

EFÍMERO Y VIRTUAL.
RESCATES DIGITALES DE ARTEFACTOS
PROVISIONALES



UJa
EDITORIAL

Galerada definitiva

Colección: ARTES Y HUMANIDADES
Serie: 'Estudios de historia del arte'

Director

PEDRO GALERA ANDREU
Catedrático emérito de Historia del Arte. Universidad de Jaén

Comité Científico

ANNA BISCEGLIA
Galleria degli Uffizi. Florencia. Italia

SABINE FROMMEL
Escuela Práctica de los Altos Estudios. Sorbonne. Francia

DAVID GARCÍA CUETO
Museo Nacional del Prado. España

FERNANDO MARÍAS FRANCO
Universidad Autónoma de Madrid. España

M.^a JOSÉ REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid. España

DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ (†)
Universidad Complutense de Madrid. España



La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT, 2022.

EFÍMERO Y VIRTUAL.
RESCATES DIGITALES DE
ARTEFACTOS PROVISIONALES

Victoria Soto Caba
Mercedes Simal López
(Editoras)

Efímero y virtual : Rescates digitales de artefactos provisionales / Victoria Soto Caba, Mercedes Simal López (Eds.). – Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2022. -- (Artes y Humanidades. Estudios de historia del arte ; 8)

376 p.; 17 x 24 cm

ISBN 978-84-9159-471-0

1. Arte-Historia I. Soto Caba, Victoria, ed.lit. II.Simal López, Mercedes, ed.lit. III.Jaén. Editorial Universidad de Jaén, ed.

7(091)

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego



Proyecto I+D+i FEST-digital, «Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos xvii y xviii)», PID2019-108233GB-I00 (MICINN), dirigido por la IP Victoria Soto Caba, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Referencia del Proyecto/AEI/10.13039/501100011033.

COLECCIÓN: Artes y humanidades
DIRECTOR: Pedro A. Galera Andreu
SERIE: *Estudios de Historia del Arte*, 8

© Autoras/es
© Universidad de Jaén
Primera edición, octubre 2022
ISBN: 978-84-9159-471-0
ISBNe: 978-84-9159-472-7
Depósito Legal: J-581-2022

EDITA

Editorial de la Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca



23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355
web: editorial.ujaen.es
editorial@ujaen.es

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/Printed in Spain

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

Introducción.....	9
<i>Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López</i>	
NUEVOS PLANTEAMIENTOS DE INVESTIGACIÓN	
Hacia un archivo multisensorial: la puesta en escena digital de lo efímero.....	29
<i>Carmen González-Román</i>	
La realidad virtual como herramienta de registro y digitalización del fenómeno de la presencia del sujeto en la obra de arte.....	43
<i>Leticia Crespillo Mari</i>	
PROPUESTAS METODOLÓGICAS Y VIRTUALIZACIÓN DE ARTEFACTOS EFÍMEROS	
La entrada en Madrid de la reina Margarita de Austria: pautas para la reconstrucción digital del arco de la carrera de San Jerónimo.....	63
<i>Cristóbal Marín Tovar y Sergio Román Aliste</i>	
Retórica del color: policromía de lo efímero vs. policromía digital.....	85
<i>Pedro Flor, Juan S. Sanabria, Victoria Soto Caba y María Castilla Albisu</i>	
Os arcos das festas de casamento dos infantes da Casa de Bragança (1662-1687): uma reflexão conjunta a partir do arco dos ingleses.....	119
<i>Susana Varela Flor y Alexandre González Rivas</i>	
La reconstrucción de los altares levantados en Jaén durante las fiestas de la consagración de la catedral en 1660: el altar de San Ildefonso.....	143
<i>Felipe Serrano Estrella, Mercedes Simal López y Francisco Javier Luengo Gutiérrez</i>	
Correspondencias cromáticas y del lenguaje arquitectónico para una digitalización.....	153
<i>Isabel Solís Alcudia</i>	

ESPACIOS CORTESANOS Y ESPACIOS URBANOS

Évora 3d: Da descrição histórica à simulação virtual: o salão de Madeira das festividades do casamento do infante D. Afonso, com a infanta D. Leonor de Castela em Évora em 1490.173
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara y Gustavo Val-Flores

Una propuesta de reconstrucción digital del Jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): los parterres y fuentes de las Folías o las Locura189
Magdalena Merlos Romero y Sergio Román Aliste

Análisis y perspectiva virtual de la entrada de Isabel II en Málaga (1862)215
Luis Álvaro Leal Doña

Una fantasía de *Las mil y una noches*: metamorfosis de Comillas durante las Jornadas Regias (1881 y 1882) 227
Antonio Sama García

De las entrañas a la piel de la arquitectura: aplicaciones y problemas en las restituciones 3D de edificios desaparecidos en época contemporánea . . 249
Santiago Rodríguez-Caramés y Jesús Ángel Sánchez García

RECREACIONES Y RESTITUCIONES RETABLÍSTICAS

De vuelta al retablo: una propuesta para los lienzos de Rómulo Cincinato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 269
Palma Martínez-Burgos García e Ignacio Álvarez Texidor

El proceso de restitución virtual previo para la recuperación de los retablos relicarios de Vicente y Bartolomé Carducho procedentes del convento de San Diego de Valladolid 293
Antonio Perla de las Parras

A MODO DE EPÍLOGO

Posrealidad, simulación y otros conceptos: breves apuntes para la discusión teórica 309
Nuria Rodríguez Ortega

Bibliografía333

Índice de nombres365

RETÓRICA DEL COLOR: POLICROMÍA DE LO EFÍMERO VS. POLICROMÍA DIGITAL

Pedro Flor*

Juan S. Sanabria**

Victoria Soto Caba***

María Castilla Albisu****

RESUMEN: A comienzos del verano de 1619 Felipe III visitó Lisboa con la idea de que sus súbditos lusitanos le reconocieran como soberano y jurar cortes. Este acontecimiento produjo una gran riqueza documental que, además de ser reflejo de la enorme dimensión ceremonial que adquirió la visita, nos aproxima al destacado papel que tuvo la arquitectura efímera en la capital lusa. Pocas crónicas obviaron el aderezo urbano, especialmente los numerosos arcos que se levantaron, y muchas de ellas describen su aparente y falso material y, por consiguiente, el color. Nos planteamos una restitución digital de algunos de aquellos ornatos provisionales: en concreto de tres arcos que presentan tres casuísticas diferentes, para una modelización y que tiene como punto de partida la manipulación infomática de una estampa. Se trata de una inmersión digital que, a través de la aplicación de una tecnología adecuada y una metodología apropiada, puede plantear proposiciones

* Profesor titular de la Universidade Aberta (Portugal) e investigador en el Instituto de Historia da Arte. NOVA-FCSH.

** Juan Salvador Sanabria Fernández. Personal docente investigador adscrito al Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo HUM-956. Conservación de Patrimonio, métodos y técnicas.

*** Profesora titular de Historia del Arte de la UNED, IP del Proyecto I+D+i: FEST-digital, «Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos xvii y xviii)», investigador Principal: VICTORIA SOTO CABA. PID2019-108233GB-I00 (MICINN).

**** Doctora en Historia del Arte y profesora tutora de la UNED-BERGARA.

de análisis, así como conjeturas y derivadas para el estudio del color de la fiesta barroca y, especialmente, de sus artefactos —tal y como hemos venido estudiando en anteriores foros y encuentros (Soto y Solís, 2019a y 2019b; Flor, Soto y Solís, 2021) y tal y como se plantea en el seno del proyecto de investigación I+D+i: FEST-digital—. La propuesta que presentamos: la digitalización como instrumento de rescate, en especial de la policromía, de la arquitectura efímera de 1619, deberá ser vista como un planteamiento de hipótesis y un paso previo para una virtualización más completa del acontecimiento festivo.

PALABRAS CLAVE: Felipe III, Lisboa, arquitectura efímera, digitalización, policromía, restitución virtual, Jornada Real.

ABSTRACT: In the early summer of 1619 Felipe III visited Lisbon with the idea that his Lusitanian subjects would recognize him as sovereign and swear an oath of court. This event produced a wealth of documents which, in addition to being a reflection of the enormous ceremonial dimension of the visit, brings us closer to the prominent role played by ephemeral architecture in the Portuguese capital. Few chronicles omitted the urban decoration, especially the numerous arches that were erected, and many of them describe their apparent and false material and, consequently, the color. We are considering a digital restitution of some of those provisional ornaments: specifically of three arches with three different casuistry for a modelling the starting point of which is the computerized manipulation of a print. This is a digital immersion which, through the application of a suitable technology and an appropriate methodology, can propose analytical propositions, as well as conjectures and derivations for the study of the color of the Baroque festival and, especially, of its artifacts —as we have been studying in previous forums and meetings (Soto and Solis, 2019a and 2019b; Flor, Soto and Solis, 2021) and as proposed in the R & D & I research project: FEST-digital—. The proposal we are presenting: digitization as an instrument for rescuing of the ephemeral architecture of 1619, specially the polychromy,, should be seen as an hypothetical approach and a preliminary step towards a more complete virtualization of the festive event.

