

# Qual o significado de algumas marcas incisas no reverso dos suportes de madeira de pinturas antigas?

Helena Pinheiro de Melo<sup>1,\*</sup> 

António João Cruz<sup>1,2</sup> 

<sup>1</sup> Laboratório HERCULES, Universidade de Évora, Largo Marquês de Marialva 8, 7000-809 Évora, Portugal

<sup>2</sup> Instituto Politécnico de Tomar, Estrada da Serra, 2300-313 Tomar, Portugal

\*manahelena@gmail.com

## Resumo

Algumas marcas incisas, de carácter tosco e caracterizadas por linhas a direito, entrecruzadas ou paralelas, incisas no reverso dos suportes de madeira de pinturas antigas de colecções portuguesas, de que se apresenta o respectivo levantamento bibliográfico, têm sido relacionadas com o fabrico ou a qualidade dos painéis, mas o facto de essas marcas não prosseguirem entre as tábuas de um mesmo suporte mostra que são anteriores à construção dos painéis. Como parece surgirem apenas sobre carvalho do Báltico e sobre superfícies não tratadas resultantes de débito por clivagem, deverão estar relacionadas com o abate das árvores e obtenção da madeira ou o seu comércio, como propõem J.-A. Glatigny e M. Rief, e não são marcas relacionadas com o fabrico dos painéis como têm sido consideradas.

## Palavras-chave

Painéis  
Madeira  
Suporte de pintura  
Marcas  
Carvalho do Báltico  
Comércio

What is the meaning of some of the marks incised in the back of old panel paintings?

## Abstract

A bibliographic survey of incised marks of a rough appearance, creating straight parallel or intersecting lines, found on the back of Portuguese oak panel paintings is presented. Although Portuguese literature on this matter mostly suggests that these marks are related to the quality of the wood or to a panelmaker's workshop, the fact that most of them do not proceed between adjacent boards, indicates that they were made prior to panel construction. Since they appear exclusively on Baltic oak and on cleaved untreated surfaces, they must be connected to oak wood cutting, exploitation and trade, notably in the Baltic region, as suggested by J.-A. Glatigny and M. Rief, and are not marks related to the manufacture of the panels as they have been previously considered.

## Keywords

Wooden panels  
Painting support  
Engraved marks  
Baltic oak  
Trade



## Introdução

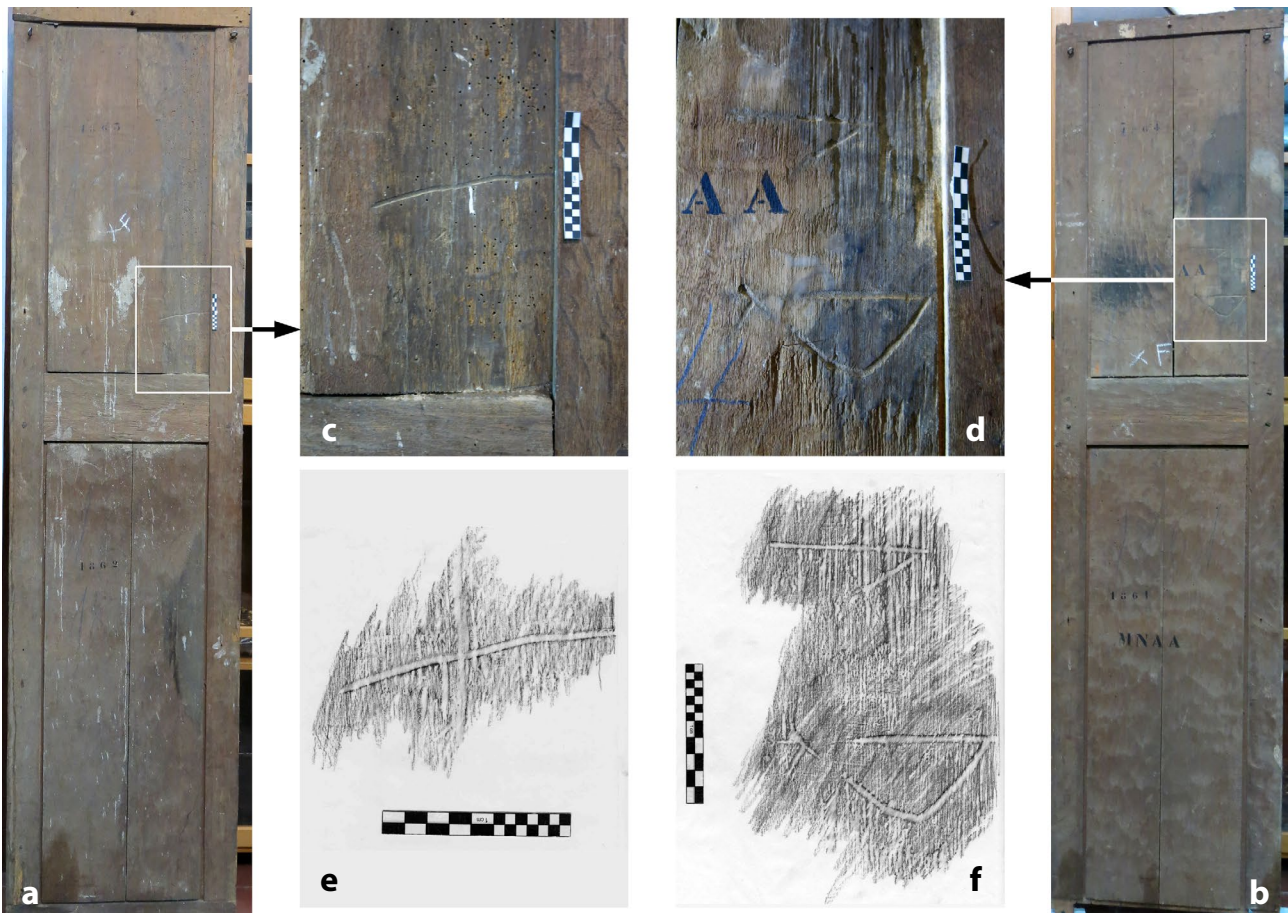
Os estudos materiais e técnicos de pinturas antigas existentes em Portugal que nos últimos anos têm sido realizados permitiram a detecção de algumas marcas incisas no reverso dos painéis de madeira utilizados como suporte (Figura 1).

