

El prodigio en la festividad regia: hipótesis virtual del arco efímero flamenco en la entrada de Felipe III a Lisboa (1619)¹

Juan Salvador SANABRIA FERNÁNDEZ

Universidad de Sevilla

Résumé :

L'étude analyse l'arc éphémère flamand pour l'entrée de Philippe III à Lisbonne, où le prodige fonctionne comme moteur esthétique. Grâce à ses automates, il fascinait le public. L'hypothèse virtuelle ne se limite pas à évoquer le monument : elle prolonge son effet merveilleux dans le numérique, où l'éphémère renaît et la mémoire s'active à travers une expérience immersive.

Mots-clés: Architecture éphémère, Scénographie festive, Prodiges visuels, Baroque ibérique, Patrimoine Numérique, Hypothèse virtuelle.

Resumen:

El estudio analiza el arco efímero flamenco para la entrada de Felipe III en Lisboa, destacando el prodigio como motor estético en el arte efímero. La tecnología automática y el movimiento escénico generaban asombro. La hipótesis virtual no solo revive el monumento, sino que prolonga su efecto prodigioso en lo digital, donde lo efímero cobra nueva vida y activa la memoria mediante una experiencia inmersiva.

Palabras clave: Arquitectura efímera, Escenografía festiva, Prodigio visual, Barroco ibérico, Patrimonio Digital, Hipótesis virtual.

Abstract:

The study examines the Flemish ephemeral arch for Philip III's entry into Lisbon, highlighting wonder as an aesthetic force in ephemeral art. Its automaton-powered scenes amazed viewers. The virtual hypothesis not only reimagines the monument, but extends its wondrous effect into the digital realm, where ephemerality gains new life and memory is stirred through immersive experience.

Keywords: Ephemeral architecture, Festive scenography, Visual prodigy, Iberian baroque, Digital Heritage, Virtual hypothesis.

¹ Este artículo es fruto de la investigación llevada a cabo en una estancia posdoctoral desarrollada con la profesora Victoria Soto en la UNED de Lisboa en 2024. Dicha investigación se inserta en el 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, (<https://festdigital.hypotheses.org/>) cuya IP fue la profesora Victoria Soto Caba.

Introducción: El prodigio como tecnología simbólica

Dentro del vocabulario simbólico propio de la Edad Moderna, el concepto de prodigio no se limitaba únicamente a lo insólito o sobrenatural, sino que representaba una poderosa herramienta visual y emocional estrechamente vinculada a las prácticas festivas y escenográficas del poder político. Lejos de ser una mera extravagancia, lo prodigioso funcionaba como detonante de admiración y dispositivo retórico en contextos de afirmación monárquica y celebración pública. Entre los múltiples artefactos efímeros que encarnaron esta lógica, destaca de manera excepcional el arco triunfal erigido por la nación flamenca para la entrada de Felipe III en Lisboa en 1619, una estructura singular que conjugaba monumentalidad arquitectónica con mecanismos de movimiento escénico (fig. 1).

Este arco no solo representaba una alegoría imperial en clave flamenca, sino que introducía una innovación tecnológica notable: un sistema automático que transformaba la composición visual de sus figuras mediante dispositivos mecánicos internos. Esta capacidad de mutación ante el espectador —casi teatral— dotaba a la estructura de un carácter dinámico y fascinante, desbordando lo meramente decorativo para convertirse en una arquitectura animada, donde lo extraordinario se tornaba sublime gracias a la inteligencia de su diseño. El prodigio, en este caso, no reside únicamente en la dimensión visual, sino en el asombro provocado por la técnica misma: una coreografía de imágenes en tránsito, proyectadas en el espacio urbano como un espectáculo de lo inesperado.

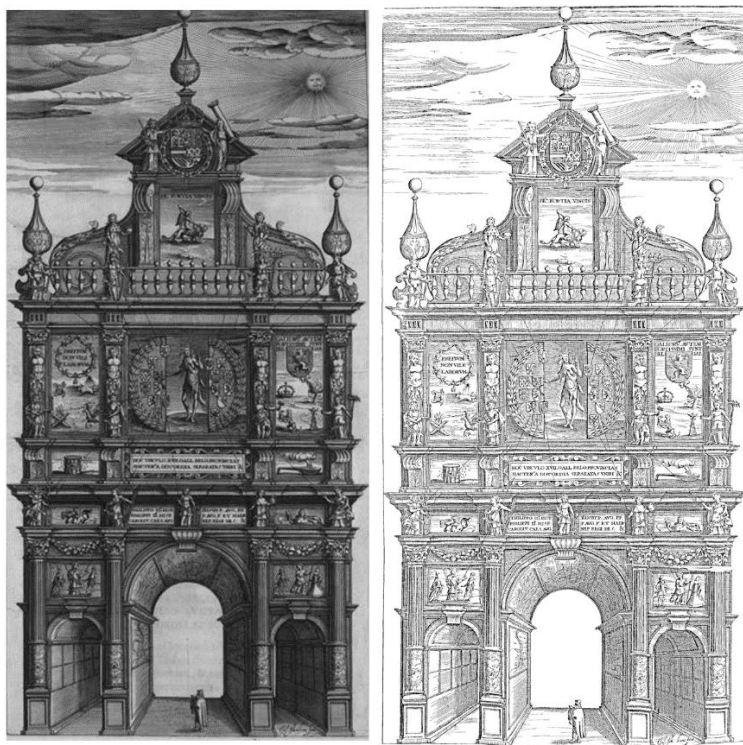


Fig 1. Grabados que reflejan el frontal del arco triunfal que la nación flamenca levantó en la rua Nova, en 1619, para la entrada de Felipe III en Lisboa. Estampa incluida en el Libro de João Baptista Lavanha, *Viaje de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N.S. al reino de Portugal*. Biblioteca Nacional de España, signatura: ER/4111 y R/6055