KEYWORDS: Felipe III, Lisbon, ephemeral architecture, digitization, polychromy, virtual restitution, Royal Journey.

INTRODUCCIÓN: UN CONTEXTO ESTUDIADO

La visita de Felipe III a Lisboa¹ en 1619 se conoce también como la Jornada Real², pues así la califican numerosas fuentes documentales relativas a este viaje³. En sus narraciones insisten en el aparato ceremonioso y el ansiado interés —político— que justificaba el acontecimiento (García Bernal, 2008). En mayor o menor medida, estas fuentes son generosas en la descripción de los artefactos, aunque no siempre claras y objetivas, por estar escritas muchas en verso y contar con una prosa encomiástica y exagerada, propia del género (Sardinha Mimoso, 1620; Lavanha, 1622; Rodrigues Lobo, 1623; San Martín, 1624; Gan, 1991), que tergiversa, y también falsea, la realidad acontecida.

Entre todas las fuentes, resulta fundamental el texto impreso del Lavanha, cosmógrafo y geógrafo de la corte de Felipe III, a quien se le encargó el relato del viaje para plasmarlo, años después, en 1622, en lo que se ha considerado un alarde editorial de la época (Ceballos-Escalera, 2016: IX-LXVIII), entre otros motivos por imprimirse en ambas lenguas, portugués y castellano. Se enriquecieron con estampas, que estuvieron a cargo del reconocido grabador flamenco Jan Schorkens, quien se supone formó parte del séquito de la Jornada a Portugal y pudo contemplar de verdad, en vivo y en directo, los arcos efímeros lisboetas. El impreso recoge 11 de las 27 arquitecturas ideadas, estampas que previamente fueron dibujadas por el pintor portugués Domingo Vieira Serrão. Ahora bien, la abundante información que tenemos del acontecimiento no se libra de las contradicciones y divergencias entre un relato y otro, incluida la crónica de Lavanha, no ya solo por las exageraciones, que es algo habitual en este tipo de literatura, con fines esencialmente laudatorios, sino porque la mayoría de los impresos, al menos los más descriptivos y ricos

¹ Ampliamente estudiados los motivos y la transcendencia de esta visita por Bouza Álvarez, 1987, 2000 y 2016.

² Rivero Machina, define acertadamente el concepto de «Jornada Real» al entenderla como «unidad de sentido» y «elementos poéticos, pictóricos, escultóricos y escenográficos» que «se sometían a un premeditado y bien definido mensaje ideológico», y la arquitectura efímera aglutinó tan diversos y variados lenguajes; 2015: 444.

³ El caudal de fuentes, impresos y manuscritos surgidos a raíz de la visita del monarca a Lisboa, ha sido reseñado también por otros autores, como Ares, 1990; Sanz, 2003; Rivero Machina, 2013. La entrada del rey Felipe III en Lisboa fue la razón de ser de las numerosas composiciones literarias que salieron de la imprenta. Debe confrontarse también Rivero Machina, 2015.

en referencias a la arquitectura efímera, salió de la imprenta dos o tres años después de la celebración, como los textos de Lavanha, en 1622, Rodrigues Lobo en 1623 y Gregorio de San Martín en 1624.

Este *impasse* de tiempo da entender que muchos relatos brotaron del recuerdo y la memoria, por no subrayar que algunos recopilaron y copiaron informaciones de textos anteriores. Tan solo el jesuita Juan Sardinha Mimoso publicó su *Relación* en 1620, una crónica que pudo ayudar, probablemente, a las publicadas con posterioridad, y un año después se imprimió la comedia de Cordeiro; 1620 es la fecha del impreso de los versos de Matos de Sá, mientras que las octavas de Vasco Mouzinho de Quevedo y los sonetos y loas de Francisco de Arce se imprimieron el mismo año de 1619, al igual que la breve descripción de Aguilar y Prado y la anónima *Tercera relación*. Obras la mayoría escritas en verso. Pero las metáforas poéticas se alejan en numerosas ocasiones de la veracidad de los datos y hechos históricos. Por el contrario, el acertado análisis de Rivero Machina menciona «descripciones parciales de los arcos —impresos en sueltas, fundamentalmente el mismo año de 1619—, de corta extensión y con una prosa cercana a lo periodístico...» (Rivero Machina, 2015: 443-450)⁴, de las que no hemos localizado ninguna.

La Jornada a Portugal se inició por tierra desde Madrid, con un extraordinario séquito que fue discurriendo por diversas localidades de Castilla, Extremadura y Portugal hasta Almada. Desde allí el rey y su corte se dirigieron al Monasterio de Belén, donde se instaló hasta el 29 de junio, fecha prevista para «la entrada en la ciudad, aguardando que se acabasen los triunfos con que en ella avia de ser recebido, i que llegassen las galeras de España con la Real, en que su Magestad avia de pasar a Lisboa» (Lavanha, 1622: 8). Es decir, se permitió y se dio tiempo a que la Cámara, o municipalidad, gremios y comunidades extranjeras pudieran acabar sus aderezos urbanos y arquitecturas efímeras, y una vez llegada la flota, que bien engalanada había zarpado

⁴ Ciertamente Jacinto de Aguilar y Prado en su breve relación —y después de indicar que el Arco de recibimiento al monarca, que se encontraba después del pantalán para el desembarco, el de los Hombres de Negocios de Lisboa, al que califica de «tabernáculo de sublime altura»—, señalaba que no entraba a describir detalles «por no repetir cosas que otro ha dicho, porque deste, y de los demás Arcos, de cada uno de por sí se ha impresso un libro», impreso que dudosamente puede referirse al que Lavanha realizaría años después. Aguilar, 1619: 13 v.

desde Puerto de Santa María, y junto con la Real Galera, se celebró la entrada triunfal. Esta fue formulada como naumaquia o fiesta acuática al estilo de las *Joyeuses Entrées*, apoteosis de raigambre tardomedieval y renacentista —de enorme repercusión en los estudios (Guenée y Lehow, 1968; Strong, 1984, Mulryne *et al.*, 2010; Checa y Fernández-González, 2015)—, que, en el caso de Lisboa y en la ubicación de la desembocadura del Tajo, tuvo una considerable fortuna con los recibimientos y llegadas de las princesas y futuras reinas consortes (Alves, 1989; Jordan-Gschwend, 2010; Flor, 2021).

Sin embargo, la pauta de la entrada triunfal de Felipe III estuvo marcada por la ceremonia de ingreso en la ciudad de su antecesor, Felipe II, también un 29 de junio, pero 38 años antes, en 1581. Laura Fernández-González ha estudiado ambas fiestas y considera esta última, la del siglo XVI, como la más elaborada y suntuosa de la centuria, responsable de inaugurar un nuevo capítulo festivo en la capital lusitana (2014: 413-450). El análisis comparativo que realiza demuestra que en 1619 se mimetizaron muchos de los elementos de la Jornada que se realizó en 1581. Al margen de los aspectos ceremoniales, ideológicos e iconográficos de la fiesta, estudiados ampliamente por esta autora, el clímax festivo en ambas entradas filipinas tuvo lugar en el Terreiro do Paço, donde arrancaba y acaba el circuito del séquito, y en la Rua Nova dos Mercadores, una calle porticada, paralela a la rivera de las aguas del Tajo, y que funcionaba como el auténtico centro comercial de la urbe. En torno a ella se concentraron buena parte de los arcos efímeros. Fernández-González considera que, en 1581, apremiados los lisboetas por la presión —hay que recordar como indica la autora un «entorno más tenso tras la crisis dinástica y la posterior invasión castellana» (2014: 419 y 2015)— hubo falta de planificación y muchas estructuras efímeras erigidas estaban sin acabar, pese a la intervención de Filippo Terzi y la presencia en Lisboa de Juan de Herrera y Francisco de Mora. Datos de artífices y figuras que no tenemos, todavía, de la celebración de 1619, aunque sí la dirección del programa artístico por parte de Teodosio de Frias, maestro de obras de la Câmara de Lisboa y arquitecto real desde 1617 (Coutinho, 2017; Soromenho, 2018), así como la presencia en la comitiva del pintor Rodrigo de Villandrando y el grabador Jan Schorkens, responsable de las estampas del libro de Lavanha (Flor, Soto y Solís, 2021).

Siguiendo con esta historiadora de la Universidad de Lincoln, hay que considerar su carácter pionero al ver la necesidad de la recreación visual de

las estructuras efímeras lisboetas y su ubicación en el entorno urbano, asunto que llevó a cabo con la entrada de Felipe II en 1581. Realizó una pulcra y rigurosa reconstrucción (Fernández-González, 2016), siguiendo las normativas que en cuestión de virtualización del patrimonio ofrecen la *Carta de Londres* y los *Principios de Sevilla*. Se basaba además en el conocido lienzo de Wielburg, un cuadro descubierto por Andreas Gehlert (2014: 69-85) en el castillo alemán del mismo nombre. La limpieza realizada hace unos años ha demostrado su datación de 1619. (Ghelert, 2014; Flor, 2019: 67-75)⁵.

