

IDENTIDADES Y REDES CULTURALES



V-CIBI

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

V Congreso Internacional de  
Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

## V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Granada, 2021



**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.culturaydeporte.gob.es](http://www.libreria.culturaydeporte.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

© YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IVÁN PANDURO SÁEZ (Editores)

© LOS AUTORES, de sus textos

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Secretaría General Técnica

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

NIPO: 822-21-010-0

ISBN(e): 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte)

ISBN(e): 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada)

Maquetación: Raquel L. Serrano / [atticusediciones@gmail.com](mailto:atticusediciones@gmail.com)

Diseño de cubierta: Adrián Contreras Guerrero

Con la colaboración de la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P)

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com): 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

# 'Pintado de branco & negro representava ser todo de pedreira': notas sobre a festa e a policromia na entrada triunfal de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619

FLOR, Pedro\*

Universidade Aberta / IHA-NOVA/FCSH

SOTO CABA, Victoria

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid

SOLÍS ALCUDIA, Isabel

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid

## 1. 'Jouyeuses Entrées': fausto e magnificência na cidade

As apelidadas 'Jouyeuses Entrées' foram sempre momentos de grande solenidade e festa e tornaram-se comuns a partir do final da Idade Média<sup>1</sup>. Eram cerimónias únicas de recepção apoteótica, patrocinadas pelo monarca, príncipe ou duque consoante os casos, em conjunto com a Câmara que recebia o

evento, além dos mercadores e dos oficiais mecânicos mais importantes. Estas entradas gloriosas serviam de meio de apresentação aos súbditos do novo governante, dando origem a comemorações festivas plenas de aparato. Chegado ao local, o governante tinha de prestar juramento de respeito à cidade dos costumes e tradições. As festividades obedeciam a um roteiro previamente estudado e estabelecido, onde todas as instituições, corporações e nações que residiam na cidade se faziam representar. Além disso, todas elas financiavam a construção de arcos triunfais e de pequenos palcos para representações teatrais, além de patrocinar espectáculos de fogo de artifício, danças e jogos.

Esses arcos triunfais e palcos (ou estrados), onde músicos e atores marcavam presença e diante dos quais o desfile parava para se deleitar, contavam-se como as construções efémeras habituais. Com efeito, os artistas mais capazes da cidade projetavam estruturas do tipo efémero e festivo, profusamente decoradas, seguindo muito de perto as regras e as ordens dimanadas quer pelo rei, quer pela Corte, através da Provedoria das Obras Reais e da Câmara<sup>2</sup>. Por isso,

\* Esta investigação insere-se no âmbito do Projecto I+D+i: "DIGITALIZANDO LA FIESTA BARROCA. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII-XVIII)", [PID2019-108233GB-I00] (MICINN), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación (Espanha). Cfr: <https://festdigital.hypotheses.org/> [Data acesso: 20/10/2020].

1. GUÉNÉE, Bernard e LEHOUX, Françoise. *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515. Sources d'Histoire Médiévale*, Institut de Recherche et d'histoire des textes. Paris: Éditions du CNRS, 1968. STRONG, Roy. *Art and Power – Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge: The Boydell Press, 1984. MULRYNE, J.R., WATANABE-O'KELLY, Helen e SHEWRING, Margaret (eds.). *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Vol. 1. Ashgate, 2010. CHECA CREMADES, Fernando e FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (eds.). *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Routledge, 2015. VV.AA. *Bulletin of Spanish Visual Studies* (Routledge), vol. III, 1 (2019).

2. ALVES, Ana Maria. *As Entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. SOROMENHO, Miguel. "A adminis-

as entradas cerimoniais foram sempre celebradas com enorme pompa e circunstância como verdadeiros actos rituais e performativos em toda a Europa e Portugal não constituiu excepção. Estes momentos tornavam-se decisivos para a afirmação de poder e soberania. Além do tópico permanente da reciprocidade de laços políticos e diplomáticos que uniam governante e governados, a mensagem política nestas ocasiões festivas tornavam-se frequentemente contundentes e enfáticas, com particular destaque para o tema da legitimidade do poder.