En este sentido, puede resultar particularmente sugerente establecer una conexión entre la noción histórica del prodigio y la idea contemporánea de lo virtual. Si entendemos, como lo hace Pierre Lévy, lo virtual no como lo opuesto a lo real sino como "una potencia en estado latente" (Lévy, 1999), apreciamos una profunda continuidad epistemológica entre las maravillas tecnológicas del pasado y las actuales. Así como un prodigio escénico del Barroco constituía una manifestación aparente de realidades ocultas o mecanismos invisibles, la virtualidad tecnológica moderna opera igualmente sobre el principio de la apariencia, ofreciendo experiencias que parecen existir sin hacerlo en términos estrictamente materiales. Esta dualidad entre lo aparente, lo tangible y su fusión intrincada configura un nuevo lenguaje visual y experiencial, heredero de aquellos antiguos prodigios, pero mediado hoy por una tecnología digital cuyo poder reside en su potencialidad y en la capacidad para asombrar desde la inmaterialidad, o desde lo que parece existir sin estar verdaderamente presente.

Hoy, en nuestra era digital, lo virtual se presenta como el nuevo prodigio por excelencia, articulado mediante tecnologías como la realidad aumentada, la inteligencia artificial y las simulaciones inmersivas. Serán estas tecnologías las que actualicen la vieja fascinación por lo insólito mediante experiencias interactivas que desafían los límites perceptuales y cognitivos tradicionales, creando escenarios donde la realidad se expande en múltiples dimensiones sensoriales y conceptuales y nuevamente se engañan a nuestros sentidos para ver, oír y sentir cosas que verdaderamente no existen. Este prodigio contemporáneo, al igual que los artefactos barrocos, conjuga espectáculo y técnica para generar asombro, operando como herramientas retóricas de poder y persuasión, ahora dirigidas no solo al ámbito político o festivo, sino a todos los niveles de interacción social y cultural. Así, lo virtual redefine continuamente lo prodigioso, haciendo de la aparente ausencia física una poderosa presencia simbólica y emocional.

Teresa Ferrer Valls, en su tesis, ofreció un auténtico repertorio de estos artificios efímeros de la celebración y el fasto cortesano, subrayando que lo "que cobra verdadero relieve en las relaciones entre fiesta y teatro, desde el punto de vista escenográfico son los arcos de triunfo" (Ferrer Valls, 1987). Se refería fundamentalmente a una "maquinaria aérea que se incorporaron a los arcos triunfales construidos en las puertas de entrada de las ciudades" (Ferrer Valls, 1987: 271). Con el término "aéreo" se hace alusión a una maquinaria de tradición medieval cuyo mecanismo recibe también el nombre de nubes, granadas o globos y que servía para el descenso de actores, como ángeles, virtudes o personajes históricos (Ferrer Valls, 2003: 30). Los arcos soportaron esculturas animadas y personajes reales que flotaban y bajaban con toda naturalidad de estos artilugios mecánicos, de los que salían igualmente pajarillos, palomas, flores, lluvia, vino etc... Con ello, se cultivó el gusto por el prodigio, por la maravilla, por lo portentoso y nunca visto que, en palabras de la autora citada, conseguía dejar absorto al público, lograba "suspender" al espectador en términos de la época.

Ejemplos sobran y en 1502, con motivo de la llegada de Felipe el Hermoso a la ciudad de Calatayud, varios ángeles descendían para entregarle las llaves al ilustre flamenco. Para recibir a Carlos V, en 1519, en la puerta de San Antonio de la ciudad de Barcelona descendió su patrona, Santa Eulalia, y el mismo artificio se repitió en 1589 para la entrada de Felipe II. En otros casos eran niños, o bien "ángeles" los que entregaban las

llaves, como en la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en Valencia, en 1507. Pero el gentío y las esculturas se fueron complicando y multiplicando: diputados vestidos de ángeles para entregar las llaves a Carlos I, acompañados de músicos, ministriles y trompetas. En Sevilla también la música acompañó al artificio cuando desde el cielo figurado de la Puerta del Perdón salieron virtudes entonando cánticos. Entre los más complejos, Ferrer Valls menciona el arco de triunfo de Salamanca para recibir a María de Portugal que iba a casarse con Felipe II con nubes, niños, representaciones de Mercurio, originando un complejo entramado de escenografía y actores (Ferrer Valls, 1987), hasta el punto de ser significativo de un fenómeno de la fiesta cortesana de mediados del siglo XVI: los arcos de triunfo se convierten en mezclas arquitectónicas donde podía introducirse todo lo que se quisiera. El citado ejemplo del arco de Salamanca incorporaba un “artificio” oculto en la peana por el cual un pelicano, junto a sus crías salían y subían, mientras que la figura de Hércules mutaba. Esta maquinaria aérea, que así denomina la investigadora citada, no deja de ser una escenografía teatral urbana, crisol de interinfluencias procedentes de la comedia mitológica y pastoril, como el hecho de que aparezcan fuentes en los Montes Parnasos incorporados a los artefactos efímeros, que despiden agua, o vino, a través de un caño, y en el que figuras reales derraman rosas y pétalos. Frente a las novedades de algunos artificios, en otras localidades se mantiene la tradición: a Felipe III, en su viaje a Lisboa en 1619, fue agasajado en Mérida con un arco con nube que descendía y hacía aparecer a la Justicia y la Religión: en Guadalupe un arco triunfal contenía este recurso tardomedieval, una nube que justo descendía al llegar el monarca, para escuchar las pláticas a dos personajes que representaban figuras alegóricas y mitológicas (Pizarro, 1983). Este espectáculo de carácter tradicional se conservó durante décadas y se reitera con variantes en numerosos arcos triunfales del reinado de Felipe IV.