Sin duda, esta certeza ha sido un auténtico acicate para el análisis de las arquitecturas efímeras que recibieron al monarca, especialmente los monumentales arcos situados en el Terreiro do Paço⁶: el Arco de los hombres de negocios, el Arco de los mercaderes alemanes y el Arco de los ingleses, este último en la entrada al caserío lisboeta. Se trata de artefactos que se aprecian perfectamente en el lienzo, así como en la vista general de la ciudad en pleno desembarco que se incluyó en el libro de Lavanha. Sin embargo, en el lienzo del castillo alemán vemos igualmente, pero con mayor precisión, el Arco de los italianos, la corporación extranjera que en 1581 tuvo un lugar de honor para levantar el aparato que sufragaron: la fachada de la Sè. En 1619 los italianos reiteraron la ubicación. En cuanto al resto de los arcos que se concentraron en torno a la Rua Nova carecen de visualidad gráfica, tanto en la vista como en el lienzo, a excepción de las estampas que se incluyeron en las láminas del Lavanha.

Por tanto, la casuística para el estudio y el análisis de los artefactos efímeros de 1619 es diversa y compleja, sobre todo de cara a una digitalización que posibilite una restitución virtual de la policromía o del lugar, o simplemente a su dimensionalidad en el espacio. Hemos seleccionado tres ejemplos que nos interesan por sus diferencias. El primero, el mencionado Arco de los italianos. En segundo lugar, el Arco de los pintores, del que pretendemos esa

⁵ Por ello, ya no tiene sentido la advertencia de Bernardo J. García de que el cuadro es de después de 1613: «se trata del proyecto preparatorio para el viaje que el monarca católico y el príncipe Felipe iban a realizar aquel año y que fue finalmente postergado a 1619, al igual que anteriores proyectos de visita al reino de Portugal». No obstante, el autor, en su excelente análisis, desconocía la limpieza acometida en el cuadro: García García, 2012:42.

⁶ En algunas crónicas, estos artefactos del Terreiro fueron los únicos referidos, «poéticamente», en las loas y sonetos del escribano del rey, como en Arce, 1619. Por regla general, los versos, como los de la comedia de Cordero, hacen referencia al primero de los artefactos con mayor claridad, al Arco de los hombres de negocios, Cordero, 1621.

policromía integral pero hipotética, y también alternativa, desde la aplicación digital. Y, por último, un tercer arco que realizó otra corporación extranjera, la flamenca, posiblemente el más complejo de todos los aparatos, por las relaciones políticas del momento y la situación en Flandes. Se situó en esa Rua Nova dos Mercadores, y queremos plantear su posible instalación. Nos referimos a una calle de Lisboa cuyo aspecto desapareció, como toda la ciudad, en 1755, pero que se ha visualizado con otro descubrimiento al encontrarse en una casa de subastas un lienzo —datado en el último tercio del siglo XVI—, dividido en dos, de una calle porticada, que refleja un aspecto cotidiano de la Rua, una visualización que va enriqueciendo la iconografía urbana lisboeta con consecutivos análisis comparativos (Jordan-Gschwend y Lowe, 2015; Trindade, 2016).

I. LO EFÍMERO COMO PANTALLA Y LA POLICROMÍA COMO PROBLEMÁTICA: EL ARCO DE LOS ITALIANOS EN LA FACHADA DE LA SÈ

Entre las ediciones más tempranas del relato del desembarco de Felipe III se encuentra una relación anónima impresa en Sevilla, por Francisco Lyra, el mismo año del acontecimiento. Es, pues, la primera en comentarnos el aspecto visual del aderezo que se realizó en la Sé lisboeta. Nos dice:

Está toda la iglesia mayor desde lo alto de la torre, hasta el suelo colgada por la parte de afuera, de lienço pintado al óleo, donde se ven a todos los Reyes de Portugal, desde don Alfonso Enríquez, hasta don Felipe III nuestro señor, con todas las tallas que ganaron a los Moros, y descubrimientos del Oriente, todo muy bien acabado, y de tanta obra, y curiosidad, como si solo fuera un pequeño cuadro⁷.

La primera conclusión de esta cita nos lleva ante una fachada telón conformada por un gran lienzo cuya pintura aparentaba la tipología de un arco de triunfo.

Sin embargo, el anónimo autor de la crónica —texto que no deja de ser una clara alabanza a la ciudad de Lisboa—⁸ nos habla en presente y nos

⁷ De este impreso solo hemos conseguido consultar una única página que se encuentra en el siguiente enlace: <<https://archive.org/details/A109085043/page/n1/mode/1up>> [Consulta 02-12-2020]. La cita no parece correcta en relación al relato iconográfico, pues las crónicas posteriores no relatan que en este arco estuvieran todos los reyes de Portugal, como veremos.

⁸ Resulta curiosa esta *Tercera Relación* que ensalza la ciudad lusa por ser «sus edificios

indica que es testigo de los trabajos del adorno provisional de la ciudad⁹, por lo que habría que preguntarse qué es lo que pudo contemplar este autor y si no estaría mediatizado por el ornato efímero que en 1581 se colocó en la misma iglesia mayor para el recibimiento de Felipe II. Guerreiro dejó escrito en la relación de esta visita que sobre la puerta principal «estava hum painel grande, que cobria todo o frontispicio»¹⁰, una frase que no deja duda de la enorme sarga que se instaló en la fachada, una práctica que se desarrolló fuertemente durante el siglo XVI. Diversos estudiosos han destacado la labor de Vredeman de Vries como arquitecto de grandes escenografías callejeras para el desfile de monarcas, y que recordaban fondos teatrales, pues las fachadas parecían (pintadas sobre) telones de fondo (González-Román, 2019: 94).

Rocío Bruquetas Galán recuerda que «el lienzo, mucho más frágil, se relegaba a otros géneros inferiores, bien por su menor coste, bien por su idoneidad para los grandes formatos, como la llamada *pintura de sargas* o *de cortinas*, que englobaba además la pintura de carácter decorativo, conmemorativo o teatral, e iba ligado a una técnica propia, el temple de cola» (Bruquetas Galán, 1998: 34). Esta investigadora de las técnicas pictóricas del Siglo de Oro insiste en que la pintura de sargas, en principio destinada a la ornamentación de interiores, adquirió a partir de la segunda mitad del siglo XVI un enorme auge al traspasar de género. Por un lado, se dirigió a las cortinas penitenciales (fig.1) (Bruquetas Galán, 2002: 277)¹¹, y por otro a las decoraciones efímeras y conmemorativas de diversa índole, en las que se aplicaron las consabidas simulaciones y fingimientos que reflejaron los grandiosos, y de mucho lustre por razón de los infinitos jaspes de diversos colores que junto a si tiene», que además sus «templos son averiguadamente los mejores de España» que destaca por su limpieza, huertas y jardines, amén de sus naturales, valerosos y prudentes. No se escapa en este relato un interés por la ciudad que, de forma soslayada, recordará el papel estratégico de la ciudad atlántica y potencial capitalidad.

⁹ «se fabrica un puente de madera» y «un muelle en el cual trabajan más de trescientas personas, cien barcos y las galeras, cuya obra cuesta más de diez mil ducados que gastan los mercaderes».

¹⁰ Guerreiro, 1581, (*Da porta da Se*, cap. XXX): s. p.

¹¹ Como la que se encuentra en la iglesia de San Eutropio de El Espinar, composición realizada por Alonso Sánchez Coello. Hay que añadir que estas pinturas sobre grandes lienzos, sargas y cortinones para festejos se prolongaron hasta el siglo XVIII y principios del siglo XIX, como demuestra Álvaro Cabezas García, 2017: 337-350, en su estudio sobre las perspectivas y zarzas, pintura sobre telas para las fiestas andaluzas.

aparatos provisionales: el mármol, el alabastro, el jaspe, el granito y otras piedras, como el dorado, la plata y el bronce, amén del color de los textiles y ropajes y carnaciones de algunas composiciones o esculturas añadidas. En resumen, un revestimiento policromo realizado “a pinçel” como indican las crónicas, una aplicación de pintura que con toda seguridad utilizó el temple sobre los lienzos y telas, y probablemente yesos, que revistieron los arcos, la fórmula habitual en estas obras decorativas de carácter provisional, como ha estudiado Bruquetas Galán. Sin duda, fue el caso del ornato de la fachada de la Sé de 1581.