No seguimento da tradição flamenga de encenar, durante as festas, peças que recreavam histórias ou lendas como modo de entretenimento, as cidades no seu todo começaram a incluir também nas entradas festivas pequenos “tableaux vivants”, geralmente organizados pelas corporações ou pelas comunidades estrangeiras aí residentes<sup>3</sup>. Inicialmente, tais cenas eram de índole religiosa, mas gradualmente esses quadros desenvolveram-se num repertório mais vasto e complexo em teatros e palcos de rua. À medida que tal tradição se aperfeiçoou, os temas tornaram-se mais específicos e adequados ao homenageado, enfatizando quase sempre a sua soberania e legitimidade através da exibição das suas raízes genealógicas e as ligações familiares e simbólicas que tinha à cidade e ao reino que ora visitava. Por outro lado, tais representações, acompanhadas de arcos triunfais de gosto clássico, frondosos e decorados, procuravam despertar e enaltecer as virtudes principescas e a prosperidade que viveria se beneficiasse aquela cidade e nação. No caso de cidades litorais, as festividades dividiam-se em dois cenários distintos: espectáculos de água e representações dramáticas de figuras marinhas mitológicas eram frequentes, aumentando-se assim o aparato e a emoção visual de quem apreciava tais momentos<sup>4</sup>. Quando se tratava da glorificação do

monarca como herói, todas as estratégias para conseguir esse efeito eram poucas para um momento que se queria marcante, único e inesquecível.

As autoridades da cidade esperavam pelo homenageado fora das muralhas, por vezes junto de um cais quase sempre propositadamente erigido para o efeito. Depois da cerimónia simbólica da entrega das chaves da cidade, proferiam-se então os discursos encomiásticos plenos de retórica clássica. Dava-se início a um pomposo desfile que conduzia o convidado pelas ruas e praças mais importantes da cidade, todas elas decoradas com arcos triunfais, “tapacalles”, retábulos, telas pintadas e palanques. As ruas enchiam-se de cor e de gente e as casas eram enfeitadas nas janelas e varandas com pequenas tapeçarias, panos pintados, alcatifas e outros bordados. Não faltava cor, luz e som (trombetas, charamelas e salvas de artilharia eram comuns) em todo este espectáculo de movimento e o impacto produzido em todos era enorme. A heráldica fazia-se também sentir em todo o lado: os escudos de armas, as flâmulas e os estandartes plenos de motes e divisas sublinhavam repetidamente a marca de posse e a presença simbólica dos anfitriões da cerimónia<sup>5</sup>.

Em suma, todo o programa da entrada aparatosa e solene era no essencial um exercício de retórica, através de decorações e outros elementos festivos, despertando sempre emoções em forma de elogio e evocação do homenageado. A par desta oratória persuasiva, a sucessão e disposição de construções efémeras ao longo do percurso processional glosava vários temas políticos relacionados com a história do passado e do presente e projectava as expectativas de um futuro próximo. Uma vez mais a eloquência visual dos “tableaux vivants” já mencionados e os arcos triunfais dispersos por portas, ruas e praças transformavam a cidade num verdadeiro teatro de sinais e símbolos apologeticos das virtudes políticas e dos bons princípios de um governo harmonioso e próspero.

tração da arquitectura: o provedor das obras reais em Portugal no século XVI e na primeira metade do século XVII”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 9-10, (1997-1998), págs. 197-209.

3. BUSSELS, Stijn. “Making the most of the Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635)”. *Art History*, 33, 2 (2010), págs. 236-247.

4. STARKEY, David. *Royal River: Power, Pageantry and the Thames*. Greenwich: Scala Books / National Maritime Museum, 2012. SHEWRING, Margaret. “The Iconography of Populism: Waterborne Entries to London for Anne Boleyn (1533), Catherine of Braganza (1662) and Elizabeth (2012)”. Em: MULRYNE, J. R., ALIVERTI, Maria Ines e TESTAVERDE, Anna Maria (eds.). *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*. Ashgate, 2015, págs. 221-244. FLOR, Susana Varela. “Aqua Triumphalis: Baroque wedding festival from Tagus to Thames”. Em: FERREIRA, Sílvia e COUTINHO, Maria João Pereira (eds.).