No obstante, en el reinado de Felipe III, y en especial, algunos de sus fastos, como la celebración de su boda en Valencia en 1599 –al alimón con la de su hermana Isabel Clara Eugenia–, o la jornada real a Portugal con la consiguiente entrada en Lisboa en 1619, fueron una prueba inequívoca de la llegada del Barroco. La teatralización del espacio urbano a la vez que la teatralización del poder fueron los vehículos de una nueva magnificencia, de un universo alegórico, mitológico y religioso sin precedentes, que culminarán en pleno siglo XVII (Díez Borque, 2003). Y en esta centuria habrá modelos de sobra para parangonar las nuevas fórmulas móviles y autómatas que podían aplicarse a los artefactos efímeros, invenciones que mostraban los grabados de los libros dedicados a la mecánica y al artificio, textos publicados por toda Europa por ingenieros militares y matemáticos, constituyendo un auténtico fenómeno editorial (Gómez López, 2017).

Como ha investigado Gómez López, serán las celebraciones cortesanas de esta última centuria, pero especialmente los espectáculos teatrales y operísticos estrenados en Italia, en Florencia y Venecia, los que prodigaron mayor número de maquinarias propias de la ingeniería teatral con un fuerte valor performativo “al ser empleados como recursos pensados para impactar sobre la experiencia sensorial del espectador”, conectando con el público a través de lo visual y lo auditivo para crear una atmósfera multisensorial (luz, fuego, aromas...). Aquí se entiende la pervivencia de esa expresión “suspender los sentidos” o “suspender el ánimo”, pero mientras en los siglos

tardomedievales sorprendían a un público todavía poco habituado a los múltiples efectos de la maquinaria, en la Europa del siglo XVII, sin embargo, suscitaron admiración, asombro o estupor, afectando a los sentidos del espectador y convirtiendo el teatro y la ópera en un espacio performativo (Gómez López, 2024). Con el desarrollo y evolución de la maquinaria teatral, el avance en los artefactos efímeros quedó servido gracias a que la mecánica se convirtió en un ocio noble, en una técnica capaz de provocar “sorpresa intelectual”. Con lo técnico se conseguía un nivel sublime y maravilloso, y su práctica era útil y deleitosa, digna de príncipes, amén de lúdica, pues muchos de los artificios creados eran capaces de generar diversión en múltiples espacios, desde los jardines hasta la ciudad, pasando por teatros o bibliotecas, que se llenaron de autómatas articulados. La puesta a punto de esta nueva práctica fue la edición de los textos de la mecánica clásica, como la obra de Herón, centrada en la hidráulica. Proliferaron las fuentes, autómatas y órganos hidráulicos en los jardines mientras que en otros espacios se daba también cabida a otros artificios mecánicos, como teatrillos, juguetes, muñecos o relojes, siempre en los palacios y en las colecciones de la corte y la nobleza. En un proceso de transferencia esta práctica lúdica pasó al teatro del Siglo de Oro, cuyos interiores recibieron a las tramoyas y maquinarias responsables de una nueva escenografía (Gómez López, 2019).

Pero, como todo lo prodigioso, el destino de la mayor parte de esta teatralización fue también su desaparición. Y no solo arcos, sino altares, fachadas y toda clase de artefactos que componían el aderezo del conjunto del ceremonial que lo justificaba, incluyendo artilugios mecánicos que facilitaban además el movimiento de sus personajes, tal y como se relata en las fiestas de la Inmaculada Concepción en Valencia, en 1662 (Pedraza, 1982).

En esa pérdida, inevitable ante lo provisional, se revela también la naturaleza efímera del prodigio: su fragilidad física frente a la permanencia en la memoria colectiva. En este horizonte, nuestra reconstrucción virtual del arco flamenco que nos ocupa — basada en fuentes iconográficas, documentales y principios de modelado fotorrealista— no busca restaurar un objeto, sino revivir una experiencia visual y espacial. De este modo, la propuesta no solo actúa como un ejercicio de investigación histórica, sino también como una estrategia de resistencia cultural ante el olvido.

Al articular lo efímero con lo reconstruido, lo prodigioso con lo técnico, este estudio se sitúa en el cruce entre historia del arte, patrimonio inmaterial y experimentación digital. El prodigio del arco flamenco no es solo el del pasado, sino también el de su improbable persistencia en la imagen reconstruida que hoy lo revive.

La entrada regia como escenografía prodigiosa

Las entradas triunfales constituyen una de las formas más características de la cultura festiva del Barroco europeo. Concebidas como celebraciones públicas de poder, obedecían a un guion ceremonial minuciosamente reglado, pero al mismo tiempo abierto a la exuberancia del ingenio artístico. El itinerario de la entrada triunfal acota los grandes cortejos ceremoniales y desfiles que constituyen el movimiento humano del festejo, en una ciudad que ha quedado metamorfoseada.

En el mundo hispánico, estas entradas adquirieron una complejidad particular debido a la multiplicidad de lenguajes culturales involucrados, muy especialmente en ciudades como Lisboa, Sevilla o Nápoles, en las que el aparato regio se encontraba con naciones extranjeras, cofradías, gremios y comunidades religiosas, cada una disputando su espacio simbólico a través de monumentos efímeros. En ocasiones, estos artefactos se estructuraban como un gran artilugio mecánico, creando efectos móviles y transformadores que ya se han comentado y arrancan de siglos anteriores.

A sus grandes proporciones se añadía la complejidad de su aderezo simbólico, mensajes sofisticados y excesivamente eruditos que el ciudadano del común no llegaba a entender. Y es que para su comprensión se requería una gran formación en el espectador, de ahí que uno de los instrumentos que, a la vez, prolongaban la vida del fasto, es decir su memoria, fuera la relación o crónica del acontecimiento.