Fig.1. Alonso Sánchez Coello, *Sarga de la Pasión o de Cuaresma* (1576-1578).
El Espinar, iglesia de San Eutropio

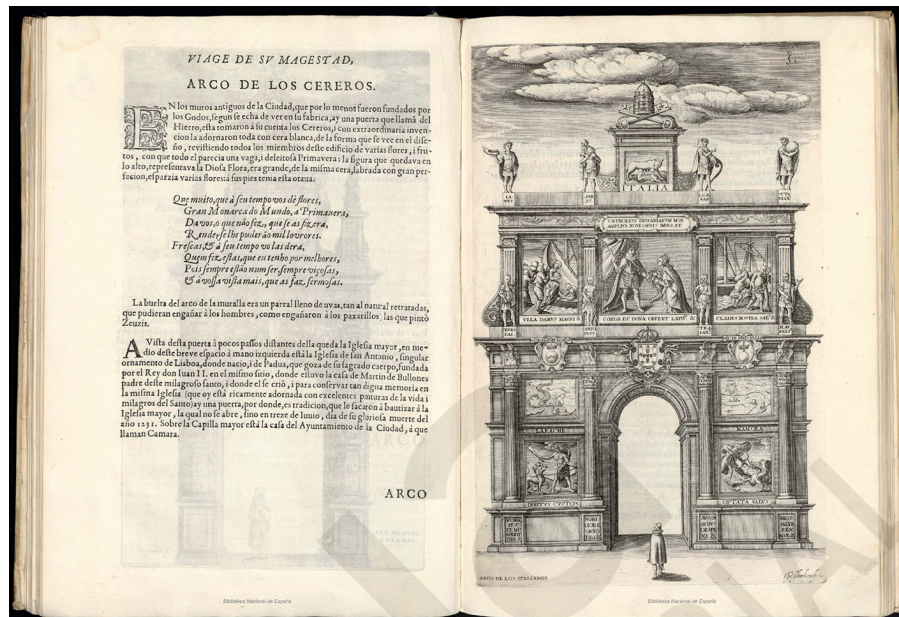


Fig. 2. Arco de los italianos, estampa del libro de João Baptista Lavanha, *Viage de la catholica real magestad del rei D. Felipe III. N. S. al Reino de Portugal*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/6055

Y ¿qué se hizo en 1619, con motivo de la visita de Felipe III? Habida cuenta de que cuando llegó el soberano a Lisboa tuvo que esperar casi dos semanas, como se menciona en el libro de Lavanha, podría considerarse que la arquitectura efímera colocada sobre la fachada de la iglesia catedral (fig. 2) tuvo mayor entidad que la de 1581. Otro texto anónimo de 1619 no deja claro, sin embargo, la idea de dimensionalidad/profundidad en este arco efímero, ya que lo que resalta ante todo es la labor del pincel: «Todo estos gigantes de bulto y pinturas de pinçel y todas estas columnas tan bien dor(r)ados, que mirándolo todo junto parece muy bien, (que) es el fundamento de todo este arco», y más adelante reitera que la «iglesia está de los bien adereçados, con ricos colgaduras y tablas de muchas maneras de pinçel...» (Gan, 1991: 422 y 427). El fundamento plástico del arco parece ser la pintura. Y este fundamento es lo que se refleja en el lienzo de Weilburg: claramente una fachada telón, pero de enorme envergadura, una arquitectura provisional que se alza ante la catedral y sus torres y que contrasta con el modesto caserío (fig. 3). En la estampa de la vista del desembarco, de Vieira y Schorkens, incluida en el libro de Lavanha, se puede apreciar el Arco paramento de los italianos.



Fig. 3. Detalle del óleo sobre lienzo conocido como *La Joyeuse Entrée de Felipe III en Lisboa en 1619*, del Castillo de Weilburg

Y el asunto es la grandiosidad de la fachada que para los versos de Matos de Sá se presenta como una ‘portada’ y «toda hecha de madera»¹². El largo romance de Rodrigues Lobo, autor que precisa las medidas de los artefactos de 1619, pone en evidencia la idea de lo fingido en este arco, pues las esculturas de bulto y sus pedestales eran de mármol simulado, y de lo mismo basas y capiteles¹³. Poesía en suma poco aclaratoria como ocurre con los versos de Gregorio de San Martín, de 1624, aunque este nos deja claro que el arco de los italianos es «Fabrica de artifices Timantes»¹⁴, es decir, fábrica de pintores, al referirse al pintor de la antigua Grecia, Timantes de Sición (siglo IV a.C.),

¹² «Uma machina estava levantada / a la igreja mayor, de tal manera / q quedaua siruiendo de portada / y cogia de plano su frontera. / Parecia de piedra bien labrada / aunque era toda hecha de madera / Pero com tal niuel y tal medida / que parecia ser alli nacida», Matos de Sá, 1620: 16.

¹³ Romance XXXVII, «Del Arco Triunfal que hizo la nacion Italiana»: «Y entre los mismos pilares / Estavan en varios nichos / de bulto las artes libres / Hechas de mármol fingido / Tenian por fundamento / Pedestales de lo mismo / De que eran las basas Doricas / y Chapiteles Corinthios / Tres grandes cornijas tienes / Y formado sobre el friso / En toda aquella distancia / Un quadro a lo colorido»; Rodrigues Lobo, 1623: 61v.

¹⁴ «La qual portada de colunas llena / Y estatuas de Heroes arrogantes / Se mirava por afable y buena / con sus quatro altissimos Gigantes / La demás traça en cantidad amena / Fabrica de artifices Timantes», San Martín, 1623: 76.

un discípulo de Parrasio que quedó mencionado en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo¹⁵.

Y resulta inevitable considerar que este “arco de triunfo”, por cuyo único vano se introdujo el rey bajo palio y su comitiva dentro del templo para atender los oficios religiosos, no tuvo profundidad apenas, no fue un arco tabernáculo como los que se situaron en el Terreiro do Paço, pero sí un conjunto de enormes lienzos que necesitó de madera, pues la amplitud del ornato requería de una fuerte sustentación en forma de bastidor, y que debía de engancharse a torres y fachada de la iglesia.

Las crónicas de referencia, como la de Juan Sardinha Mimoso (1620) y la de João Baptista Lavanha (1622), a pesar de su mayor extensión en la descripción del aparato efímero son poco demostrativas en cuanto a la forma estructural del Arco de los italianos. El jesuita, quien debió de contemplar los arcos de 1619, indica que «era toda labrada en madera», afirmación que debería plantearnos que parte de la escultura y algunas piezas arquitectónicas eran, efectivamente, de madera, es decir, de bulto, dentro de ese contexto material de lienzos y bastidor. Por otro parte, su crónica nos hace comprobar cómo su narración sirvió de fuente para autores de ediciones posteriores, como es el caso de los versos de Rodrigues Lobo.

Sardinha Mimoso indica que «era la obra de varios colores de piedras, ressaltada de filetes de oro, fabrica grandiosa, y de mucha magestad» asunto que nos lleva a la problemática del color de este arco. El lienzo del castillo de Weilburg proyecta un arco ‘dorado’, pintado de oro, al predominar el color amarillo, que se rebate con los comentarios de que «era de piedra bien labrada», o bien «de mui boa architettura, que pintado de branco & negro representava ser todo de pedraria» como señalaba la edición portuguesa de Lavanha (1622: 32v) o de «variadas piedras / de mil colores visos / Filetes, cintas, resaltos / Y remates de oro fino» (Rodrigues Lobo, 1623: 62v). Esta es la razón por la que se ha pospuesto la digitalización policroma y se ha resuelto un ensayo previo de colorear la reproducción de la stampa del libro de Lavanha con acuarelas y acrílicos según las dos posibles versiones, una en la que imita el dorado de la vista de Weilburg (fig. 4) y otras siguiendo la indicación de que estaba pintado en blanco y negro (fig. 5), dentro de un

¹⁵ Hemos localizado la referencia a Timantes de Sición en <http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/index.htm> 73 [12] [Consulta 03-12-2020].

proceso plástico que nos aproxime visualmente a la policromía del artefacto efímero¹⁶.



Fig. 4. Acuarela aplicada a una reproducción de la estampa del Arco de los italianos, del libro de João Baptista Lavanha. © María Castilla Albisu

En los intentos y en la perspectiva de digitalizar la fiesta de 1619 y de policromar inmersivamente sus arcos —sobre las estampas del libro de Lavanha—, las fuentes documentales resultan ser muy complejas. No hay concordancia, pero creemos que fue más próximo al lienzo de Wielburg: un arco triunfal plano, sobre lienzo y con algunas esculturas de ‘bulto’ y madera, —que corrió a cargo de doradores—, y no como lo narra Lavanha y como lo visualizaron Vieira Serrão y Schorkens en sus dibujos y grabados. Estos requieren, y exigen ya, una revisión contrastada entre ellos, con sus diferentes escalas y con sus diferenciaciones formales, así como con todas las fuentes, impresas y manuscritas, y toda la documentación de archivos posible.

¹⁶ Labor que realizó nuestra compañera del equipo de trabajo I+D+i: FEST-digital, «Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)», María Castilla Albisu, cuyos trabajos fueron presentados en el *workshop* «Fiesta, arte efímero y Humanidades Digitales» (6/7-10-2020) en la UNED.



Fig. 5. Policromías aplicadas a una reproducción de la estampa del Arco de los italianos, del libro de João Baptista Lavanha. © María Castilla Albisu

El Arco de los italianos está muy bien analizado en los estudios citados de Bernardo J. García y Laura Fernández-González. El primero ha insistido en una contextualización que aúna en su mensaje la Tregua de Amberes y la expulsión de los moriscos (García García, 2012), mientras que la historiadora resalta la combinación de los intereses de la Iglesia y de Felipe III en lucha contra el infiel, un problema que compartieron las dos penínsulas, ibérica e italiana (Fernández-González, 2014).

2. ARTEFACTOS EFÍMEROS EN LA RUA NOVA DOS MERCADERES

Terminada la misa en la catedral, a la que asistió Felipe III, el séquito con el soberano a la cabeza volvió a desfilarse bajo el Arco de los cereros (fig. 6), sito en la Rua de la Padaira, y cuya policromía digital se presentó hace unos años (Soto y Solís, 2019: 77), para continuar por la Praça do Pelourinho Velho en dirección a la Rua Nova dos Mercadores, o simplemente Rua Nova.