*Baroque Festivals between the Sacred and the Profane: Europe and the Atlantic* (forthcoming 2021).

5. LOSKOUTOFF, Yvan. *L'armorial de Calliope*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. SEIXAS, Miguel Metelo de. “A world aflutter: heraldry in the representation of Felipe II's entry into Lisbon in 1619”. Em: FLOR, Pedro (ed.). *The Universal Square of the whole Orb – A View of Lisbon in 1619*. Lisboa: EGEC/CML, 2019, págs. 51-65.

## 2. A entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619

Anno Domini 1619. Depois de várias vezes adiada, a visita ao reino de Portugal e à cidade de Lisboa por parte de Filipe III de Espanha (1578-1621) finalmente ia realizar-se. Logo após o falecimento do rei Filipe II (1527-1598), falava-se da necessidade e conveniência de organizar uma viagem a Portugal, no sentido de fortalecer as fidelidades dos portugueses ao novo monarca muito pelo facto da união com a coroa espanhola ter sido ainda recente num processo longe de consensual entre as hostes<sup>6</sup>. ‘Non habemus regem’ era algo que por vezes se dizia em Portugal, país que se encontrava aos poucos depauperado e esquecido pela Coroa espanhola.

Por conseguinte, uma visita daria a oportunidade ao rei não só de reforçar os foros dos portugueses, obedecendo à prática do pai estabelecida nas Cortes de Tomar em 1581, mas também o de se relacionar com os seus súbditos, afastando as tão frequentes manifestações de teor sebastianista que viam no regresso de D. Sebastião de Alcácer-Quibir a esperança de restaurar a independência e de pôr termo à Monarquia Dual que já tanto inquietava o espírito de alguns sectores da sociedade.

Todavia, o evento fora sistematicamente adiado por diversas ordens de razão. Se por um lado as condições de saúde ora do rei ora da rainha (esta por vezes grávida) impediam a deslocação até à zona mais ocidental da Península Ibérica, por outro as despesas com o esforço de guerra contra as Províncias Unidas, Inglaterra ou no norte de África e a constante itinerância da Corte na boa tradição dos Áustrias em Espanha não facilitaram a criação da conjuntura mais favorável para a tão desejada visita. Em quase todos anos, entre 1599 e 1619, se lançou a ideia de realizar a viagem, umas vezes iniciando as obras nos palácios reais em Portugal (1605) para receber tão importante comitiva, outras recolhendo os fundos financeiros necessários para suportar o custo da deslocação e a estada do séquito real<sup>7</sup>.

De resto, a questão dos fundos não era obviamente de somenos. Para a organização de uma festa aparatosa, à boa maneira das *joyeuses entrées* europeias, eram

necessários cabedais largos e proceder às colectas com tempo junto das cidades e vilas, comprometendo-as com a cerimónia do evento. O envolvimento precoce das instituições mais relevantes da cidade, a par das corporações e dos mercadores da cidade, era essencial para o sucesso da festa e tinha de assegurar a representatividade de todos os sectores sociais.

Nas despesas das festividades, além dos gastos com a acomodação de tão grande comitiva, incluíam-se os pagamentos aos artistas e mesterais envolvidos na construção das exuberantes arquitecturas efémeras, nas encenações das coreografias de rua (e no rio), bem como na organização dos vários divertimentos que ocorriam durante o dia e a noite<sup>8</sup>. Assim, as nações estrangeiras (e mercadores), as corporações de ofícios, sem esquecer o Santo Ofício, patrocinaram a construção de vários arcos e monumentos laudatórios da grandeza de Lisboa e da antiguidade da monarquia portuguesa, da qual o rei espanhol Filipe III descendia directamente. A direcção do programa artístico terá ficado por conta de Teodósio de Frias (c. 1555-1634), mestre de obras da Câmara de Lisboa e arquitecto régio, nesta função desde a morte de seu pai, Nicolau de Frias, em 1617<sup>9</sup>. Tratava-se de um programa erudito, repleto de citações clássicas como conzinha à cultura visual da época. As referências aos “Novos Mundos” marcavam indelével presença, os atributos reais (o globo, o ceptro e a coroa) e os paralelismos iconográficos traçados entre os Santos, as Virtudes e episódios mitológicos contribuía para a exaltação da dinastia filipina e da força da União Ibérica, alicerçada na ancestralidade do rei e na sua imagem de soberano todo-o-poderoso.

