood,
kingwood and shellac
88 x 135 x 66 cm
Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisbon
Inv. FMA 0055
- **Commode (one of a pair)**
Charles Cressent (1685-1768)
Paris, c. 1745-49
Carcass in oak and pinewood; marquetry in bois satiné and
amaranth; chased gilt bronze mounts; marble top
85 x 146 x 63 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 240 B
- **A dangerous romance**
Niklas Lafrensen (1737-1807)
Paris, c. 1781
Oil on wood
29 x 22 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 251
- **Interior Scene**
Niklas Lafrensen (1737-1807)
Paris, c. 1790
Oil on wood
40 x 31 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 239
- **Mechanical table**
Jean-François Oeben (1721-1763)
Paris, c. 1761-62
Carcass in oak and poplar; limewood cover; marquetry in
amaranth, walnut, sycamore, holly, box and other exotic woods;
chased gilt bronze mounts; velvet; mirror
71 x 110 x 53 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 749
- **Model of a cabinet-maker workshop**
François-Étienne Calla (1760/1762-1836)
1783
Wood, stone and ferrous alloy
43 x 89 x 45 cm
musée des Arts et Métiers, Paris
Inv. 000128-0000
- **Roll-top desk**
Jean-Henri Riesener (1734-1806)
Paris, 1773
Carcass in oak, marquetry in sycamore, amaranth,
ebony, satinwood and other exotic woods; chased gilt bronze
mounts; velvet
127 x 160 x 64 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 2082
- **Study for two brackets for candles**
France, 18th century
Sanguine
29.5 x 19.3 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris
Inv. CD 5491
- **Three designs for commodes**
Nicolas Pineau (1684-1754)
Sanguine
France, mid-18th century
24 x 11.8 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris
Inv. 29108A
- **Writing desk**
Attributed to Adrien Delorme (1722-1791)
Paris, c. 1770
Lacquer in different colours, blue paper, blue *moiré* silk, *vernis*
Martin, gold powder, gilt and silver bronze, poplar (?), limewood (?),
sycamore, walnut, plum and amaranth
88 x 69 x 43 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris
Inv. 32636
- **Writing table**
Charles-Nicolas Dodin (1774-1803)
Martin Carlin (1730-1785)
Paris, c. 1772
Carcass in oak; veneer and marquetry in sycamore, *bois satiné*,
ebony and boxwood; Sèvres porcelain plaques; chased gilt bronze
mounts; velvet
73 x 67 x 39 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 2267
- **Writing table**
Paris, c. 1780
Carcass in oak, poplar and pinewood; veneer in sycamore and
tulipwood; chased gilt bronze mounts; velvet; leather
70 x 57 x 39 cm
Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection
Inv. 6