Estas marcas correspondem a linhas a direito entrecruzadas ou paralelas, executadas directamente sobre a madeira lascada, utilizando um instrumento que cria um sulco profundo e fino na madeira. Até 2012, foram exclusivamente interpretadas na literatura portuguesa ou – o mais frequentemente – como marcas do mestre ensamblador ou da oficina responsável pelo fabrico dos painéis ou, alternativamente, como marcas do “atelier de pintura” ou de “controlo de qualidade dos painéis” (Tabela 1) [1-11].

No entanto, na literatura estrangeira, já há muito foi notado que este tipo de interpretação não faz sentido e outras interpretações foram avançadas, sobretudo por Jean-Albert Glatigny, simultaneamente conservador-restaurador e marceneiro, e Michael Rief, ainda que em publicações de reduzida circulação e difícil acesso [12-14]. Só na tese de doutoramento de um dos autores (HPM), apresentada em

2012, parece terem surgido tais interpretações na literatura portuguesa [9]. Para isso contribuíram sobremaneira os conhecimentos transmitidos a HPM por Glatigny durante um estágio realizado no Institut Royal du Patrimoine Artistique, em Bruxelas, em 1995. Ainda que, por esta via, essas interpretações tenham recentemente surgido numa outra tese de doutoramento [11], o assunto continua por desenvolver na literatura portuguesa e as interpretações apresentadas por Glatigny e Rief parece continuarem desconhecidas da maior parte de quem, em Portugal, está envolvido no estudo da pintura antiga.

O principal objectivo desta nota é, por isso, sistematizar o conhecimento no que diz respeito aos casos portugueses e divulgar as interpretações fundamentadas apresentadas para estas marcas incisas. Ficam de fora outras marcas com características muito diferentes que também têm sido observadas no reverso de painéis de pintura: quer marcas como os círculos feitos a compasso, por vezes divididos em partes iguais, formando padrões geométricos, que, ainda que também já tenham sido interpretados como marcas de ensambladores [15, p. 97], mais provavelmente correspondem a ensaios de motivos picturais [9, p. 241, 16, p. 328]; quer as mais conhecidas marcas gravadas a ferro quente que atestam a qualidade



**Figura 1.** Verso de parte do políptico cujas pinturas são atribuídas a António Nogueira, hoje preservado nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga: *São Marcos Evangelista* (caso 13) (a) e *São Lucas Evangelista* (caso 14) (b). Detalhes das marcas dos painéis (c, d) e seus respectivos decalques (e, f).

**Tabela 1**

Marcas incisas no verso de painéis de pintura existentes em Portugal, de acordo com a literatura

N.º	Pintura	Suporte		Descrição da marca segundo a publicação original		
		Dimensões (cm)	Ma-deira	Data	Descrição	Imagem
1	<i>Ascensão</i> , Gregório Lopes, c. 1540; Igreja de Jesus de Setúbal; Museu de Setúbal (inv. 16PR16)	122x155	C	1995	“uma marca de ensamblador, formando uma espécie de ‘sete’, elemento que poderá revelar-se extremamente útil em futuros estudos de conjunto sobre as condições e os métodos de trabalho nas oficinas da época” [1, p. 177]	[1, p. 179]
2	<i>Ascensão</i> , atrib. Jorge Afonso, c. 1515; Charola do Convento de Cristo, Tomar	425x264	CB	1997	“marca de ensamblador no reverso do suporte” [2, p. 164]	[2, p. 164]
3	<i>Santo António Pregando aos Peixes</i> , Gregório Lopes, c. 1536-1538; Charola do Convento de Cristo, Tomar	110x241x2,5	CB	1999	“marcas de marceneiro, executadas à goiva, numa das pranchas e outra contígua, já desgastada” [3, p. 229]	[3, pp. 245-246]
4	<i>Baptismo de Cristo</i> , atrib. Jorge Afonso, c. 1515; Charola do Convento de Cristo, Tomar	400x246x4	CB	2004	“Outro tipo de marca, intencional, idêntica a um ‘A’, traçada a meia altura do painel, pode corresponder ao registo codificado de uma determinada oficina e/ou marceneiro, ou simplesmente a uma identificação alfabética do painel.” [4, p. 33]	
5-12	Retábulo de Ferreira do Alentejo (8 painéis), António Nogueira, c. 1565-1570; Museu Municipal de Ferreira do Alentejo	Espessura: 1,3-3	CB	2004	“marcas em forma de K delineadas a goiva”; “Em diferentes tamanhos e localizadas aleatoriamente, estas marcas são visíveis no verso de todos os painéis, existindo apenas uma em cada um deles. Dadas as características enunciadas calculam-se que estas possam ser marcas de identificação de marceneiro ou de um eventual controlo de qualidade efectuado aos painéis, anterior à actividade pictórica.” [5, p. 47]	[5, p. 47]
13-14	<i>São Marcos e São Lucas</i> , atrib. António Nogueira; MNAA (inv. 1863 e 1864)		C	2004	“Algumas semelhanças de traçado destes vincos cruzados [casos 5-12] são encontradas num tríptico incompleto, igualmente atribuído António Nogueira, também pintado sobre madeira de carvalho e guardado nas reservas do MNAA. Este é constituído por cinco painéis pintados e encaixilhados numa moldura de carvalho. Os números de inventário são: 1859, 1860, 1861, 1862, 1863 e 1864.” [5, p. 47]	
15	<i>Epifania</i> , Francisco Henriques, c. 1512; igreja de Santa Maria do Castelo, Abrantes	243x118		2005	“uma marca de ensamblador no reverso da pintura” [7, p. 84]	[7, p. 96]
16	<i>Morte da Virgem</i> , flamengo (?), finais do séc. XV ou inícios do séc. XVI; Sé de Évora; Museu de Évora	188x110x3,5	CB	2009	“Neste conjunto, apenas na Morte da Virgem se encontra uma marca atribuível a um atelier de pintura, ou a um construtor de painéis, ou a uma oficina de marceneiros.” [8, p. 38]	[8, p. 43]
17	<i>Santo António Pregando aos Peixes</i> , Francisco João, 2.ª metade do séc. XVII, Museu de Évora (inv. ME623)	77x40	C	2012	“trata-se de linhas a direito entrecruzadas ou paralelas, executadas directamente sobre a madeira lascada, utilizando um instrumento que cria um sulco profundo e fino na madeira e que não prossegue entre painéis” [9, p. 189] “marca típica de madeira oriunda do Báltico, criada pelo madeireiro, comerciante ou dono da floresta (?)” [9, p. 190]	[9, p. 190]
18	<i>Profissão de Santa Clara</i> , Francisco João, 1592, Igreja do Convento de Santa Clara, Évora, Museu da Catedral de Évora	373x281x3	C	2012	“uma marca ligada ao comércio da madeira de carvalho do Báltico no verso de um painel do Museu de Évora [...]. O grande painel de Santa Clara de Évora apresentava, na sua sexta tábu, escavados com uma goiva em V e com cerca de 20 cm de comprimento, traços entrecruzados em forma de # que eram interrompidos pelas tábuas adjacentes e executados sobre uma superfície irregular. Este tipo de marca não se assemelha, pela largura do vinco criado, às marcas até hoje observadas na maioria dos painéis oriundos do Báltico. Não foi possível determinar a sua função, embora se possa colocar como hipótese o facto de poder estar ligada ao comércio da madeira de carvalho, importada, talvez, de outras regiões que não o Báltico (?). Não parece tratar-se de uma marca de ensamblador ou proprietário do painel pois não prossegue entre tábuas e possui um carácter demasiado tosco.” [9, p. 240]	[9, p. 240]