O tempo que tudo demorava a arranjar e a acertar para o grande acontecimento era imenso e a notícia de uma visita régia tinha de ser anunciada com antecedência. No caso que ora analisamos, a cidade de Lisboa e a presidência da sua Câmara, D. João Furtado Mendonça, souberam da vinda definitiva de Filipe III, em Março de 1619, depois de ouvidos Diego da Silva y Mendoza, Conde de Salinas e Marquês de Alenquer (Vice-Rei desde 1617) e os Conselhos de Castela e de Portugal. Não esquecer igualmente o empenho e os

6. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Portugal no tempo dos Filipes*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2000. OLIVAL, Fernanda. *D. Filipe II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

7. OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Vol. II. Lisboa: Typographia Universal, 1885, 432-450. SOROMENHO, Miguel. “A Joyeuse Entrée de 1619”. Em: VV.AA. *Joyeuse Entrée – A Vista de Lisboa do Castelo de Weilburg*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2015, págs. 29-70.

8. SOROMENHO, Miguel, “Ingeniosi ornamenta – arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros filipes”. Em: VV. AA. *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, págs. 21-49.

9. VITERBO, Sousa. *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a serviço de Portugal*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional, 1899, págs. 381-395. COUTINHO, Maria João Pereira. “Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas”. *Cadernos do Arquivo Municipal (Lisboa)*, 2.ª série, 7 (2017), págs. 19-56.

interesses movidos pelo poderoso 2.º Marquês de Castelo Rodrigo, Manuel de Moura Côrte-Real (c. 1590-1651) nesta recepção que servia igualmente os seus objectivos estratégicos de afirmação de poder na cidade<sup>10</sup>. Havia que organizar tudo atempadamente ao pormenor e arranjar transporte conveniente para os vários bens e aristocratas da casa real que sempre acompanhavam o rei nestas viagens. Acrescia ainda que, além da entrada régia, Lisboa iria receber também as Cortes no Paço real da Ribeira para o juramento do Príncipe herdeiro Filipe, o que representava um acréscimo significativo de gente e a necessidade de aposentadoria era manifesta e tinha de ser accionada<sup>11</sup>.

Os preparativos para a viagem foram então pensados para o início de Abril, mas alguns atrasos obrigaram a adiar a partida para o final desse mês, para 22, chegando o rei à fronteira portuguesa (a Elvas), apenas a 9 de Maio. A entrada em Lisboa esteve prevista para o dia 13 de Junho, dia de Santo António, mas foi sucessivamente adiada até tudo estar engalanado e concluído, e até chegarem ao porto lisboeta as 13 galés armadas vindas de Sevilha para conferirem solenidade e aparato ao espectáculo no rio Tejo, bem junto do Terreiro do Paço. A magna festa só veio a ocorrer a 29, dia celebrativo dos Santos S. Pedro e S. Paulo, por coincidência a mesma data da entrada de Filipe II de Espanha na capital em 1581<sup>12</sup>.

Existe felizmente uma extraordinária e rara pintura, hoje no Castelo de Weilburg (Hessen) na Alemanha (Fig. 1), que nos mostra precisamente o momento da *joyeuse entrée* do rei Filipe III em Lisboa nesse ano de 1619<sup>13</sup>. Ainda de autoria indefinida, a cartela no topo da pintura ostenta a inscrição de '1613' como data do evento. Todavia, sabemos não só que a mesma foi adulterada no final do século XIX ou início do século XX, fruto de um restauro infeliz que alterou a legenda, mas também que a iconografia da cidade e o evento que ela representa ocorreu na verdade em 1619, por ocasião da recepção festiva da comitiva espanhola e de Filipe III nesse ano<sup>14</sup>.

10. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. "Os marqueses de Castelo Rodrigo e a nobreza portuguesa na monarquia hispânica: estratégias de legitimação, redes familiares e interesses políticos entre a agregação e a restauração". *Ler História* (Lisboa), 57 (2009), págs. 7-32.