Como se ha indicado, las entradas de Felipe III en diversas ciudades adquirieron una dimensión teatral sin precedentes; Ferrer Valls habla de una “tendencia liberadora” (Ferrer Valls, 2003: 30). Por otro lado, la llegada de un rey hacía presente a la monarquía y consiguieron acabar con el distanciamiento y la ausencia del monarca, en muchos sentidos, puesto que el programa iconográfico preparado en los arcos del recibimiento lo evidenciaba aún más. Y el caso de la Jornada de Felipe IV a Portugal es un buen ejemplo. Numerosas localidades del itinerario por tierras castellanas de aquella jornada, desde Móstoles a Badajoz, se estrenaron en la contemplación de un monarca y su séquito.



Fig. 2. Página de portada de las versiones de las crónicas de Juan Bautista Lavandea en Castellano y Portugués. Biblioteca Nacional de España, signatura: ER/4111 y R/6055

En numerosas villas se levantaron arcos de triunfo, aunque no todos fueron descritos por las numerosas crónicas realizadas con motivo del acontecimiento, más de treinta. En el mismo año de 1619 salió publicada la crónica de Francisco de Arce, sin embargo, las relaciones aparecidas en esta fecha e inmediatamente posteriores no son lo suficientemente prolijas (Arce, 1556). Con todo fue el acontecimiento cortesano que más literatura produjo en el seiscientos español. Ciertamente hay que esperar a un

texto publicado tres años después, en 1622, para obtener más datos. Se trata de la crónica de Juan Bautista Lavanha, una crónica que se editó en castellano y en portugués (fig. 2) y que contaba con grabados de la mayoría de los arcos de triunfo que se erigieron en Lisboa, realizados por Juan Schorquens, así como una perspectiva engalanada de la ciudad del Tajo en aquel acontecimiento (Lavanha, 1622).

Lisboa, 1619: el arco de la Nación Flamenca

La llegada de Felipe III a Lisboa en 1619 fue celebrada como la confirmación del dominio filipino en Portugal tras décadas de tensión dinástica, fue una ocasión de autoafirmación imperial. Lisboa era una ciudad comercial, cosmopolita, con una densidad particular donde las comunidades extranjeras –prácticamente comunidades de comerciantes– tejieron su peculiar privilegio en los negocios mercantiles y en las redes “sociales” de la ciudad. Organizados en gremios y corporaciones desde que se inició la pujanza marítima portuguesa en los albores de la Época Moderna, tuvieron representación diplomática y un papel casi exclusivo en el aderezo efímero de las celebraciones de la capital lusa. Todos estos grupos participaron económicamente en la puesta a punto de los artefactos efímeros de los dos grandes fastos celebrados durante la unión hispano portuguesa (Fernández González, 2014: 413), el viaje de Felipe II en 1581 y la conocida como Jornada Real de Felipe III, en 1619, ambas realizadas en unas circunstancias políticas complicadas que precisaron, no sólo de una iconografía ad hoc para los triunfos de entrada, sino sobre todo de una apoyatura propagandística impresa de fuerte difusión (Bouza Álvarez, 2016). A la transcendencia coetánea de la jornada real en manuscritos e impresos (Rivero 2013), le han seguido en las últimas décadas un buen número de estudios (García Bernal, 2008) que profundizan en asuntos que van desde la estrategia comunicativa y la diplomacia los análisis iconográficos de los arcos efímeros y los mensajes políticos (García García, 2012), o bien hasta sus posibles trasposiciones digitales (Flor et al., 2022).

Dentro de este entramado, el arco de la nación flamenca constituye un caso excepcional no solo por su factura técnica, sino por la manera en que se inserta en el discurso visual de la fiesta. Situado en uno de los accesos urbanos principales, articulaba una narrativa visual compleja que alternaba emblemas heráldicos, figuras alegóricas y, sobre todo, mecanismos móviles que animaban sus distintos niveles.

Los relatos contemporáneos señalan que el arco poseía un sistema de rotación o desplazamiento de elementos iconográficos que permitía al espectador asistir a una suerte de transformación escénica. Esta teatralidad mecánica no era nueva en el repertorio de la escenografía efímera flamenca —influenciada por el teatro de máquinas y los ingenios de la ingeniería festiva, como se ha indicado— pero sí alcanzaba aquí un grado de sofisticación singular. Unas ideas que van en línea con lo que Fernando Checa destacó: que las arquitecturas efímeras de las entradas triunfales barrocas buscaban sobre todo impresionar visualmente mediante una teatralidad compleja destinada a exaltar el poder monárquico (Checa Cremades, 1999).

La tradición de la ingeniería festiva, estrechamente ligada a los saberes técnicos de arquitectos e ingenieros civiles, permitía que estas estructuras momentáneas adquiriesen una apariencia prodigiosa y casi milagrosa. El arco flamenco debe

entenderse, así, como un producto de esa alquimia entre arte y técnica, cuyo efecto prodigioso se generaba tanto por su forma como por la tecnología que la hacía posible.

En este sentido, el arco flamenco no se limitaba a representar un mensaje político, sino que lo dramatizaba, lo escenificaba mediante el movimiento, el ritmo, la mutación. Esta performatividad mecánica refuerza su carácter prodigioso: no es simplemente lo que se muestra, sino cómo se muestra, lo que sorprende. La entrada regia, lejos de ser una mera procesión, se transforma así en un teatro urbano donde lo efímero se vuelve monumental y lo técnico, sublime.

El arco flamenco: artefacto alegórico y dispositivo técnico

El arco efímero flamenco, como parte del programa decorativo de la entrada regia de Felipe III en Lisboa, se caracteriza por una estructura singular tanto desde el punto de vista formal como mecánico. Su fisonomía general se adecuaba al modelo clásico del arco de triunfo, con un cuerpo central de paso flanqueado por columnas y rematado por esculturas alegóricas. Sin embargo, lo que lo distinguía no era su perfil arquitectónico, sino su capacidad transformativa: el arco no era un elemento estático, sino una máquina visual en constante mutación.