N.º	Pintura	Suporte		Descrição da marca segundo a publicação original		
		Dimensões (cm)	Madeira	Data	Descrição	Imagem
19-23	<i>Adoração dos Reis Magos, Fuga para o Egipto, Cristo no Horto, Descida da Cruz e Pentecostes</i> , oficina de Grão Vasco, 1500-1506; Sé de Viseu; Museu Nacional Grão Vasco	130 × 79 132 × 80 131 × 80 130 × 79 130 × 78	C	2012	“marcas de marceneiro «a buril» em cinco pinturas do grande retábulo-mor da Sé de Viseu” [10, p. 49] “Marcas marceneiro” [10, pp. 124-125] “Marca de ensamblador (?) no reverso do suporte da pintura Adoração dos Reis Magos” [10, p. 601] “Marca de ensamblador (?) no reverso do suporte da pintura Cristo no Horto” [10, p. 601]	[10, p. 601]
24-26	<i>Natividade</i> (2 marcas) e <i>Assunção da Virgem</i> , Frei Carlos, 1520-1530; Mosteiro de Santa Maria do Espinheiro, Évora; Museu de Évora (inv. ME1525) e Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 82pint).	150×118×1,0 163×121×1,0	CB	2016	“apresentam não só marcas de ferramentas usadas no trabalho da madeira como também várias linhas incisas que se entrecruzam, podendo estas últimas resultarem do processo de inspeção da qualidade da madeira, do produtor/explorador da madeira e portanto marcas ainda feitas nas florestas, ou da exportação da madeira (marcas comerciais).” [11, p. 87]	[11, pp. 88-89]

Identificação da pintura: designação; autor; data; [proveniência]; colecção. Dimensões: largura×altura×espessura (sempre que possível, dimensões do suporte sem moldura). Madeira: C = carvalho, segundo observação macroscópica; CB = carvalho do Báltico identificado por dendrocronologia.

dos painéis por parte das corporações, como as que eram aplicadas em Antuérpia no século XVII, às vezes em combinação com marcas que identificam o seu fabricante, estas realizadas com ferro frio e por vezes com buril (Figura 2) [17-19].

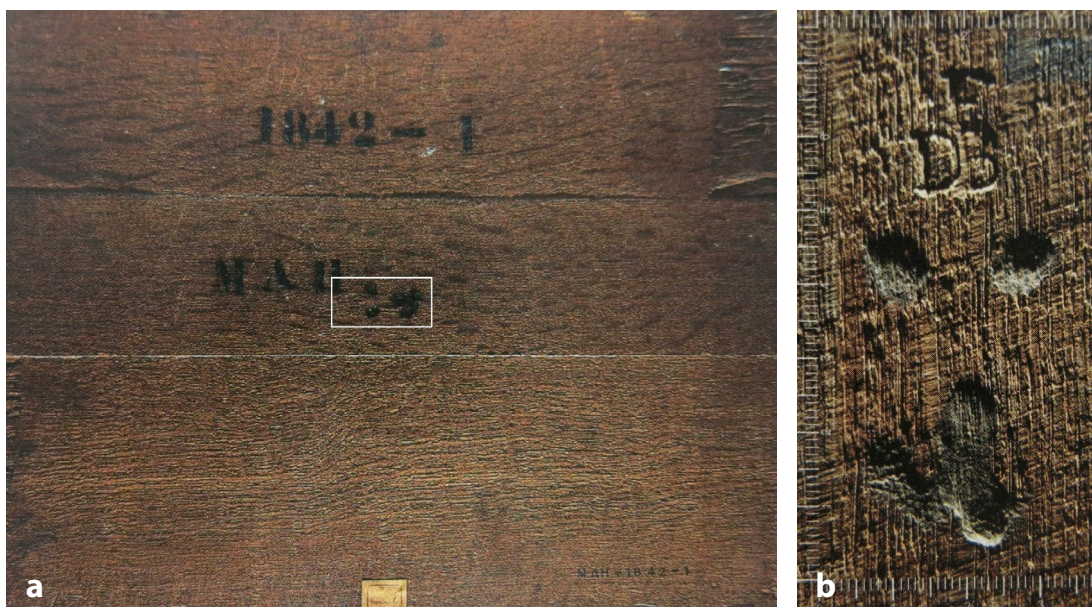
## Painéis de colecções portuguesas com marcas incisas no reverso

Através da literatura, foi possível inventariar em colecções portuguesas 26 marcas incisas no reverso de 25 pinturas (Tabela 1 e Figura 3). Algumas correspondem

a obras isoladas, mas outras surgem em pinturas de um mesmo retábulo ou, pelo menos, com uma mesma atribuição ou autoria e mesma proveniência e duas marcas surgem numa mesma pintura, ainda que em tábuas diferentes (casos 25-26).

Além destas, há ainda uma referência a “uma marca de ensamblador” observada na pintura *Adoração dos Reis Magos*, do políptico de Montemor-o-Velho, de c. 1520, atribuído a Manuel Vicente [20, p. 475], mas, sem qualquer descrição ou imagem da mesma, não é possível ter a certeza de ser uma marca do mesmo tipo.