11. OLIVAL, Fernando. *D. Filipe II...* Op. cit., págs. 247-248.

12. LAVANHA, João. *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. NS ao Reyno de Portugla e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez*. Madrid: Thomas Iunti, 1622.

13. A propósito da datação do quadro que ostenta numa cartela a data de 1613, consultar os vários estudos inseridos na obra conjunta FLOR, Pedro (coord.). *The Universal Square of the whole Orb*. Lisboa: EGEAC/CML, 2019.

14. GEHLERT, Andreas. "The Weilburg painting showing the Lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context".

Além da extraordinária e pormenorizada pintura de Weilburg, as gravuras luxuosamente inseridas na obra de Lavanha sobre o relato da viagem e que nos mostram os vários monumentos erigidos são particularmente importantes para esta nossa proposta. Segundo julgamos, da comitiva de Filipe III devia constar o pintor retratista Rodrigo de Villandrando (1588-1622), discípulo de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), que assina os retratos do rei e infantes com os trajes com que se apresentaram nas Cortes de Lisboa. Estaria igualmente presente o gravador flamengo Jan Schorquens (1595-1634) que desenhou e reproduziu com enorme fidelidade grande parte dos arcos e construções elaboradas para a apoteose filipina<sup>15</sup>. Uma dessas gravuras, a vista global da cidade, foi inclusivamente elaborada a partir de uma pintura, entretanto desaparecida, de Domingos Vieira Serrão (1570-1632), pintor régio, que terá ajudado o flamengo a compor (e a recordar) toda a frente ribeirinha da cidade de Lisboa.

Valerá ainda a pena recordar que Schorquens, oriundo de Antuérpia, gravou um retrato de Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) que veio a ser inserido na obra impressa por Nicolau de Carvalho, justamente em 1619, em Viana da Foz do Lima em Portugal. Tal coincidência temporal poderá indiciar uma pequena estada de Schorquens em território português nessa época, até porque tal ano de 1619 coincide com um hiato documental existente na sua biografia em Madrid, cidade onde viria a desenvolver grande parte da carreira<sup>16</sup>.

Este trabalho que ora apresentamos permite-nos, pois, lançar algumas pistas de reflexão sobre as possíveis reconstituições virtuais do colorido de alguns arcos e os problemas que se podem levantar

Revista de História da Arte (Lisboa), 11 (2014), págs. 69-85. FLOR, Pedro. "Dating". Em: FLOR, Pedro (coord.). *The Universal Square of the whole Orb*. Lisboa: EGEAC/CML, 2019, págs. 67-75; CANDEIAS, António et al. "Technical and Analytical Study", ibidem, págs. 87-95.

15. Sobre Rodrigo de Villandrando, veáse VARELA MERINO, Lucía. "Muerte de Villandrando, fortuna de Velázquez?". *Anuario del Departamento de História y Teoría del Arte* (Madrid), XI (1999), págs. 185-210. MORÁN TURINA, Miguel. "Felipe III" y "Margarita de Áustria". En: CHECA CREMADES, Fernando (Comisario). *La Otra Corte – Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Ed. El Viso / Patrimonio Nacional, 2019, págs. 168-176.

16. ROMBOUTS, Philippe & VAN LERIEUS, Théodore. *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucas-gilde onder de zinspreuk: Wt ionsten versaemt*. Vol. I. Antwerpen: Baggerman's Gravenhage: Nijhoff, págs. 466-470. BLAS, Javier, CARLOS VARONA, María Cruz de e MATILLA, José Manuel. *Grabadores Extranjeros em la Corte Española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, págs. 65 y 248-274.



Fig. 1. Autor desconhecido. Entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619. Óleo sobre tela. N.º inv. 11160. 110,7 x 197,4 cm. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten – Hessen. Alemanha. ©Staatliche Schlösser und Gärten Hessen. Fotografia de Michael Leukel.

ao confrontar os relatos históricos sobre o acontecimento e os testemunhos visuais remanescentes. Na impossibilidade de tratar de todos os elementos arquitetónicos contidos na descrição de Lavanha, iremos neste trabalho centrar as nossas atenções apenas no modo e nos mecanismos de reconstituição virtual e das cores usadas nos arcos triunfais desta magnífica festa.