Testimonios coetáneos, en particular los que con ocasión de la entrada real destacan explícitamente que varias figuras sobre el arco se desplazaban o giraban, revelando distintas escenas según el momento de la procesión. Este dinamismo se lograba mediante poleas, contrapesos y mecanismos de relojería, dispositivos que formaban parte del repertorio técnico desarrollado por los talleres flamencos desde el siglo XVI. Tales técnicas, aplicadas al espacio urbano festivo, permitieron generar un “teatro mecánico” en el que las alegorías políticas se presentaban como visiones vivas y cambiantes.

Desde el punto de vista iconográfico, el arco sintetizaba la fidelidad de los Países Bajos a la Corona Hispánica mediante símbolos como el león flamenco, el águila bicéfala y representaciones de la Fama, la Concordia o la Justicia. Las figuras de la fachada del arco representaban a las provincias leales y las rebeldes que, gracias al artificio mecánico, se unían en feliz fidelidad a la monarquía de los Habsburgo, bajo la protección de la Concordia y Buena Voluntad. No hay que olvidar que el momento político es frágil, al final de la Tregua de los 12 Años, un tratado de paz que consiguió terminar con las hostilidades frente a las Provincias Unidas de los Países Bajos y, por tanto y temporalmente con la Guerra de los 80 años. Los mensajes del arco de los flamencos aclamaban una suerte de pacificación y recordaban al monarca la necesaria prudencia (García García, 2012). Pero las figuras de las provincias de la fachada del arco no solo ilustraban un mensaje político claro, sino que participaban en una retórica del asombro cuyo fin era impresionar al rey y al séquito momentos antes de traspasar el arco. Como sostiene la teórica del arte Christine Buci-Glucksmann, especialista en estética barroca, “el exceso visual no es solamente decoración, es una estrategia del poder que opera por el deslumbramiento” (Buci Glucksmann, 2002, 98).

A través de esta conjunción de ingeniería visual e iconografía alegórica, el arco flamenco se convierte en un prodigio técnico que produce una experiencia estética total. No era

un objeto que simplemente se contemplaba, sino un artefacto que actuaba sobre el espectador, modificando su percepción del espacio y del tiempo. El prodigio, en este contexto, no debe entenderse solo como categoría simbólica o filosófica, sino como resultado de una ingeniería compleja puesta al servicio de la maravilla.

Construcción de una hipótesis virtual y memoria digital del prodigio

La hipótesis tridimensional del arco flamenco, desarrollada mediante herramientas de modelado fotorrealista, representa una estrategia metodológica que conjuga la historiografía del arte con las potencialidades del patrimonio digital (Soto Caba y Simal López 2022). Más allá de una simple reproducción formal, el modelo virtual permite re-imaginar el monumento en su emplazamiento urbano original, restituyendo tanto sus proporciones como su interacción con el paisaje festivo de la Lisboa pre-terremoto. En este sentido, se trata de una herramienta epistemológica que reubica lo efímero en el espacio de la experiencia.

El trabajo se enmarca en las directrices de la Carta de la UNESCO sobre la Preservación del Patrimonio Digital (2003), que subraya la necesidad de proteger los productos del conocimiento humano en formatos digitales, especialmente cuando éstos representan testimonios de bienes culturales desaparecidos o en riesgo. En el caso específico de los ornatos efímeros, cuya fragilidad estructural y vocación transitoria los excluyeron tradicionalmente del canon patrimonial tangible, la reconstrucción virtual ofrece un medio legítimo y novedoso de restitución visual, conservación y estudio crítico.

A ello se suma el marco conceptual delineado por la Carta de los Principios de Sevilla (2011), que subraya la función del patrimonio intangible como campo fértil para la innovación metodológica, y reconoce el valor de las tecnologías digitales como instrumentos de transmisión, reinterpretación y activación cultural. Este enfoque, aplicado a las artes efímeras, otorga legitimidad patrimonial a dispositivos como nuestro modelo reconstructivo, entendiendo que la preservación del conocimiento y de la experiencia visual también forma parte de los compromisos éticos de la investigación contemporánea.

Como ha argumentado la investigación reciente en torno a la digitalización del patrimonio festivo o más ampliamente los trabajos de rescates digitales (Román Aliste et al., 2023), el entorno virtual no solo preserva, sino que también activa nuevas formas de recepción crítica. La virtualidad, lejos de neutralizar el objeto, permite repensarlo desde coordenadas espaciales, perceptivas y políticas inéditas. En esta línea se inscriben algunos trabajos de virtualizadores y autores que desarrollan actividades en este ámbito, donde subrayan el potencial de estas reconstrucciones como vehículos de memoria cultural. Dando a entender, que, en estudios sobre escenografías efímeras y virtualización patrimonial, se puede señalar que la imagen digital, cuando se fundamenta en principios filológicos y técnicos rigurosos, no reproduce un objeto, sino que reconstruye su capacidad simbólica de actuar en el presente, siendo capaces de articular pasado e innovación sin renunciar al rigor filológico ni a la sensibilidad estética.

La presente propuesta reconstructiva no pretende sustituir la experiencia original del arco, sino provocar una reflexión contemporánea sobre su potencia escenográfica, su papel como dispositivo tecnológico generador de asombro, y su inserción en el universo simbólico del Barroco ibérico. El modelo digital es así concebido no como un punto final, sino como una hipótesis abierta: un medio para devolver al presente una arquitectura desaparecida, pensada originalmente para ser vista, vivida y recordada.