Nos casos em que houve identificação da espécie de madeira por dendrocronologia, as marcas encontram-se



**Figura 2.** Marca de qualidade de Anvers gravada com ferro quente (castelo e duas mãos), acompanhada do monograma F/DB identificativo do fabricante de painéis Frans de Bout, marcado a frio no verso do painel *O Alquimista*, de 1639, atribuído a David II Teniers e oficina [19]. Fotografias de Victor Lopes, usadas com permissão.

sobre madeira de carvalho do Báltico – a madeira mais frequentemente utilizada na pintura portuguesa antiga [21, 22]. Esta associação das marcas ao carvalho do Báltico está de acordo com o relatado na literatura internacional e leva à conclusão de que as marcas estão relacionadas com o comércio dessa madeira [13-14, 23]. Nos casos em que houve apenas identificação macroscópica, a madeira parece ser de carvalho.

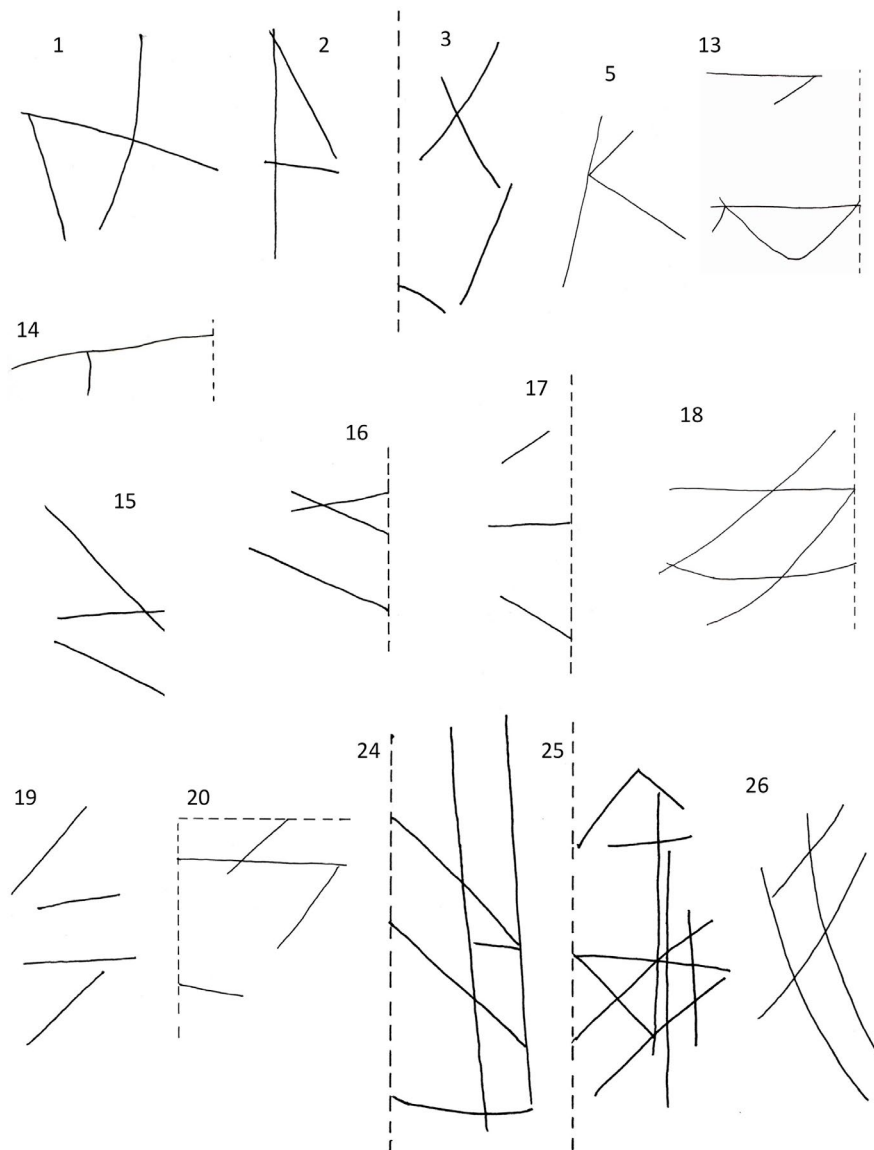
Na sua maioria, as pinturas são datáveis da primeira metade do século XVI e foram executadas em território nacional. São exceção o painel da *Morte da Virgem*, do retábulo da Sé de Évora, que poderá datar de finais do século XV ou inícios do século XVI e eventualmente ter origem flamenga (caso 16), as pinturas dos retábulos de António Nogueira (casos 5-14), que poderão datar de c. 1565-1570, e as duas pinturas de Francisco João (casos 17 e 18), que são de finais do século XVI. De qualquer forma,

todas as marcas se enquadram cronologicamente no que se sabe sobre obras flamengas, onde têm sido observadas em painéis de meados do século XIV até ao último quartel do século XVI [24].

As marcas surgem em pinturas com tamanhos significativamente diferentes, já que a maior dimensão destas varia entre 77 e 425 cm e a espessura entre 1,0 e 4 cm (Tabela 1).

### Características gráficas e técnicas das marcas encontradas nos painéis portugueses

As marcas incisas referenciadas na literatura portuguesa (Tabela 1) detêm um carácter bastante grosseiro e são graficamente caracterizadas por linhas a



**Figura 3.** Reprodução em desenho das marcas encontradas na literatura portuguesa. O desenho foi feito a partir das fotografias incluídas nas publicações indicadas na Tabela 1. Por falta de escala nessas fotografias, não é possível indicar a escala de cada desenho.





**Figura 4.** Renete e realização de marca com renete. Fotografia de Jean-Albert Glatigny (<https://www.pinterest.com/pin/370210031849594076/>), usada com permissão.

direito, entrecruzadas ou paralelas, feitas com instrumento que cria um sulco profundo e fino na madeira (Figura 3). Nas obras de Francisco João, este sulco tem cerca de 3 mm de profundidade e largura entre 3 e 5 mm [9]. O facto de, muitas vezes, as marcas estarem amputadas pelos instrumentos de aparelhar a madeira ou pelo corte das tábuas dificulta a determinação das suas dimensões. No entanto, podem ser consideradas bastante grandes, nalguns casos ocupando a largura total das tábuas (entre 20 e 30 cm) e estendendo-se num comprimento que pode atingir cerca de 40 cm (casos 25-26). No essencial, são semelhantes a marcas encontradas em obras flamengas e alemãs [13-14, 23-28].