### 3. Comentários para uma digitalização dos arcos triunfais de Lisboa em 1619.

A ideia surgiu do interesse em investigar outros aspectos das arquiteturas efémeras como a volumetria, a escala e a policromia. Embora seja verdade que tais construções chegaram até nós através de descrições e relações que nos dão a conhecer muitos pormenores, como a altura em medidas antigas ou a iconografia utilizada ou ainda as cores que simulavam as diferentes pedras e materiais nobres, a imagem das gravuras ou desenhos é, porém, essencialmente plana e monocromática, escondendo o outro lado do artefato efémero, a sua verdadeira dimensão, impacto visual de aspecto brilhante e colorido. A obtenção de um projecto de investigação de I + D + i sobre a digitalização da festa no período moderno

permitiu-nos pesquisar com as novas tecnologias outras possibilidades de exploração deste género artístico efémero. Além disso, acreditamos que este projeto nos ajudará a propor uma nova metodologia de pesquisa. A entrada régia de Filipe III de Espanha em Lisboa de 1619 e as suas inúmeras fontes documentais (Sardinha Mimoso, Lavanha e Rodrigues Lobo entre outros<sup>17</sup>) impeliram-nos a uma “modelação” digital das gravuras segundo as notícias e informações que, embora por vezes contraditórias, poderiam possibilitar um calibre visual em 2D.

A tela de Weilburg foi uma referência essencial para iniciar esta experiência digital da festa. Com efeito, a mesma mostra-nos a policromia de três

17. SARDINO MIMOSO, J. *Relación de la Real tragicomedia con que los padres de la Compañía de Jesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Católica de Felipe III de Portugal, y de su entrada en este Reino ...* Impreso en Lisboa: por Iorge Rodriguez, 1620. RODRIGUES LOBOS, F. *La Jornada que la Magestad catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal; y el triunfo, y pompa con que el recibio la insigne ciudad de Lisboa el año de 1619.* Lisboa: Pedro Crasbeck, 1623. GAN JIMENEZ, Pedro. “La Jornada de Felipe III a Portugal (1619)”. *Chronica Nova* (Granada), 19 (1991), págs. 407-431.

arcos, todos localizados no Terreiro do Paço (Arco dos Homens de Negócios, Arco dos Ingleses e Arco dos Alemães). Nela se vislumbram as cores em tudo semelhantes às descritas na documentação: tons ocre-avermelhados para simular jaspe vermelho ou “vermelho” nas paredes arquitetónicas; azul para imitar outro tipo de jaspe; ouro para bases e capitéis; e por fim cor bronze para algumas esculturas, que também foram apresentadas de branco como se fossem feitas de mármore. Em alguns casos, os arcos eram sustentados por poderosas bases que imitavam a pedra de granito. Ao todo, a descrição de Lavanha revela a exuberância cromática e o exercício retórico que também teve aquela policromia efémera. A simulação dos materiais mais caros (jaspe, ouro e prata), principalmente nos três arcos do Terreiro do Paço, facilitou-nos a tarefa de tratar digitalmente cada um deles, para alcançar os primeiros resultados e que, no futuro, serão ainda mais matizados com texturas e elementos decorativos mais adequados<sup>18</sup>.

Ao longo das ruas, porém, a policromia e a cor dos arcos combinavam-se com o engenho, a fantasia e as possibilidades das corporações patrocinadoras, como foi o caso do Arco dos Cereiros, erguido na Porta do Ferro, e que Lavanha descreve como “invenção extraordinária”. Essa construção, feita de cera branca, decorada com frutas e flores também do mesmo material e pintada em cores para parecer mais real, foi rematada pela escultura da deusa Flora, entalhada com “perfeição” no mesmo material, e em pose de espalhar flores<sup>19</sup>. Todavia, na elaboração digital deste exemplo (Fig. 2), a disparidade e as contradições incorridas pelo confronto das fontes são evidentes. Nem todos concordaram quanto à policromia ou ao material que foi imitado, divergência que em alguns casos nos obrigou a propor uma fase prévia no método de trabalho: colorir o arco efémero com tintas, aguarelas ou acrílicos, nas reproduções das estampas Lavanha, como María Castilla Albisu fez com boa parte delas<sup>20</sup>.