Para llevar a cabo esta hipótesis virtual, fue necesario realizar un estudio exhaustivo del terreno y la orografía histórica. Como se indicó anteriormente, este arco se situaba en una zona severamente afectada por el terremoto que devastó Lisboa, transformando radicalmente su trama urbana original. Por ello, fue indispensable recurrir a cartografía histórica precisa, concretamente al plano de João Nunes Tinoco de 1650, que muestra detalladamente el entramado urbano original de la zona de la rúa de los mercaderes, donde se ubicaba el arco flamenco (fig. 3).

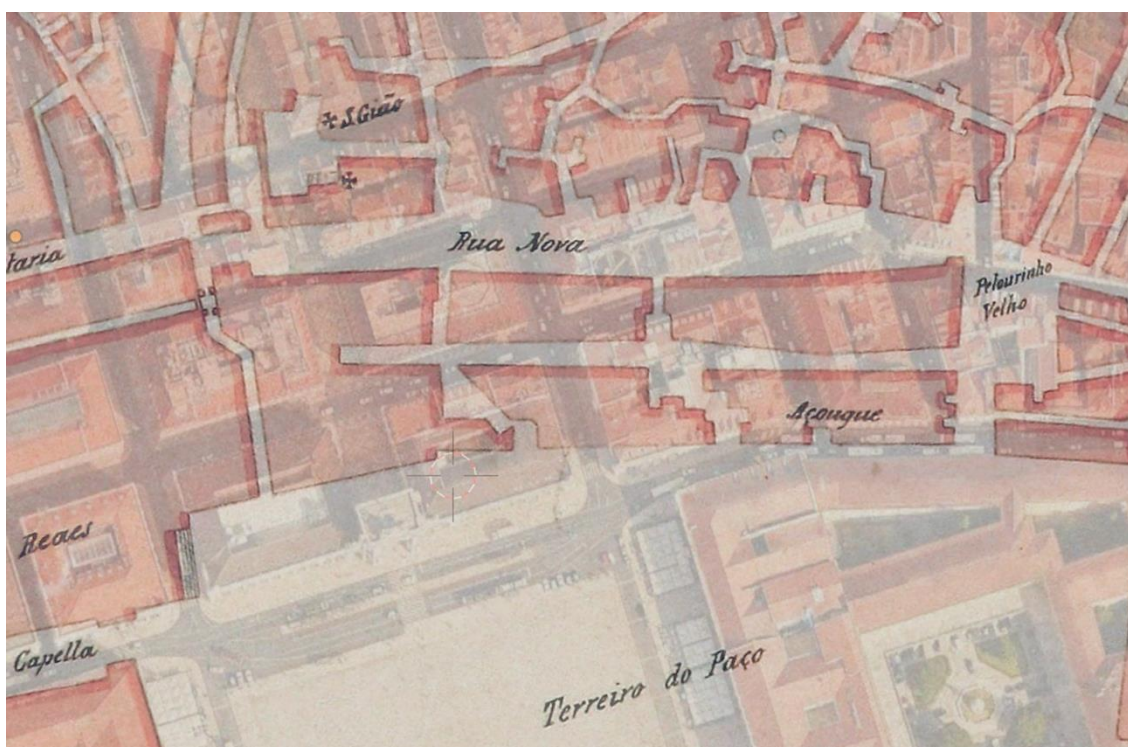


Fig. 3. Solapamiento del plano de João Nunes Tinoco de Lisboa de 1650 con una vista cenital actual de Lisboa.

Una vez con la planimetría de la época, y tomando como referencia una planimetría actual, se realizó un solapamiento entre ambas para ubicar de manera precisa la vista en planta de la ciudad. A partir de puntos geoespaciales actuales y datos orográficos del Instituto Geográfico de Portugal, se efectuó un detallado levantamiento del terreno mediante proyecciones ortogonales desde la planta para ubicar geoespacialmente las calles actuales y las históricas. La necesidad de tener clara la orografía y los desniveles del viario lisboeta resulta crucial debido a los pronunciados cambios de cota de la zona. Con esta información precisa, se avanzó hacia la reconstrucción visual de la rúa de los mercaderes. Aunque aún existe un debate abierto sobre la autenticidad y originalidad pictórica de esta calle, se tomó como referencia visual válida para recrear las

arquitecturas civiles, destacando especialmente sus galerías porticadas con columnas. Tras dimensionar el espacio con rigor, se verificó que las entradas y accesos coincidían notablemente con la representación pictórica. Se realizó entonces el modelado completo de estos edificios, detallando elementos pétreos, lígneos, vítreos, ventanas, puertas, sillares y pavimentos, además de su texturizado (fig. 4).



Figura 4. Proceso de trabajo 3D con la pintura de la Rua Nova dos Mercadores en Lisboa de autor anónimo ubicada en el Kelmscott Manor Collection en Londres.

Con un espacio controlado y construido para ubicar el arco, era ya el momento de iniciar el modelado y su levantamiento. Empleando como referencia principal el grabado histórico de Juan Schorquens, se le proporcionó al arco una espacialidad adecuada dentro del urbanismo original, confirmando que las dimensiones obtenidas del grabado coincidían satisfactoriamente con las previamente calculadas para la vía en cuestión. De entre todos los arcos construidos para este evento, posiblemente el arco de los flamencos fue el más complejo y el que reunía más elementos decorativos. Un arco que funcionaba como un gran retablo compuesto de un total de 19 esculturas antropomorfas alegóricas con sus atributos, 56 lienzos o paneles con amplios repertorios pictóricos, a los que se le sumaban numerosos elementos arquitectónicos como zócalos, bases, columnas, pilastras, capiteles, ménsulas, molduras, pináculos, aletas y frontones.