Fig. 6. Restitución virtual de la policromía del Arco de los cereros según la estampa del impreso de João Baptista Lavanha. © Isabel Solís Alcudia

Esta arteria, que se remonta al siglo XIII, fue sin duda la más importante desde el punto de vista social y económico de la Lisboa de principios del siglo XVII. Desde época temprana centró la actividad mercantil, desempeñando un papel esencial en el pulso de la ciudad, por su gran amplitud, y

Perteneciente a la parroquia de San Julián (o S. Gião), la Rua Nova dos Mercadores fue considerada una calle noble que constituyó un verdadero eje central y nuclear de la ciudad, al facilitar el movimiento del pueblo, especialmente para el acceso a la calle longitudinal que puso en comunicación el perímetro ribereño de Lisboa con el interior, la gran Praça do Rossio y el imponente Hospital Real de Todos los Santos, conocida como «Rua Nova del Rey», que comenzó a abrirse en 1498-1499.

En la Rua Nova dos Mercadores, además de banqueros y cambistas, se establecieron varios comerciantes, entre ellos los «mercadores de sobrado e de grosso trato» que vendían telas, sedas, hilos y cordones (Jordan-Gschwend y Lowe, 2015: 100-119). La larga galería porticada que caracterizó la calle y que aparece representada en la iconografía de la época (figs. 8a y 8b) siempre nos muestra un camino concurrido, por donde circulan personas de diversas capas sociales, hacen su negocio y llenan con su presencia este espacio tan simbólico y relevante en la ciudad. Para medir la notoriedad social de la Rua Nova baste recordar que, a partir de 1552, por decisión municipal, ningún oficial mecánico podía tener una tienda en esta calle bajo pena de pagar una multa y acabar con la tienda desmantelada. Solo a los boticarios, los libreros (e incluso algunos impresores) y los sederos, porque se consideraban artesanías limpias y que ennoblecían la calle, se les permitió permanecer allí¹⁷. Los libreros (alrededor de dos docenas en 1565) se encontraban entre los artesanos más representados en esta arteria y en sus tiendas vieron florecer un fructífero negocio (Fonseca, 2019: 18-19).

La magnificencia de la calle, la importancia económica y financiera y el prestigio que tuvo en la ciudad de Lisboa entre los mercaderes nacionales y extranjeros (especialmente flamencos y alemanes) que la frecuentaban, fueron factores que hicieron de la moderna Rua Nova dos Mercadores un eje obligatorio de paso durante las fiestas religiosas o seculares, un tramo esencial en el circuito festivo de la ciudad durante todo el año. Su anchura la convertía en un espacio versátil, capaz de transformarse y adaptarse a las circunstancias festivas requeridas y a los rituales y ceremonias. Representaciones teatrales y entretenimientos de diferente orden, justas, procesiones (incluyendo la del Corpus Christi) y otros cortejos públicos llenos de gloria

¹⁷ AML-AH, Casa da Almoçaria, Livro 2º da Casa da Almoçaria, doc. 28, fols. 13r-13v. Góis, 1554.

vieron en la Rua Nova un lugar de intervención social y política, y un lugar de paso habitual para desfilarse, imponiendo y mostrando el fasto y el poder del séquito. Era un medio de acceso más rápido y eficaz para llegar al Terreiro do Paço, o al Paço da Ribeira, los lugares de destino tradicionales, donde, casi siempre, todas las representaciones culminaron en apoteosis (Alves, 1986: 36-50; Araújo, 1990: 57-65).



Figs. 8a y 8b. Anónimo flamenco, *Vista de la Rua Nova dos Mercadores*, óleo sobre lienzo, h. 1570-1619, 65 x 95,5 cm (separado en dos piezas en el siglo XIX). Kelmscott Manor, Oxfordshire, The Society of Antiquaries, inv. N° KKM 186.2

Al entrar en la amplia Rua Nova dos Mercadores, Felipe III y su séquito observaron un vasto conjunto de decoraciones florales y de telas y tapices en las ventanas de los edificios, algunos arcos efímeros de corporaciones y naciones extranjeras, además de los habituales ornatos efímeros denominados *tapacalles* —cuya finalidad era esconder callejones o rincones poco decorosos—¹⁸, todo un dispositivo que conformó el entorno festivo de esta ruta urbana. Antes de llegar al Arco de los pintores, que se encontraba en el último tercio de la Rua Nova, justo al lado de la Rua de San Julián, pasando por detrás de esta iglesia, todos los integrantes del cortejo pudieron admirar el «árbol de los Plateros» justo en la entrada, un verdadero retablo vertical patrocinado por este importante gremio de la ciudad (fig. 9).



Fig. 9. Árbol de los plateros, estampa del libro de João Baptista Lavanha. *Viage de la catholica real magestad del rei D. Felipe III. N. S. al Reino de Portugal*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/6055

Más adelante, en el lado izquierdo, había dos enormes artefactos efímeros: el Arco de los esparteros y el Arco de los pasteleros, que se correspondían con los mencionados Arco dos barretes y el Arco dos pregos. Por su parte, en el lado derecho, abundaban los aludidos ornatos de *tapacalles*, y

¹⁸ «No ay que hacer caso destes [arcos], porque no los an echo más que para adorrar las calles y para tapar algunos callejuelos que estaban indecentes, y así estos arcos pequeños les llaman *tapacalles*», GAN, 1991: 423.

otros realizados con maderas y en ocasiones con sedas bordadas y creaciones de cera blanca, que reflejaban episodios metafóricos, como «El león y el pelícano», «Jacob camino de Palestina desde Mesopotamia» y «El Águila Real». Todas estas escenas aludieron a la misericordia real, a la entrada triunfal y apoteósica de Felipe III en Lisboa, así como al poder de su realeza, y la lealtad de los portugueses hacia él, simbolizado en el águila y sus crías.

3. EL ARCO DE LOS PINTORES: ORGULLO PROFESIONAL DE LOS ARTÍFICES DEL PINCEL

En el lado derecho, se erigió el Arco de los pintores (fig. 10), a instancias de la Hermandad de San Lucas, la corporación del gremio en Lisboa. Hay que recordar que esta Hermandad, creada en 1602 y fundada en 1609 —a través de un *Compromisso* propio en la capilla de San Lucas en el Monasterio de la Anunciación, de la Orden de Santo Domingo en Lisboa— admitía también arquitectos, escultores, iluminadores y cualquier otra persona que «dominara el dibujo» y que manifestase una firme intención de ser hermano de la institución (Flor y Flor, 2016: 53-55).

Como tantos otros artefactos de esta entrada triunfal, y observando el grabado de Schorkens, deducimos que el arco tenía altas proporciones y estaba pintado de blanco y negro, y con perfiles dorados. Según la descripción de Lavanha, el arco tenía una sola cara, frente a la Rua Nova. Todo el marco estaba cubierto por una gran escultura de san Lucas de color bronce, acompañada de un buey, símbolo habitual del santo evangelista, protector de los pintores. La figura sostenía en su mano un retrato de la Virgen que, por tradición, se decía que había pintado directamente durante una aparición: Nuestra Señora de Pópulo o de las Nieves. Justo debajo del pedestal donde descansaba san Lucas, se organizaba un retablo con un pequeño frontón, dentro del cual se colocó un lienzo con una escena de tema alegórico: la representación del arte de la pintura, una figura femenina que estaba acompañada de la escultura y la arquitectura, y llevaba a cabo su actividad en un caballete, retratando al rey Felipe III. En los lados izquierdo y derecho, las figuras de la escultura y la arquitectura, en un plano posterior, daban forma a una estatua o dibujaban con la ayuda de un compás, una regla y una escuadra. La representación pictórica descansaba sobre pedestal central, que reflejaba la siguiente inscripción: ARTIVM REGINA TIBI REGVM

MAXIMO TE IPSVM DONVM OFFERT, REGIVM MAXIMVM. A cada lado había dos pedestales más con las inscripciones de GEOMETRÍA y PERSPECTIVA que sostenían dos imágenes de bronce con los atributos habituales, la primera con el triángulo, la regla y la escuadra, y la segunda, que simbolizaba la sabiduría, con un compás y un espejo¹⁹.