18. Estas digitalizaciones de los arcos del Terreiro do Paço en SOTO CABA, Victoria e SOLÍS ALCUDIA, Isabel. “Adereçados y pintados de pinçel. Una recreación virtual: policromía efímera en la Lisboa de 1619”. RHD. *Revista de Humanidades Digitales*, 3 (2019), págs. 110-123.

19. El arco de los cereros fue publicados en SOTO CABA, María Victoria y SOLÍS ALCUDIA, Isabel. “De la policromía efímera. Metodología e informática para una recreación virtual del color. Los arcos lisboetas del desembarco de Felipe III (1619)”. Em: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (ed.). *El Rey Festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2019, págs. 67-80.

20. Algunas se presentaron en el workshop *Fiesta, arte efímero y Humanidades Digitales: virtualización y digitalización como*

No caso do Arco dos Moedeiros (Fig. 3), Lavanha apenas menciona “um Arco bem ordenado, suas partes semeadas com moedas de ouro e prata”, as estátuas “marrons” e a cor da vestimenta da imagem que coroava o arco, oferecendo uma descrição excessivamente vaga e diminuta, face à gravura impressa. Os versos de Rodrigues Lobo poetizam que “Representa o edifício / Jaspe Fino, e mármore Pario, / De fitas de ouro e filetes / Com brutescos, e Romano”, pelo que se poderia considerar, como hipótese, que algumas partes da arquitetura também eram feitas de jaspe vermelho, como refletido na obra de Castilla Albisu. O curioso é que a gravura não mostra vestígios de moedas de ouro e prata e não se percebem, apesar de o texto do jesuíta Sardinha Mimoso repetir que, além dos “jaspes coloridos com filetes de ouro, brutescos e Romanos de lo próprio”, o ornamento do arco foi substanciado com “moedas de ouro e prata de todos os tipos”, evidentemente simuladas.

Por outro lado, as peças arquitetónicas também não coincidem nas descrições, e estas também se diferenciam das gravuras de Lavanha. Assim, por exemplo, o Arco dos Pintores fez era uma construção que, segundo este autor, possuía pedestais que sustentavam as esculturas superiores e que simbolizavam respectivamente a Geometria e a Perspectiva, como se pode observar na gravura. Lavanha conta-nos que eram sustentadas por capitéis de duas colunas, o que não aparece na referida gravura que reflete, ao invés, duas pirâmides encimadas por bolas. Na sua “Relação com a Tragicomédia Real”, Sardinha Mimoso acrescenta que o arco era uma fábrica “a preto e branco” e que fingia mármore com os seus “filetes de ouro”, portanto essencialmente uma construção bicolor, do qual é difícil distinguir quais seriam as partes brancas e as pretas, daí a solução proposta por dividir o arco pelo eixo e propor uma fórmula em “negativo”<sup>21</sup> (Fig. 4).

As incompatibilidades entre texto e gravuras, entre uma descrição e outra, complementadas com a pintura de Weilburg requerem um cuidado acrescido por nossa parte. A consulta de narrativas contemporâneas às festividades de 1619 mostra-nos que as lacunas ou as informações lacunares sobre a arquitectura efémera foram sempre inerentes a este tipo de literatura, até porque os autores copiavam-se ou inspiravam-se

*instrumentos de resgate. Reflexiones, problemáticas y estudios de caso*, celebrado el 6 y 7 de octubre del 2020 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Cfr: CASTILLA, María, SANABRIA, Juan Salvador, SOLÍS, Isabel y SOTO, Victoria. “El color narrado. Un proceso plástico para la búsqueda de la policromía efímera”. Em: <https://festdigital.hypotheses.org/567> [Data de acesso: 20/10/2020].

21. Idem.



Fig. 2. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Cereiros" inserida na obra de João Baptista Lavanha *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II...*, 1622 e a respectiva reconstituição virtual proposta por Victoria Soto Caba y Isabel Solís Alcludía©.