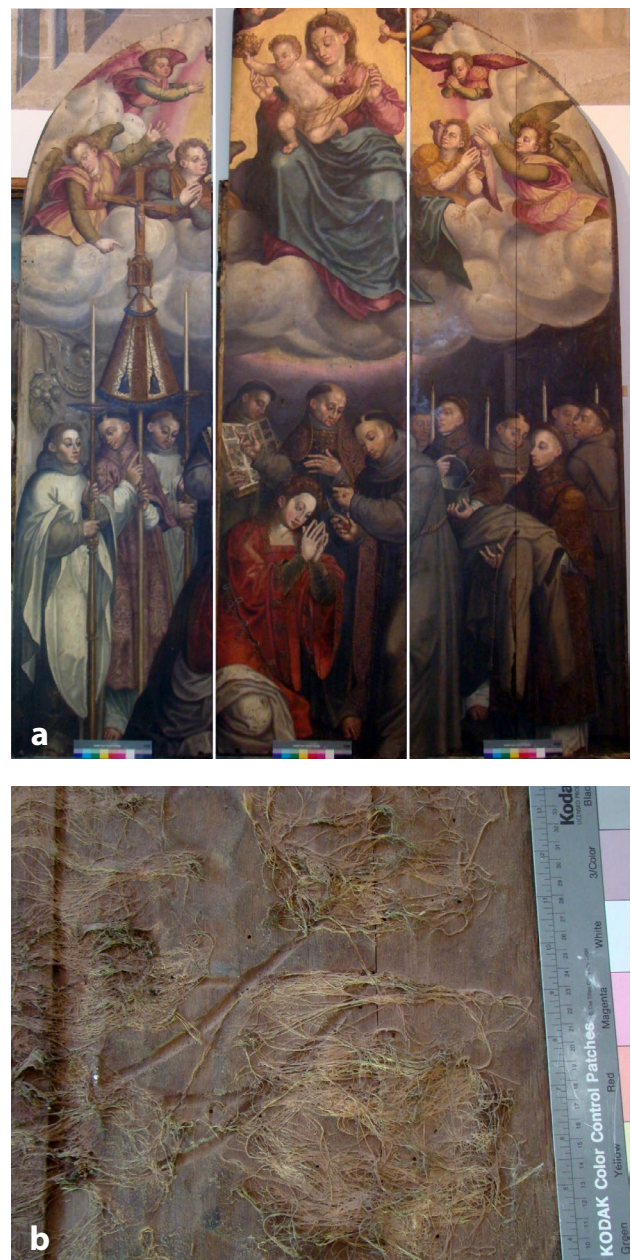
Ainda que as marcas deste tipo já tenham sido descritas como marcas realizadas com uma goiva [24-26], ou seja, uma ferramenta que “empurra” a madeira, segundo Glatigny eram feitas com uma ferramenta que “puxa” a madeira, nomeadamente um maíjo (*bec-de-corbin*), isto é, um instrumento utilizado na calafetagem de embarcações para abrir as fendas e juntas antes de serem preenchidas com estopa e betume, ou, mais provavelmente, um renete (*rainette* ou *hook knife*, respectivamente, em francês e inglês), ou seja, uma espécie de faca com a ponta em gancho empregue pelos lenhadores para marcar as árvores e fazer incisões (Figura 4) [13, 27].

A marca com cerca de 20 cm de comprimento existente no painel pintado por Francisco João, em 1592, para a igreja de Santa Clara de Évora (caso 16) distingue-se das restantes pela maior largura do vinco criado (Figura 5). Esta marca também se distingue das observadas, num muito maior número de obras, por J.-A. Glatigny (comunicação pessoal, 2009, baseada em reprodução fotográfica da marca).

As marcas nunca prosseguem entre as tábuas de um mesmo painel e, frequentemente, encontram-se interrompidas ou amputadas nas margens das tábuas e dos painéis (Figuras 1 e 6). Isto implica que foram feitas

previamente à construção dos suportes e, por isso, não podem ter sido da responsabilidade dos ensambladores ou das oficinas ligadas à construção dos painéis, nem tão pouco dos proprietários das obras [23, 25-26].

As marcas não surgem sobre uma superfície tratada (com enxó ou plaina, por exemplo), mas foram executadas directamente sobre a madeira com uma superfície lascada (Figuras 1 e 6), típica do débito da madeira pela técnica da clivagem, explicada adiante. Pelo contrário, nalguns casos, a posterior passagem de um instrumento de desbaste ou tratamento do verso é responsável pela amputação parcial deste tipo de marca (casos 2, 5-14, 16 e 17). A colocação das marcas sobre superfícies não tratadas constitui outra evidência de que as marcas não estão relacionadas com



**Figura 5.** *Profissão de Santa Clara*, Francisco João, 1592, e detalhe da marca incisa (caso 18).



**Figura 6.** *Santo António Pregando aos Peixes*, pintura atribuída a Francisco João: frente, verso e detalhe da marca incisa (caso 17).

o tratamento da madeira e o fabrico dos painéis, caso em que muito provavelmente seriam colocadas sobre superfícies aparelhadas. No entanto, regista-se alguma dúvida a este respeito em relação à marca da *Ascensão*, de Gregório Lopes (caso 1) que, por observação da reprodução fotográfica, parece ter sido executada sobre uma superfície aplainada ou serrada, ao contrário de todas as outras.

## A madeira proveniente do Báltico

As marcas encontradas nas obras de colecções portuguesas sugerem que as marcas estão relacionadas com o comércio da madeira do Báltico, aliás, de acordo com o que outros já tinham concluído a partir do estudo de outras marcas [13-14, 23, 25-26].

Esse comércio, que se realizou em larga escala do século XIV até à primeira metade do século XVII, foi controlado pela Liga Hanseática e pelos holandeses e era economicamente viável devido à rede hidrográfica de rios, como o Vístula e seus afluentes, que permitia o transporte por flutuação da madeira das árvores abatidas nas florestas em torno do mar Báltico, designadamente na zona da actual Polónia [27, 29-30]. Na embocadura destes rios, desenvolveram-se portos bem equipados como, entre outros, Danzig (Gdansk) e Königsberg, a partir de onde a madeira era escoada, em embarcações de transporte marítimo, para os grandes centros de comércio do noroeste europeu, nomeadamente para a Flandres [29].

De forma a serem mais facilmente transportadas, as árvores eram deitadas em peças mais pequenas directamente na floresta. Nos portos do Báltico estas peças eram categorizadas segundo a natureza da madeira e a sua qualidade [29]. A madeira exportada da Flandres para Portugal vinha, assim, dividida em lotes, com formatos padronizados, destinados à construção e à indústria naval,

ficando os compradores de madeira para retábulos e pinturas limitados a essas peças.