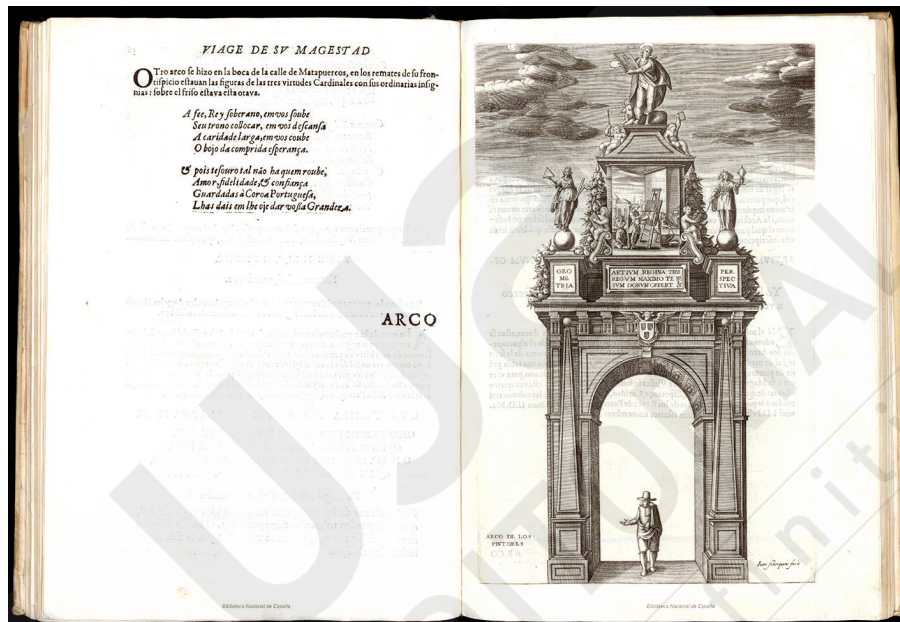


Fig. 10. Arco de los pintores, stampa del libro de João Baptista Lavanha. *Viage de la catholica real magestad del rei D. Felipe III. N. S. al Reino de Portugal*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/6055

El conjunto de retablo, pedestales y letreros servía de remate a una estructura rectangular que constituía el arco propiamente dicho. En el friso de triglifos y en el centro se ubicó una metopa que marcaba la presencia del elemento heráldico, alusivo a la Hermandad de San Lucas: una figuración de un buey alado, que remitía a la iconografía del tetramorfos, y un escudo con tres escudetes superpuestos. Aunque el grabado de Schorkens no aclara la naturaleza de este escudo, sabemos por la heráldica del siglo XVIII que la Hermandad utilizó en sus documentos, cartas y patentes estas armas con escudos pequeños cargados de bezantes.

A diferencia de alguno de los gremios y oficios de la ciudad, que optaron por asociarse y encargar la construcción del arco efímero a diversos artistas

¹⁹ Según Lavanha, se puede traducir de la siguiente manera: «Yo, la Reina de las artes, oh mor de reyes, os ofrezco, como el regalo más real».

y artesanos, bajo las banderas de san Jorge o de san Miguel, los pintores y los que profesaban el dibujo fueron sus propios mecenas en lo que respecta a la elevación del arco y la composición alegórica y a la elevación del arco efímero que celebraba y elogiaba la profesión. Este intento de subrayar la importancia del arte de la pintura en el contexto de la época mediante la construcción de un arco para las fiestas de la entrada de Felipe III fue parte de una estrategia de afirmación profesional que se remonta a 1612.

En aquel año, un grupo de pintores muy activos en la ciudad, entre los que se encontraban los conocidos André Peres, Miguel de Paiva y Fernão Gomes (estos dos últimos pintores reales), reclamaron al Senado da Câmara de Lisboa el fuero de nobleza y los privilegios de clase para su producción artística, exigiendo estar exentos de todas las cargas del resto de los artesanos mecánicos y tratando de equipararse al estatus y los privilegios que disfrutaban los pintores en otras ciudades extranjeras, con posiciones más nobles que les conferían una mayor dignidad social. Los pintores además defendieron su individualidad y la posibilidad de discutir y negociar los precios, así como de discrepar de las exigencias de la clientela, incluso de liberarse o escapar de las fuertes obligaciones que imponía la Bandera de San Jorge, protectora del gremio desde el siglo XVI con las regulaciones de 1539 y 1572 (Correia, 1926 y Langhans, 1943). Por lo tanto, la pintura fue presentada como arte liberal, al mismo nivel que otras actividades del entendimiento, como la poesía, y divorciada de cualquier presteza artesana indigna de hombres libres (Serrão, 1983: 85-89). Dentro del contexto ibérico y de un entorno artístico nacional de una monarquía unificada, estamos ante un viejo problema: el de que los pintores reclamaban el estatus de artistas liberales, distanciándose de los modestos artesanos. Se trata de una discusión humanista que, durante el Renacimiento, implicó a teóricos como Alberti, Piero della Francesca o Pacioli, por ejemplo, y que, inspirados por Aristóteles, buscaban a través de sus tratados la justificación del orgullo creativo y la alabanza de las artes y su nobleza, asociándolas a menudo con la poesía, siguiendo la tradición horaciana (Chastel, 1977).

En la Antigüedad clásica, que el Renacimiento exaltó y en la que se inspiró, la liberalidad de las artes se debió principalmente a hombres libres, que se oponían a los oficiales mecánicos, considerados dependientes. Los pintores, por la experiencia adquirida y por la adopción de principios matemáticos, de geometría y de perspectiva, tenían legitimidad para reclamar por sí mismos

el estatus de artistas liberales. El problema de la división de las artes era antiguo y deriva de la época medieval: la organización de las disciplinas académicas o artes (profesiones) en el Trivium (Lógica, Gramática y Retórica) y el Quadrivium (Aritmética, Música, Geometría y Astronomía) que se centró en un estudio intelectual, completamente opuesto a las artes mecánicas (Cram, 2010: 263-269).

Si observamos el Arco de los pintores de la Rua Nova, vemos que el mensaje apologético es precisamente el mérito del arte de la pintura en un discurso panegírico en torno al nuevo estatus social que los pintores acababan de conquistar con la afirmación de su oficio y una hermandad propia. La presencia en el centro de la pintura de una figura que retrata al rey era solo un lema para demostrar la nobleza del oficio que, a diferencia de otros, se permite representar la figura real y acercarse a ella. En este sentido, el elogio del arte de la pintura, en relación con las otras dos representadas en la composición central, es demasiado evidente. Además, la posición en la cumbre de las dos estatuas, Geometría y Perspectiva, es un apoyo a la complejidad y la erudición de la Pintura. La aplicación de proporciones matemáticas a la pintura a través de la perspectiva y el cuidado obligatorio que se debe tener con tales dimensiones derivan de la conquista iniciada por Vitruvio y más tarde subrayada por Leonardo, que defiende la proporcionalidad como ideal de representación del cuerpo humano y de la naturaleza. La proporción era, después de todo, una forma de representar el trabajo humano haciéndolo análogo a la obra del universo, y tal dominio de la armonía podría lograrse, y demostrarse, pintando con la ayuda del conocimiento geométrico y de la perspectiva.

4. PROPUESTA INMERSIVA E HIPÓTESIS VIRTUAL DEL ARCO DE LOS PINTORES

Recapitulando, podemos reiterar que el Arco de los pintores proyectó el orgullo profesional de los artífices del pincel, siendo un temprano alegato de la liberalidad de la profesión, a la vez que exhibe cómo la pintura era moralizadora y educadora de príncipes y reyes, un mensaje que fue muy habitual en los artefactos efímeros. Este arco ha sido el elegido para dimensionar y colorear digitalmente.

Como se ha señalado, el libro de Lavanha nos dice que era «todo colorido de blanco, i negro perfilado de oro», las mismas palabras que da Sardinha Mimoso, quien añadió que ese negro y blanco «fingía mármol» con sus filetes de oro. Lo curioso es lo escueto de la descripción arquitectónica y cromática de este artefacto, a lo que hay añadir que las pocas menciones a elementos arquitectónicos no coinciden con la estampa. En esta no aparecen ni las columnas con capiteles ni las pilastras sobre pedestales, sino unas esbeltas y altas pirámides, rematadas en bolas. A diferencia de otros artefactos Rodrigues Lobo comienza el Romance XXXXV mencionando «la fachada de los Pintores»: su altura mediana, sus pilastras corintias y sobre la policromía coincide con los anteriores autores: «La obra es de blanco, y negro, / Marmol finge, que oro enlaça» (Rodrigues Lobo, 1623: 73v).



Fig. 11. Pintura acrílica aplicada a una reproducción de la estampa del Arco de los pintores del libro de João Baptista Lavanha. © María Castilla Albisu

Y habitual es, nuevamente, la confusión cromática del color narrado, que nos impide saber qué partes de este mármol fingido eran negras y qué otras partes blancas. María Castilla Albisu, en su proceso de policromar las estampas del libro de Lavanha, optó por dividir el arco con un eje imaginario para hacer una fórmula en negativo que nos aproximara a la policromía (fig. 11). Hay que volver a insistir en la cautela que exige esta arquitectura coloreada o colorista procedente de este género literario, ingeniosa pero inventada, y considerar que no deja de ser una expresión retórica, o como señalan otros autores «un elemento subversivo y claramente alternativo a la realidad inmediata» o bien «expresión fundada de frustrados anhelos» (González-Román, 2003: 449).

Para elaborar la hipótesis virtual de este arco, se consideró la necesidad de secuenciar el trabajo en tres fases consecutivas. La primera fase, destinada a definir y concretar el objeto a virtualizar, marcando unos objetivos a obtener y el alcance de los resultados a esperar a través de su virtualización. Es decir, definir las características técnicas y visuales de la hipótesis que se iba a pasar a construir. En nuestro caso, optamos por la obtención de imágenes 2D de los resultados a partir de un modelado 3D de las formas y su correspondiente aplicación de texturas, materiales y color a las superficies. Concretando, además, algunas apreciaciones, como serán los propios formatos de trabajo de los archivos digitales.