En términos prácticos, para gestionar eficientemente esta complejidad en el software digital, se utilizó una metodología específica que consiste en dividir el arco en cuerpos horizontales y calles verticales, permitiendo la activación y desactivación selectiva de elementos, evitando así que el programa colapsara durante el modelado. Tras completar el modelado tridimensional del conjunto, se procedió a la construcción de

todas las representaciones pictóricas utilizando técnicas avanzadas de pintura digital y realizando fotocomposiciones detalladas para lograr aproximaciones lo más precisas y veraces posibles.

Tras aplicar las texturas correspondientes con sus mapeados específicos, se establecieron los parámetros detallados de iluminación y orientación solar para simular fielmente las luces y sombras según la fecha histórica, las coordenadas del arco y su entorno arquitectónico. Como resultado, se generó una serie de imágenes fotorrealistas que reflejan hipótesis rigurosas sobre cómo pudo haber sido originalmente el arco flamenco, basándose en descripciones documentales que detallaban sus acabados y espacialidad.

Aunque el objetivo principal del proyecto era obtener una imagen fotorrealista del arco como hipótesis reconstructiva, como iniciativa adicional del equipo *Fasto_Lab*, red de investigación encabezada por la profesora Carmen González-Román de la Universidad de Málaga y financiada por la misma red, se desarrolló también una breve animación digital que simula el paso ceremonial bajo el arco. Esta animación busca complementar modestamente la dimensión festiva y escenográfica original, permitiendo visualizar parcialmente el funcionamiento autómatas del arco (fig. 5).

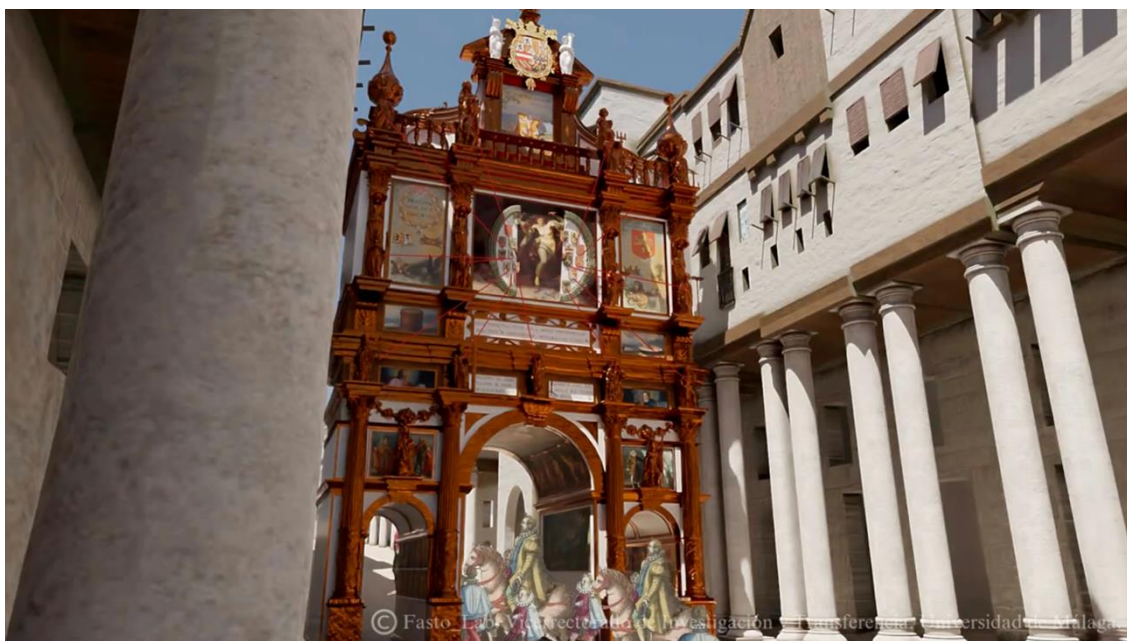


Fig. 5. Frame de la animación realizada por la red de investigación *Fasto_Lab* del movimiento del arco.

Conclusión y reflexiones finales

El arco efímero flamenco erigido para la entrada de Felipe III en Lisboa constituye un ejemplo singular del modo en que la escenografía festiva barroca activaba la noción de prodigio como lenguaje artístico total. Más allá de su monumentalidad, su carácter animado y mecánico otorgaba al artefacto una condición extraordinaria, capaz de conjugar lo arquitectónico con lo teatral, lo efímero con lo memorable. El prodigio aquí

no es una categoría retórica ni un simple efecto estético, sino una operación simbólica que transforma el espacio urbano en una escena de asombro colectivo.

El prodigio se manifiesta aquí en tres niveles claramente diferenciados: primero, en la innovación técnica que hacía posible el movimiento mecánico del arco; segundo, en la intensidad semiótica de sus alegorías; y tercero, en la capacidad de transformar lo cotidiano mediante una teatralidad inesperada. Estos tres vectores lo dotan de un poder de atracción inmediata y de una densidad simbólica que trasciende su duración material. Su desaparición física, lejos de disipar su influencia, lo inscribe en la esfera de lo inolvidable, en ese umbral donde el arte se convierte en memoria activa.

La hipótesis virtual ha permitido rescatar este prodigio no como una ruina digitalizada, sino como una arquitectura del asombro reactivada. Al devolverle forma, escala original, ubicación urbana precisa y contexto festivo, esta imagen digital restituye su capacidad de maravillar, revelando cómo el prodigio no pertenece únicamente al pasado, sino que puede ser reactivado como herramienta crítica y patrimonial. En ello reside también una ética del recuerdo: dar cuerpo a lo que fue concebido para ser efímero, pero no para ser olvidado.

Esta aproximación digital ofrece también resultados metodológicos significativos. La metodología aplicada, basada en el rigor historiográfico, cartográfico y técnico, permitió generar imágenes fotorrealistas convincentes y detalladas, así como una animación que simula de forma dinámica y vívida la experiencia escénica original del arco. Estos recursos no solo facilitan una comprensión más profunda de su funcionamiento mecánico y su compleja iconografía, sino que también contribuyen al desarrollo de nuevas formas de interacción crítica con el patrimonio efímero.