Os registos alfandegários referem mais de doze categorias de madeira, conhecidas sobretudo pelo seu nome [29]. O carvalho de melhor qualidade – grandes pranchas de grão fino e uniforme, sem nós, com veio rectilíneo e deitadas radialmente, usadas nos retábulos e pinturas flamengas – era vendido sob a forma de *wagenschot* (*wainscot*, em inglês; em português, simplesmente *prancha* segundo um dicionário multilingue de meados do século XIX [31]), subdividindo-se estas peças em três categorias segundo a sua qualidade [14, 32].

Um *wagenschot* correspondia a grossas pranchas que, segundo P. Fraiture, podiam nalguns casos equivaler a um quarto de toro de carvalho, com dimensões que parecem ter variado consoante a época, os centros de corte e as unidades de medida usadas [33, p. 45]. Não obstante essa diversidade de tamanhos, pode-se dizer que era obtido de toros com comprimento entre 3 e 5,5 m e diâmetro entre 80 cm e um pouco menos de 100 cm e proporcionava tábuas, que eventualmente também podiam receber esse nome de *wagenschot*, com corte radial, largura que ia de 25 cm até um máximo de 45 cm e espessura entre 2 e 14 cm [14, 29, 33].

O *wagenschot* – que, no fundo, parece referir-se às peças de melhor qualidade, sejam quartos de toro, pranchas ou, mesmo, tábuas – era obtido pela técnica de clivagem, isto é, por um processo em que o toro é seccionado segundo a direcção do fio da madeira graças à introdução de um machado de fender a madeira ao comprido (conhecido como *départoir*, em francês, ou *froe*, em inglês) (Figura 7) ou de cunhas de metal ou de madeira (Figura 8) que penetram na madeira sob o impulso de um maço, seguindo os raios medulares do carvalho [12]. Esta operação podia ser realizada imediatamente após o abate da árvore, enquanto a madeira ainda se encontrava verde, ou mais tarde, caso o tronco fosse submergido em





**Figura 7.** Forma de utilização do *départoir* ou *froe* para obter tábuas de carvalho a partir de pranchas mais espessas. Fotografia de Peter Follansbee (<https://pfollansbee.wordpress.com/2009/10/20/i-forgot-stability/>), usada com permissão.

água, como acontecia quando a madeira era transportada por flutuação até aos portos bálticos [12, 29]. Tratava-se de um método, muito mais rápido e económico do que a serragem, que permitia obter peças de boa qualidade, com corte obrigatoriamente radial e espessura que podia ser de apenas 1,5 cm [12-13]. As marcas eram então colocadas sobre a superfície resultante deste processo de clivagem, seja na floresta, seja nos portos bálticos. A superfície lascada onde se detectaram estas marcas incisas constitui assim um testemunho material que identifica esta técnica de débito da madeira e que deve ser registado durante o estudo de painéis de pintura (Figura 9).

Dependendo da espessura e da função a que se destinavam, as peças de *wagenschot* podiam posteriormente, já na Flandres ou noutros destinos de exportação, serem serradas para se obter tábuas mais finas. Neste caso, a face clivada, isto é, lascada, por vezes com a sua marca incisa, era virada para o reverso e a face serrada orientada para a frente do painel, de forma a se aproveitar ao máximo a espessura das tábuas e reduzir o trabalho de polimento da superfície pela frente. Tábuas serradas no interior de um *wagenschot* obviamente que apresentam ambas as faces com marcas de serra.

## Interpretação das marcas

Como se referiu atrás, na literatura portuguesa estas marcas têm sido relacionadas com o fabrico dos painéis, mas, como igualmente se disse, essa opinião não parece ser defensável tendo em conta que as marcas se encontram sobre superfícies não tratadas e, sobretudo, porque nunca prosseguem entre as tábuas de um mesmo painel mesmo quando as marcas claramente se encontram interrompidas.



**Figura 8.** Débito da madeira por clivagem. Fotografia de Peter Follansbee (<https://pfollansbee.wordpress.com/2009/10/18/theres-oak-then-theres-riven-oak/>), usada com permissão.





**Figura 9.** *Milagre de Santo António*, pintura atribuída Francisco João, óleo sobre madeira, 77 cm × 40,5 cm, Museu de Évora (inv. ME 3345): frente e verso com indicação de zona lascada resultante da técnica de clivagem.

Além disso, a bibliografia estrangeira permite concluir que as marcas deste tipo não são exclusivas de painéis, pois surgem igualmente em esculturas [14, 25, p. 67, 28]. Nessa mesma literatura as marcas surgem associadas à técnica de débito da madeira no Báltico e à organização do comércio hanseático que explorava essa madeira.

Naquela que parece ser a primeira publicação sobre o assunto, Marijnissen e Sawko-Michalski, em 1960, colocaram a hipótese de as marcas indicarem o comerciante ou a qualidade da madeira [28], sendo apenas esta segunda hipótese, no entanto, mencionada mais tarde pelo primeiro dos autores [25]. Depois, em 1989, Verougstraete levantou diversas hipóteses relacionadas com os processos de obtenção das tábuas [26, pp. 67-68], mas, porém, abandonou-as na edição inglesa da mesma obra, publicada recentemente [34, p. 17].

Partindo da observação, feita por Schuster-Gawlowska, de que estas marcas evocavam as dos canteiros medievais, Glatigny considerou que eram realizadas pelo lenhador com o objectivo de ser contabilizado o seu trabalho para posterior pagamento [13]. Esta interpretação baseou-se igualmente na sua observação de que as marcas têm a mesma cor da madeira que as circunda e, como a madeira se oxida em contacto com a humidade, devem ter sido efectuadas logo após o débito da madeira, no local de abate das árvores, pelos próprios lenhadores. Como mencionado, segundo Glatigny, estas marcas devem ter sido feitas com um instrumento utilizado pelos lenhadores para marcar as árvores e fazer incisões – o renete.

O significado das marcas foi depois abordado em diversas publicações, citadas por Rief [14], mas só teve desenvolvimentos significativos precisamente no estudo efectuado por este autor, baseado em fontes históricas e testemunhos arqueológicos, onde concluiu que as marcas não são de lenhadores, mas estão relacionadas com o comércio da madeira do Báltico e podem ser de três tipos [14]:

1) marcas, indicando a qualidade da madeira, colocadas pelos inspectores de qualidade da cidade de Danzig quando a madeira chegava a esse porto;

2) marcas que identificavam o proprietário da floresta que, pelo menos nalgumas regiões, eram colocadas na floresta;

3) marcas comerciais colocadas na madeira para exportação com o intuito de identificar o mercador e, nalguns casos, o destinatário [14].