Finalizada la primera fase, se pudo dar paso a una segunda cuyo objetivo son las labores ya mencionadas de recopilación y consulta de documentación gráfica y bibliográfica acerca de este arco. En este paso, es muy importante descubrir si se cuenta con gráficos o planimetrías, puesto que supone un punto de partida muy relevante, de lo contrario se suma la necesidad de tener que generar dichas planimetrías. Ya se ha mencionado que del arco en cuestión contábamos con un grabado, lo que ha jugado a nuestro favor, aun conscientes de tener que modificar algunos detalles en base a la problemática, también mencionada, surgida de las incoherencias con respecto a lo narrado en las diferentes fuentes textuales.

La tercera fase consistió en la generación de los elementos virtuales. Para realizar el modelado 3D de nuestro arco, se tuvo que comenzar por establecer cómo sería la estrategia de construcción de la arquitectura y sus elementos ornamentales. El proyecto cuenta con una cantidad variable de piezas

constructivas muy diferentes entre sí. Esto hace que sea necesario agrupar elementos para trabajarlos de manera conjunta y secuenciada a su vez, dado que intentar trabajarlo todo de manera directa puede suponer complicaciones en el ritmo de trabajo debido a la sobrecarga de los equipos, además de dificultar futuras modificaciones. Es por eso, que, sin entrar en detalles, se diferenciaron dos grandes grupos de elementos. Por un lado, estaría lo que podríamos entender como la caja o estructura arquitectónica y por el otro, los elementos ornamentales de la composición en los que incluiríamos las esculturas o pinturas. Además de esto, también se realizaron unas divisiones horizontales según los cuerpos del arco.



Fig. 12a. Proceso de construcción y modelado 3D del Arco de los pintores, para el que se ha utilizado el *software* Blender y se ha usado como imagen de referencia la estampa del libro de João Baptista Lavanha. © Juan Salvador Sanabria

Una vez definido todo lo anteriormente expresado dentro de esta fase, se pudo afrontar lo que sería el proceso de modelado tridimensional. Para iniciar dicho modelado, se comenzó por importar la estampa escalada a modo

de planimetría en el *software* de modelado y, a partir de esta, se fueron construyendo todos los elementos según los grupos que hemos descrito y en el orden de abajo para arriba según se mira la estampa. Para la construcción de algunas esculturas, se ha partido de modelos 3D existentes, que han sido modificados a modo de maniquís controlando articulaciones y poses para posteriormente ataviarlos según las descripciones e incluirles los atributos pertinentes. El proceso de modelado puede ser largo y muy laborioso, en función de los elementos a modelar (figs. 12a-c). En general, cuanto más orgánico sea el elemento a representar mayor complejidad conllevará, y la necesidad en este proyecto de representar, con la máxima exactitud posible, hace que se le deba dedicar un tiempo extra.



Fig. 12b. Proceso de construcción y modelado 3D del Arco de los pintores, para el que se ha utilizado el *software* Blender. © Juan Salvador Sanabria

Finalizado el apartado de modelado, obteniendo lo que podríamos describir como un sólido de grises, puede pasarse a lo que sería la aplicación

de texturas y materiales a las superficies o simular las policromías. Para comenzar dichas operaciones ha sido imprescindible y muy útil contar con la estampa previamente policromada, ya que solo de esta forma garantizamos cierta seguridad en lo que serán los resultados a obtener y agiliza el trabajo. Así pues, partiendo de la hipótesis del color de María Castilla Albisu, se comenzó a policromar las superficies. Es necesario puntualizar la diferencia que existe entre lo que denominamos material y textura dentro del *software* de trabajo. A grandes rasgos, el material sería las características físicas de que se le dota a una superficie para que, ante las condiciones de luz, responda de una manera u otra en el entorno virtual, mientras que la textura se refiere a la imagen empleada para dar color o ilustrar una superficie.

Dicho esto, en nuestro arco contábamos tanto con superficies de acabados metálicos bronceados como con pinturas de escenas y alegorías. Esto supuso la búsqueda de obras similares que pudiesen ayudar tanto para simular un resultado o acabado como para emplear imágenes que pudiesen ser utilizadas como texturas para esas terminaciones. Expuesto todo esto, mediante la realización de los diferentes cartografiados y configuración de los materiales para las superficies, obtuvimos las renderizaciones o imágenes de las diferentes hipótesis para el arco. De este modo, podemos ofrecer un abanico de posibilidades mostradas de forma paralela confrontando las hipótesis, a falta de contextualizar el arco en su entorno urbano (fig. 13).



Fig. 12c. Detalle del proceso de construcción y modelado 3D del Arco de los pintores, para el que se ha utilizado el *software* Blender. © Juan Salvador Sanabria



Fig. 13. Hipótesis policromas resultantes para el mismo arco vistas en paralelo. © Juan Salvador Sanabria

5. MECÁNICA E IDEOLOGÍA: EL ARCO DE LOS FLAMENCOS, MENSAJE DE DIPLOMACIA PARA FELIPE III

Bernardo J. García explica claramente las intencionalidades de este arco, que se construyó en medio de la Rua Nova, de 35 metros de altura y una profundidad de siete metros, de manera que ocupaba todo el ancho de la calle, por lo que tenía solo dos caras²⁰. Recuerda el investigador que la visita del monarca a Lisboa se realiza cumplidos los diez años de la firma de la Tregua de los Doce Años. Sin embargo, las siete provincias rebeldes, y ya casi independientes, no habían dejado de colisionar con la monarquía hispánica, prolongando lo que seguirá siendo la Guerra de los Ochenta Años o guerras de Flandes. García resume el Arco de los flamencos como un reflejo de los intentos de pacificación o como un afán de proyectar una imagen de tolerancia y libertad en el monarca (García García, 2012: 40), una tentativa que se formuló como una alegoría de la división / unión de los Países Bajos a través de un mecanismo autómatas. El texto de Lavanha describe las 17 estatuas —según Rodrigues Lobo simulaban ser de bronce— que estaban

²⁰ Rodrigues Lobo poetiza de forma muy descriptiva el artefacto que superaba en altura las casas de la Rua: «Ocupa todo el espacio / que la misma calle tiene, / Y en la cumbre de su altura / Los altos techos excede», fol. 68v.

en la fachada oriental, figuras femeninas que simbolizaban las 17 provincias que conformaban Flandes: a un lado las nueve leales y obedientes, y al otro lado las ocho rebeldes, estatuas que rodeaba un gran festón de laurel partido en dos mitades, que albergaban los escudos de las diferentes provincias; dos mitades abiertas que dejaban ver la figura de una furia que representaba la discordia. Unos lazos unían los escudos y las figuras femeninas, cintas que aparentemente accionaban el mecanismo en el momento de la llegada del Rey al arco para hacer desaparecer a la figura de la Discordia y entonces «se juntaron artificiosamente las dos mitades del festón tirando della con una cuerda..., juntando, i uniendo por este modo los dos medios coraçones y los dezisiete escudos hasta entonces divididos» (Lavanha, 1622: 38). En ese momento aparecían las figuras de la Concordia y la Buena Voluntad. Toda una declaración de intenciones que asevera Rodrigues Lobo: «Este triunfal edificio / se dedica a la Concordia» y que transformó en verso la descripción del Lavanha²¹. Las aspiraciones pacíficas y la presencia figurativa de la Discordia y la Concordia entroncan con un mensaje característico de las entradas triunfales que recorren el siglo XVI, especialmente en la segunda mitad de la centuria y en los Países Bajos, bajo el dominio y el miedo de la presencia intrusa de los españoles. En 1619 la Concordia volvió a ser una herramienta diplomática en busca de la ansiada paz²².

El diálogo de la anónima relación del Archivo de la Catedral de Granada, entre «el que no entiende y el que le explica» los símbolos y mensajes de los arcos, afirma que, a diferencia de los ‘tapacalles’, en el Arco de los flamencos «hay mucho». Y refiere que «al tiempo que el Rey llegaba, por çierto artificio se quitó aquélla y apareçia otra cosa, porque el Rey lo biesse» (Gan, 1991: 423). Se hace espectador del artificio mecánico al monarca, que debe contemplarlo. Se le hace partícipe de entender el mensaje, y el papel del soberano se convierte así mismo en elemento o integrante esencial de la fiesta. Se cumple la idea de que la fiesta y el espectáculo se hacen inseparables de la corte y su magnificencia se adentra en el campo de lo político (Bouza

²¹ Rodrigues Lobo, 1623: 69v. «Y llegando el gran Phelippo, / Aquellas Provincias todas / Tirando fuerte las cintas / Por manera artificiosa. / Juntaron el coraçon, / Y aquella gigante loca / Quedó cubierta, y vencida, / Atormentada, rabiosa», fol. 70r.

²² Nos remitimos a la presentación en línea que ofreció Margaret McGowen, «The Quest for Peace in Princely Entries», en la conferencia «Step by Step: Visualizing and Asserting Power in Netherlandish Joyous Entries» el 10 de diciembre de 2020 en el marco del Instituto de investigación del arte flamenco de los siglos XVI y XVII Rubenianum.