Finalmente, la reflexión ética sobre la memoria y el patrimonio resulta crucial. Al apostar por una simulación digital que revitaliza lo efímero, esta investigación subraya la necesidad contemporánea de reconocer y valorar las manifestaciones artísticas transitorias como elementos clave del patrimonio cultural intangible. En suma, el arco flamenco encarna un prodigio visual en el que confluyen manifestación técnica, dispositivo ideológico y obra de arte total. Al integrarlo en una propuesta reconstructiva rigurosa, se rescata de la desaparición física y se reinscribe en una genealogía contemporánea de la maravilla, construida sobre la memoria, la tecnología y una mirada crítica. Ello hace que, a través de su recuperación virtual, el arco se presenta no solo como un objeto de estudio histórico, sino como una manifestación activa y viva de la cultura visual barroca, capaz de establecer un diálogo renovado y consciente con la sensibilidad contemporánea, estimulando así una reflexión profunda y continua sobre el valor duradero del prodigio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE Francisco de (1556). *Fiestas reales en Lisboa dese que el rey nuestro señor entró, hasta que salió : con vna loa al príncipe nuestro señor que toca a la jornada : (Lisboa, 1619)*. La Fonte que Mana y Corre.
- BOUZA ALVAREZ Fernando (2016). *Imagen y propaganda: capítulo de historia cultural del reinado de Felipe II*. Akal.
- BUCI GLUCKSMANN Christine (2002). *La folie du voir : une esthétique du virtuel*. Galilée.
- CHECA CREMADES Fernando (1999). «Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del barroco». *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria, pp. 49-66.
- DIEZ BORQUE José María (2003). *Teatro y Fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austrias*. Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior de España.
- FERNANDEZ GONZALEZ Laura (2014). «Representación de las naciones en las Entradas reales de Lisboa (1581 y 1619)». *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750): identidad, patronazgo y redes de sociabilidad, 2014, ISBN 978-84-87369-77-3, págs. 413-450*, editado por Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales, pp. 413-50, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9075924>.
- FERRER VALLS Teresa (2003). «La fiesta en el Siglo de Oro: En los márgenes de la ilusión teatral». *Teatro y Fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austrias*, Editorial SEACEX.
- (1987). «Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III». *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, n.º 62. Universitat de València, <https://doi.org/10.13039/501100011033>.
- FLOR Pedro et al (2022). «Retórica del color: policromía de lo efímero vs. policromía digital». *Efímero y virtual: Rescates digitales de artefactos provisionales, 2022, ISBN 978-84-9159-471-0, págs. 85-118*, UJA Editorial, pp. 85-118, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8763585>.
- GARCIA BERNAL José Jaime (2008). «La Jornada de Felipe III a Portugal : ceremonia y negociación política». *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual: y otros estudios sobre Extremadura*, editado por Felipe Lorenzada de la Puente y Francisco Javier Mateos Ascacíbar, pp. 105-16, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2688173>.
- GARCIA GARCIA Bernardo José (2012). «El arte de la prudencia: la Tregua en la Europa de los Pacificadores». *El arte de la prudencia: la tregua de los Doce años en la Europa de los Pacificadores*, editado por Bernardo José García García et al., Fundación Carlos de Amberes, pp. 11-48, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7537096>.

- GOMEZ LOPEZ Consuelo (2019). «Entre el “otium nobile” y la nobleza de la mecánica: Escenografías de la técnica en la ciudad de los siglos XVI y XVII». *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, editado por Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera, pp. 68-81, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7258656>.
- (2017). «La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía: The rhetoric of ingenuity. Images of invention, between military art and scenography». *Drammaturgia*, pp. 53-78, <https://doi.org/10.13128/DRAMMATURGIA-24126>.
- (2024). «‘Suspend the Sense’: Performativity, Technology, and Visual Culture in Il Cannocchiale per la Finta Pazza». *Explorations in Renaissance Culture*, vol. 50, n.º 1-2, diciembre de 2024, pp. 1-20, <https://doi.org/10.1163/23526963-05001004>.
- LAVANHA Juan Bautista (1622). «Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N.S. al reino de Portugal ... por Ioan Baptista Lauaña ...» *BG/135228*, 1622, <http://hdl.handle.net/10366/146700>.
- LEVY PIERRE (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós, [http://cmap.upb.edu.co/rid=1R3QGX5B9-170HLS8-6ZNQ/Levy Pierre - Que Es Lo Virtual.pdf](http://cmap.upb.edu.co/rid=1R3QGX5B9-170HLS8-6ZNQ/Levy%20Pierre%20-%20Que%20Es%20Lo%20Virtual.pdf).
- PEDRAZA Pilar (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia.
- PIZARRO GOMEZ Francisco Javier (1983). «ARCOS DE TRIUNFO EXTREMEÑOS PARA UNA JORNADA REGIA DEL SIGLO XVII». *Norba: revista de arte, geografía e historia*, n.º 4, pp. 91-100.
- RIVERO MACHINA Antonio (2013). «La jornada real de Felipe III de España a Portugal: repertorio literario y mensaje político». *Limite*, n.º 7, pp. 63-82.
- ROMÁN ALISTE Sergio et al (2023). *Jardinería histórica y metáfora virtual: digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVI-XVIII)*. Editado por Sergio Román Aliste et al., 1st ed., Editorial Dykinson.
- SOTO CABA María Victoria, y MERCEDES SIMAL López (2022). «Efímero y virtual: Rescates digitales de artefactos provisionales». *Efímero y virtual: Rescates digitales de artefactos provisionales*, 2022, pp.153-172, Universidad de Jaén, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=876890&info=resumen&idioma=SPA>.