Fig. 3. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Moedeiros" inserida na obra de João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II...*, 1622 e a respectiva reconstituição virtual proposta por Maria Castilla Albusu©.



Fig. 4. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Pintores" inserida na obra de João Baptista Lavanha, Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II..., 1622 e a respectiva reconstituição virtual proposta por Maria Castilla Albisu y Juan Sanabria Fernández©.



Fig. 5. Detalhe da Sé de Lisboa na pintura Entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619.

entre si. Além disso, não raras vezes a publicação dos relatos antecedia o próprio evento, por motivos de propaganda. Em sentido oposto, não nos devemos esquecer também que fontes como a de Lavanha foram publicadas anos depois do desembarque em Lisboa do rei Filipe III. Acresce ainda que trabalhamos numa cor ou numa tonalidade que se descreve e se numa espécie de género literário de fantasia, bem ao gosto do carácter apologético e propagandístico da celebração. A festa é acima de tudo cor, sem dúvida, mas o que nos chegou é, muitas vezes, um colorido metafórico, típico da poesia, uma cor comparável aos raios do sol, no caso do ouro, e aos materiais ou pedras mais caras, no caso de efeitos obtidos no jaspé ou nos mármore.

Um exemplo paradigmático é o Arco dos Italianos que foi executado para ornar a fachada da Sé de Lisboa. Uma fonte publicada um mês antes do desembarque dá-nos conta que “toda la Iglesia Matriz, desde lo alto de la torre hasta el suelo, ya colgaba del exterior, hecha de lonas pintadas al óleo”<sup>22</sup>. No dizer do autor, tratar-se-ia de uma imagem reproduzida sobre chita ou tela, materiais tão característicos da festa barroca<sup>23</sup>.

22. *Tercera relacion de las grandiosas fiestas, que la ciudad de Lisboa tiene preuenidas para recibir a la Catolica Magestad del Rey don Felipe III ... : dase razon de algunas grandezas de aquel lugar, gastos, colgaduras, fuegos, y otras cosas del mismo proposito...* Sevilla: por Francisco de Lyra, 1619.

23. Sobre el tema véase CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “Perspectivas y zarazas: La pintura sobre tela para las fiestas barrocas andaluzas”. Em: RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor e PEINADO GUZMÁN, José Antonio (coords.). *El Barroco: Universo de Experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, págs. 337-350.

Essa cobertura colorida poderia estar emoldurada em madeira e simulava um arco triunfal, do qual cada autor consultado nos oferece uma imagem distinta. Mencione-se o caso de Sardinha Mimoso que nos indica ser de “pedras de várias cores, realçadas por filetes de ouro”, enquanto Lavanha salienta que era de muito “boa arquitectura” e que “pintada a preto e branco representava ser toda em cantaria”. No entanto, as divergências foram amenizadas quando se observa pintura de Weilburg, onde o referido Arco dos Italianos fronteiro à Sé nos parece efectivamente construído e revela-nos uma policromia preponderante: o ouro (Fig. 5). O desenvolvimento virtual deste arco está em andamento, num laborioso trabalho computacional que será em outra ocasião mostrado, no âmbito dos próximos avanços do projeto Fest e poderá trazer-nos algumas novidades no que diz respeito às fontes de inspiração.

#### 4. Nota final

Outrora cabeça de um Império atlântico que passava “além da Taprobana” no dizer do poeta Camões, Lisboa foi então transformada num grande espaço teatral. Esta foi uma das festividades mais caras e impressionantes do início do período moderno na Península Ibérica. A municipalidade organizadora recorreu a vários géneros teatrais num esforço para acentuar a renovação das relações de poder existentes entre rei Habsburgo e os portugueses. A cidade queria-se representativa do precioso equilíbrio de poder entre os Filipes e os súbditos nacionais. O projeto de imersão digital desta festa de 1619, que vai abranger tanto os arcos como o ambiente festivo, ou seja, a geografia urbana da festa, é um dos capítulos mais ambiciosos de restituição virtual a que nos comprometemos e de resolução de alguns dos problemas levantados ao longo do texto.