Álvarez, 1997: 36). Los monarcas salen a escena expresando de diversas maneras su majestad; y el asombro, la sorpresa y la admiración son de forma clara esas expresiones.

Felipe III en Lisboa contempló un artefacto efímero con un artificio mecánico, una escenografía móvil, recurso practicado en las fiestas desde el Renacimiento y en consonancia con la nueva cultura técnica, divulgada a través de los “teatros de máquinas”; un mecanismo autómatas que lanza además un claro mensaje ideológico de pacificación; y en esta tesitura nunca mejor la frase de «*Sia in guerra che in pace*», el lema que usaron los primeros teóricos del género para subrayar la dualidad de lo útil y lo placentero que conllevaba la nueva técnica, como ha estudiado Consuelo Gómez, así como de generar fascinación al convertirse en elemento contemplativo del espacio cortesano, traspasando el simple entretenimiento para entenderse como ejercicio y juego intelectual (Gómez, 2017: 40-54; Gómez, 2019: 68-81)²³ y que en el caso del Arco de los flamencos de 1619 se convierte en toda una proposición política e ideológica que han de entender tanto el monarca como sus súbditos. Últimos trabajos sobre el valor narrativo de lo efímero, su materia y temporalidad, confirman el impacto duradero y eficaz que, como objetivo dentro de la esfera política y cívica, tenía la exhibición de cualquier artefacto provisional en el público, un impacto mayor muchas veces que cualquier construcción permanente. De hecho, es la arquitectura efímera la que transforma el paisaje urbano en una negociación espacial de privilegios y obligaciones, y el asombro que produce el espectáculo festivo es lo que asegura la consolidación en la memoria colectiva²⁴.

Son muchos los aspectos que interesan de este artefacto (su modelización en fig. 14). Para empezar, se trata de la estructura más compleja de todas, un artefacto cargado de un mayor número de esculturas que el resto de los arcos, por lo que necesitaba de un sistema de anclaje considerable

²³ No hay que olvidar, por otro lado, que dos años antes de la fiesta lisboeta se publicaba en Francfort uno de los libros más plausibles de la centuria en relación con los mecanismos autómatas: *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines* de Salomon de Caus, con una repercusión inmediata e importante en toda Europa.

²⁴ Queremos destacar el interesante, sugerente y novedoso trabajo que sobre el aspecto material y técnico de lo efímero han realizado el equipo Smith *et al.*, 2020: 78-131, ensayo que estudia el «producto» efímero con la idea de romper jerarquías entre los materiales de las obras, a través del análisis de un manuscrito de recetas para hacer obras efímeras, compilado en Toulouse en el siglo XVI.

(pues no era la tipología de tabernáculo que tuvieron los arcos erigidos en el Terreiro do Paço), y, como sabemos, solo tenía dos caras, con poca profundidad, por tanto (fig. 15).

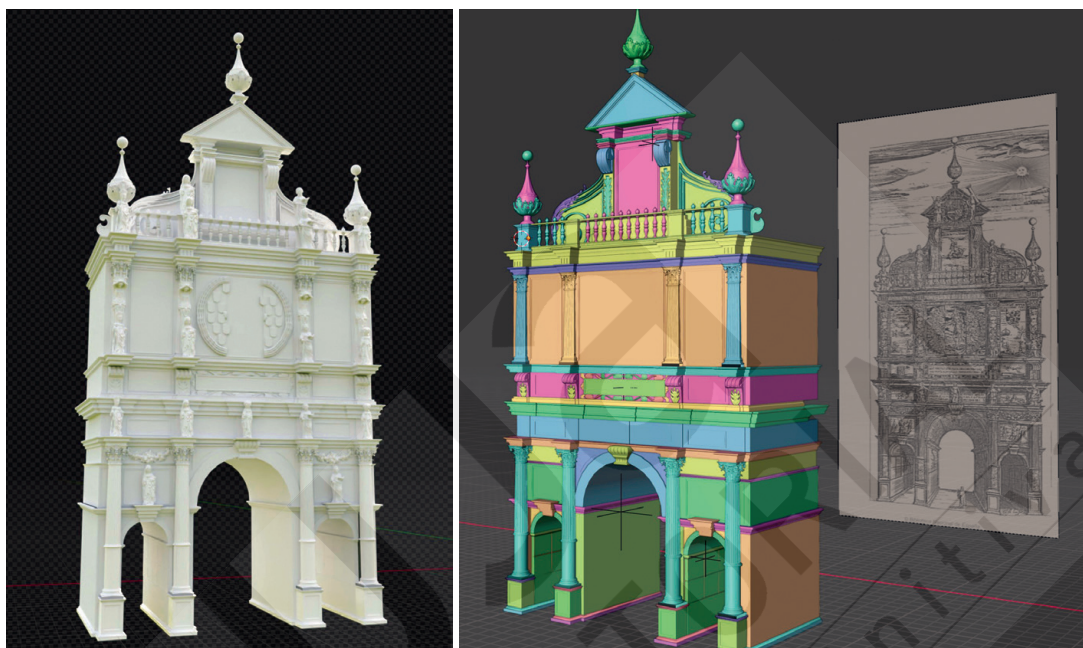


Fig. 14. Modelo 3D hipotético resultante del Arco de los flamencos erigido para la Rua Nova dos Mercadores. © Juan Salvador Sanabria

Fig. 15. Modelo 3D hipotético del Arco de los Flamencos sin texturas, donde se intuye su profundidad. © Juan Salvador Sanabria



Fig. 16a. Detalle del modelo 3D hipotético del Arco de los flamencos durante el proceso de trabajo en su contexto urbano en la Rua Nova dos Mercadores.
© Juan Salvador Sanabria

Eso nos lleva a considerar que estuviera enganchado o absolutamente calzado en la Rua Nova, de tal forma que pudiera estar conectado, o tener una entrada desde el segundo cuerpo, con los pisos superiores de las casas. Desde alguna de las ventanas de estos pisos de la Rua Nova, se podía acceder al interior del artefacto efímero y hacer funcionar el artificio mecánico que escondía (figs.16a y 16b).

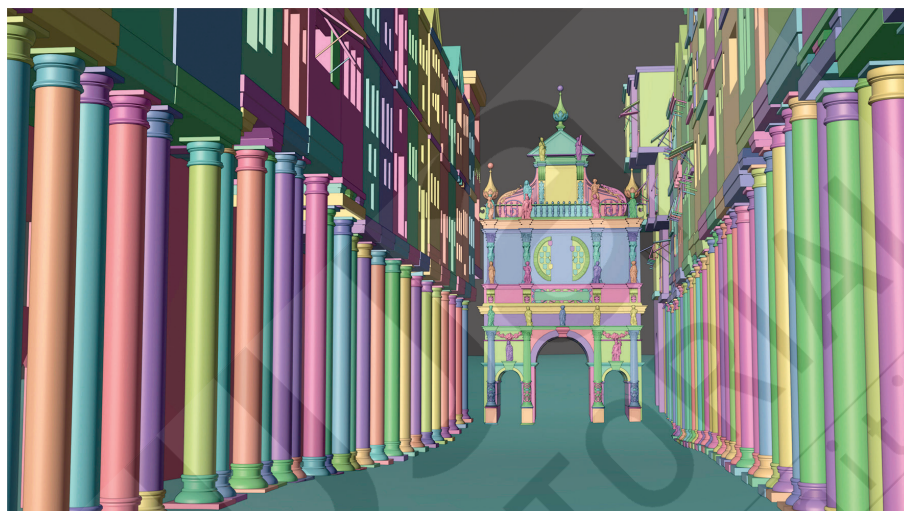


Fig. 16b. Modelo 3D hipotético del Arco de los flamencos durante el proceso de trabajo en su contexto urbano en la Rua Nova dos Mercadores. © Juan Salvador Sanabria



Fig. 17. Detalle del modelo 3D hipotético sin texturas del Arco de los flamencos en su contexto urbano en la Rua Nova dos Mercadores © Juan Salvador Sanabria

Para terminar, al presentar una aproximación inmersiva del Arco de los flamencos, el aspecto dimensional en una composición de sólidos de grises blancos (fig. 17), no podemos obviar como mediatizan la uniformidad de las estampas incluidas en el libro de Lavanha y su homogenización por el tamaño que otorgan las páginas. Esto dificulta la propuesta de ubicación del Arco de los flamencos. Seguiremos, pues, a la espera de contar con una mayor información para aplicar una policromía aproximativa, pues realmente nuestro autor, Lavanha, se ocupó más de otras características de este arco que del color que se fingió. Nos preguntamos si, en ocasiones, esa falta de referencia al color pudo estar también mediatizada por ser un simple recurso retórico que, desde los albores de la Edad Moderna, reiteraron una forma de exaltar y adornar mediante la coloración todo aquello que no iba a durar, una retórica cansina que escogía la simulación *de couleur de jaspe* en paramentos y *colonnes peint de marbre blanc & noir*, policromando también *figures de couleur de bronze*, tal y como recoge el manuscrito mencionado de Toulouse del siglo XVI (Smith *et al.*, 2020: 78-131).