Segundo Rief, estas não são três hipóteses que se excluem mutuamente, isto é, não são três hipóteses que estão a aguardar dados que permitam seleccionar a que, das três, verdadeiramente explica as marcas, mas são antes a afirmação de que, na realidade, há três tipos de marcas, não obstante a sua semelhança gráfica e o facto de, na maior parte dos casos, não ser possível saber qual o tipo de marca observada. Ou seja, a marca de uma obra pode ter um significado e a marca de outra obra um significado diferente.

Embora Rief taxativamente afirme que “as marcas não são marcas de lenhador” [14], não justifica a exclusão dessa quarta possibilidade, afirmando apenas que a semelhança

de cor entre a marca e a madeira ao seu redor, notada por Glatigny, não implica necessariamente que a marca foi colocada imediatamente após o débito da madeira em virtude de as significativas alterações que esta apresenta até ao momento da secagem serem suficientes para anular as diferenças de cor que inicialmente existem se a incisão não for feita logo após a clivagem – ainda que acrescente que este aspecto deverá ser verificado experimentalmente. Por seu lado, Glatigny, numa publicação posterior onde, de forma breve, se refere às marcas incisadas, não discute as hipóteses de Rief e reafirma a sua interpretação das marcas como assinaturas dos lenhadores [27].

Neste momento, com base num maior número de marcas observadas, Glatigny considera que há marcas colocadas pelos lenhadores na floresta, logo após o abate e a clivagem, para registo do seu trabalho, mas também, tal como descrito por Rief, marcas feitas posteriormente pelos comerciantes (comunicação pessoal, 2017).

De acordo com o conhecimento actual, não há, portanto, um significado único atribuído às marcas incisadas observadas no reverso dos painéis, mas as hipóteses que permanecem em aberto – colocadas por quem, a partir de diferentes perspectivas, já detalhadamente estudou o assunto – estão todas relacionadas com a exploração e o comércio da madeira do Báltico. Portanto, esse deverá ser o significado das marcas encontradas nas pinturas de colecções portuguesas (Tabela 1).

A marca encontrada, numa das obras de Francisco João (caso 18, Figura 5), com maior largura do vinco, que, por isso mesmo, se distingue das restantes, também deverá ter o mesmo significado, pois, tal como as outras, não parece tratar-se de uma marca de ensamblador ou proprietário do painel pois não prossegue entre tábuas e possui um carácter demasiado tosco. A diferença de largura pode eventualmente resultar, indirectamente, da ocasião mais tardia em que foi realizada (a pintura está datada de 1592) e, directamente, pode estar relacionada com uma diferente proveniência da madeira, já que a área de exploração da madeira de carvalho foi variando ao longo do tempo [29-30].

Quanto à marca existente na *Ascensão*, de Gregório Lopes, que poderá estar sobre uma superfície aplainada (caso 1), se assim acontecer, obviamente que não foi colocada na floresta, mas pode ter sido aposta no porto báltico, onde a madeira podia ser sujeita a um primeiro aparelhamento.

## Conclusão

O significado das marcas incisadas encontradas no reverso de pinturas do século XVI sobre suportes de madeira ainda não está completamente esclarecido, mas parece claro que, ao contrário do que habitualmente se encontra referido na literatura portuguesa, as marcas não estão relacionadas com o fabrico ou a qualidade dos painéis, mas com a exploração e o comércio da madeira do Báltico.

A sua presença exclusiva em pranchas de madeira de carvalho do Báltico parece, aliás, proporcionar um indicador que pode ser usado para identificar dessa forma uma tábua que ostente uma marca desse tipo. Além disso, uma marca destas pode também ser usada como indicador de a tábua ter sido debitada por clivagem e, por isso mesmo, ter um corte radial.


Caso venham a ser realizados levantamentos sistemáticos deste tipo de marcas e a construção das correspondentes bases de dados, estas marcas poderão ainda possibilitar o estabelecimento de relações entre obras e, indirectamente, proporcionar informações, entre outras, sobre o percurso dos materiais ou das obras, bem como contribuir para o esclarecimento de questões de natureza cronológica.

## Agradecimentos

HPM agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) pela bolsa SFRH/BPD/109296/2015. HPM agradece com amizade aos conservadores-restauradores Jean-Albert Glatigny e Bob Ghys, e ao mestre marceneiro Henrique Correia, que tão generosamente lhe ensinaram aspectos determinantes da tecnologia de fabrico de painéis de madeira usados em pintura. Agradece igualmente a Joaquim Caetano, antigo director do Museu de Évora, por lhe ter dado a conhecer a existência de duas pinturas atribuídas a Francisco João, e António Alegria, actual director, que a acompanhou às reservas de maneira a que pudesse observar as obras. HPM agradece também ao Cónego Eduardo Pereira da Silva por lhe ter facilitado o acesso à obra *Profissão de Santa Clara*, de Francisco João, exposta no Museu da Catedral de Évora. Por fim, no Museu Nacional de Arte Antiga, HPM agradece a Joaquim Caetano, por lhe ter permitido a visualização das obras atribuídas a António Nogueira, e a Teresa Serra e Moura o acompanhamento e ajuda nas reservas, durante o registo das marcas.

## ORCID

Helena Pinheiro de Melo  <http://orcid.org/0000-0002-3729-276X>

António João Cruz  <http://orcid.org/0000-0001-6396-5027>

## Referências

- 1 Pereira, F. A. B., 'Ascensão. Gregório Lopes (atrib.). Cerca de 1540', in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, ed. F. F. Paulino, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa (1995) 176-179.
- 2 Markl, D., 'Ascensão de Cristo', in *Francisco Henriques. Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel*, ed. A. C. Gouveia, CNCDP, Lisboa (1997) 163-164.
- 3 Silveira, C.; Leite, R., 'A pintura de Gregório Lopes - alguns dados técnicos e de estado de conservação', in *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, ed. A. I. Seruya, Instituto José de Figueiredo, Lisboa (1999) 229-232.
- 4 Redol, P. (ed.), *A Pintura da Charola. Convento de Cristo, Tomar*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2004).
- 5 Mendes, J., 'Intervenção de conservação e restauro', in *Retábulo de Ferreira do Alentejo*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2004) 43-63.



- 6 Mendes, J., 'Estudo do retábulo de Ferreira do Alentejo', in *4.º Encontro do IPCR - A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro*, ed. A. Pais, IPCR, Lisboa (2005).
- 7 Pereira, F. A. B., 'Notícia de uma nova obra atribuída a Francisco Henriques: a Epifania da igreja de Sana Maria do Castelo em Abrantes', *Idearte - Revista de Teorias e Ciências da Arte* 1 (2005) 83-99.
- 8 Lorena, M.; Mendes, J.; Pires, S., 'Caracterização material do Retábulo de Évora - suporte e técnica', *Cadernos de Conservação e Restauro* 6-7 (2008-2009) 35-84.
- 9 Melo Dias dos Santos, H. F. P. P., 'O Pintor Francisco João (Act. 1563-1595). Materiais e Técnicas na Pintura de Cavalete em Évora na Segunda Metade do Século XVI', tese, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto (2012), <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/14977>.
- 10 Salgueiro, J. I. M. d. S., 'A Pintura Portuguesa Quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo Técnico e Conservativo do Suporte', tese, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto (2012), <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20371>.
- 11 Valadas, S. S. G., 'Variedades e Estilos na Obra Atribuída a Frei Carlos - Novas Perspetivas', tese, Universidade de Évora, Évora (2016), <http://hdl.handle.net/10174/19158>.
- 12 Gérard, A.; Glatigny, J.-A., *Étude des Techniques de Débit et de Préparation des Bois pour la Réalisation d'Oeuvres d'Art Sculptées et Peintes en Flandre*, Centre Régional de Restauration et de Conservation des Oeuvres d'Art, Vesoul (1995).
- 13 Glatigny, J. A., 'Des marques énigmatiques', in *Antwerpse Retabels, 15de -16de Eeuw. II. Essays*, ed. H. Nieuwdorp, Museum voor Religieuze Kunst, Antwerpen (1993) 142-143.
- 14 Rief, M., 'Engraved marks on Baltic wainscot boards', in *Constructing Wooden Images*, ed. C. Van de Velde, H. Beeckman, J. V. Acker & F. Verhaeghe, ASP-VUB Press, Brussels (2005) 127-146.
- 15 Pereira, F. A. B., 'Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)', tese, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa (2001).
- 16 Rodrigues, M. D. A., 'Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O Processo Criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)', tese, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra (2000), <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/645/1/>.
- 17 Wadum, J., 'The Antwerp Brand on Paintings on Panel', in *Looking Through Paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*, ed. E. Hermens, de Prom Publications-Archetype Publications, Baarn-London (1998) 179-198.
- 18 Schuster-Gawłowska, M., 'Remarque du restaurateur sur les marques apposées sur les supports de bois des tableaux flamands', in *Traitement des Supports - Travaux Interdisciplinaires. Journées sur la Conservation Restauration des Biens Culturels*, ARAAFU, Paris (1989) 49-55.
- 19 Lopes, V., 'David II Teniers et atelier. Alchimiste, 1639', in *L'Art et Ses Marchés. La Peinture Flamande et Hollandaise (XVIIe et XVIIIe Siècles) au Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, ed. F. Elsig, Somogy - Musées d'Art et d'Histoire, Paris - Genève (2009) 161-162.
- 20 Antunes, V. H., 'Técnicas e Materiais de Preparação na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI', tese, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (2014).
- 21 Carvalho, A., 'Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte', in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*, Instituto José de Figueiredo, Lisboa (1974) 37-47.
- 22 Klein, P.; Esteves, L., 'Dendrochronological Analyses in Portuguese Panel Paintings', in *La Peinture et le Laboratoire. Procédés, Méthodologie, Applications*, ed. R. v. Schoute & H. Verougstraete, Uitgeverij Peeters, Leuven (2001) 213-220.
- 23 Streeton, N.; Wadum, J., 'Northern European panel paintings', in *The Conservation of Easel Paintings*, ed. J. H. Stoner & R. Rushfield, Routledge, Abingdon (2012) 86-97.
- 24 Wadum, J., 'Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries', in *The Structural Conservation of Panel Paintings*, ed. K. Dardes & A. Rothe, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (1998) 149-177.
- 25 Marijnissen, R. H., *Paintings. Genuine, Fraud, Fake. Modern Methods of Examining Paintings*, Elsevier, Brussels (1985).
- 26 Verougstraete-Marcq, H.; Schoute, R., *Cadres et Supports Dans la Peinture Flamande aux 15e et 16e Siècles*, Heurle-Romain (1989).
- 27 Glatigny, J.-A., 'Technique de construction des panneaux flamands', in *La Pintura Europea Sobre Tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid (2010) 42-47.
- 28 Marijnissen, R.; Sawko-Michalski, M., 'De twee gotische retabels van Geel. Een onderzoek van materiele feiten', *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 3 (1960) 143-162.
- 29 Wazny, T., 'The origin, assortments and transport of Baltic timber', in *Constructing Wooden Images*, ed. C. Van de Velde, H. Beeckman, J. V. Acker & F. Verhaeghe, ASP-VUB Press, Brussels (2005) 115-126.
- 30 Haneca, K.; Wazny, T.; Van Acker, J.; Beeckman, H., 'Provenancing Baltic timber from art historical objects: success and limitations', *Journal of Archaeological Science* 32(2) (2005) 261-271, <https://doi.org/10.1016/j.jas.2004.09.005>.
- 31 Reehorst, K. P. t., *The Mariner's Friend, or Polyglot Indispensable, and Technical Dictionary*, Kampen (1849), <https://books.google.pt/books?id=zGhRAAAAcAAJ>.
- 32 Beeckman, H., 'The impact of forest management on wood quality: the case of medieval oak', in *Constructing Wooden Images*, ed. C. Van de Velde, H. Beeckman, J. V. Acker & F. Verhaeghe, ASP-VUB Press, Brussels (2005) 93-113.
- 33 Fraiture, P., 'Les Supports de Peintures en Bois dans les Anciens Pays-bas Méridionaux de 1450 à 1650', tese, Université de Liège, Liège (2007).
- 34 Verougstraete, H., *Frames and Supports in 15th and 16th-century Southern Netherlandish Painting*, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels (2015), <http://www.kikirpa.be/uploads/files/frames.pdf> (acesso em 2017-06-22).

**Recebido:** 2017-5-12

**Revisto:** 2017-6-1

**Aceite:** 2017-6-1

**Online:** 2017-6-25



Licenciado sob uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.