

**Ruiz Soto, Héctor, Apariencia ou l'instant du dévoilement: Théâtre, images et rituels dans l'Espagne du Siècle d'Or, Madrid, Casa de Velázquez, 2024, 344 págs. ISBN: 9788490964002**

**María Luisa Lobato**

Universidad de Burgos

email: mlobato@ubu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4951-1309>

<https://dx.doi.org/10.5209/chmo.102857>

Este libro trata de fijar en el tiempo las distintas maneras en que se produce la “revelación” de realidades ocultas en algunas manifestaciones artísticas. Se centra en el Siglo de Oro español y atiende a un tema lábil tanto por su producción como por su conservación, pues el soporte es efímero y solo es posible recuperarlo a través de imágenes y documentos.

Investigar sobre realidades fugaces, que fueron visibles hace cuatrocientos años, supone de por sí una audacia de ingenio. No solo hay que centrar el objeto que se va a perseguir, sino también la hipótesis de la que se va a partir, los objetivos que se persiguen, el método para acceder a realidades que hoy son intangibles en su mayoría y las fuentes posibles. Solo ese proceso de investigación permite asediar un tema nada fácil.

Resulta complejo el título de libro en el que se manejan dos lenguas, porque se va a tratar de la *apariencia*, término español, pero ¿de cuál de los sentidos de esa palabra? Para aclarar al lector interesado, el autor da una equivalencia denominativa en francés: “ou l'instant du dévoilement”, que podríamos traducir como el instante de la revelación. Nos preparamos, por tanto, para leer un estudio sobre una realidad que se da en una porción brevíssima de tiempo y que tiene carácter de manifestación de una verdad oculta.

Por si fuera poco el enigmático título, el subtítulo nos sitúa en la zona de fechas objeto del análisis: el Siglo de Oro y en el espacio que se tendrá en cuenta: España, y se reparte ya en tres términos que no serán indiferentes en el estudio que se llevará a cabo: teatro, imágenes y rituales. El libro tiene una estructura cuatripartita en cuanto a las manifestaciones en que se dio el ámbito de la *apariencia* de velos y des-velos que formaron parte del juego barroco del ser y el parecer.

El autor demuestra un buen conocimiento del estado de la cuestión, en cuanto que no son pocos los estudios relativos a algunas de las tres manifestaciones de las *apariencias*, lo que pone aún más de relieve la ausencia de otros. En todo caso, se propone suprir la falta de análisis previos de algunas de esas realidades, en especial, de las *apariencias* teatrales, estableciendo una homología entre lo que conocemos y aquello que necesitamos desentrañar. Esta es la hipótesis de partida del autor: que la práctica de la revelación/desvelamiento tiene unas invariantes que permiten estudiarla más allá de las diferencias de contexto. Por ello, resulta rentable apoyarse en la práctica más trabajada, que sería la de la cultura material del arte que se ha interesado por las cortinas, objeto de estudio prioritario, del que nos han quedado testimonios pictóricos y documentales.

Y son, en efecto, las cortinas y sus movimientos en escenas de diversos tipos las que envuelven el desarrollo del libro. Lienzos que se corren para encubrir algo o a alguien, se descorren para

permitir su visión fugaz y se vuelven a cerrar para ocultar lo mostrado. Ese instante de la desvelación y las emociones que se dieron en el público que estuvo presente interesan sobremanera al estudioso. En efecto, el asombro es una emoción muy buscada en el Siglo de Oro, hoy sustituida por el efecto que producen juegos visuales más sofisticados, pero quizás menos intensos y efectivos. Porque, esa es la cuestión, ¿qué se pretendía en aquel periodo con ese dejar ver de modo efímero una realidad para ocultarla con presteza? Son varios los objetivos dependiendo de los ámbitos en que se presente ese ocultar/mostrar/ocultar.

Cuatro son los campos de estudio en los que se analiza el uso de *apariencias*, lienzos o cortinas, todos sinónimos aquí. En primer lugar, Ruiz Soto se acerca a la pintura, que recrea presencias y narra historias, y analiza algunas que fueron expuestas presentándolas detrás de una cortina. Las razones de esta circunstancia pudieron ser varias, entre ellas, que el coleccionista considerase ese cuadro de especial fragilidad o de más valor, pero también la propia temática de la pintura. Se apuntan como las más proclives a aparecer cubiertas la pintura devota, el retrato, los cuadros de argumentos mitológicos y los que presentan escenas sangrientas. Estas últimas afirmaciones deberían estar, quizás, más fundamentadas, pues recuerdan demasiado a las conclusiones que el autor extrae de otro capítulo de su libro, en el que analiza las acotaciones teatrales de las obras de los siglos XVI y XVII. Son, en efecto, las obras de teatro de argumento mitológico y los dramas que contienen escenas de muerte, entre otros, las que presentan más acotaciones que señalan el uso de una *apariencia* en escena. Resultan muy interesantes los resultados obtenidos a partir de inventarios y de vestigios materiales, que sugieren el empleo de colores determinados en las cortinas que cubrían los cuadros en consonancia con los tonos de la pintura que mostrarían. Conviene tener en cuenta que el movimiento de las cortinas dinamizaba el cuadro y, de algún modo, contribuía a su teatralización. Junto al marco elegido, a veces de más valor que la pintura, la cortina que se descorría funcionaba como dinamizadora estilística que podía realzar las cualidades de una pintura, en cuanto que proporcionaban filtros cromáticos, juegos lumínicos, cierta teatralización y efectos de realidad. En ocasiones, podía tener una función protectora, como en la copia de la *Cabeza de Medusa* pintada por Rubens en 1617-1618, que estuvo cubierta por una cortina, quizás para librarse a los espectadores de la mirada petrificante de la gorgona. Fueran cuales fueran los objetivos de colocar cortinas frente a una obra pictórica, esta aportaba siempre distinción. Por último, apunta Ruiz Soto que sería necesario investigar la historia de este fenómeno en diacronía, por lo menos en las colecciones reales españolas.

El segundo espacio de presentación de *apariencias* que se analiza en este libro es el desvelamiento de las figuras reales, en especial la del rey. El monarca español de la Casa de Austria es, en su esencia, un rey escondido. La majestad de su poder necesitaba de ese extrañamiento respecto a los demás mortales como signo de su autoridad. Sin embargo, hay ocasiones especiales en las que el monarca se manifiesta a sus súbditos. Se analizan en esta segunda parte del libro momentos estelares como las procesiones o las entradas reales y otros más privados, visibles solo a ciertas personas de la corte como, por ejemplo, al sumiller de cortina. Entre estos últimos, está la esfera semiprivada de la capilla real y las visitas muy concretas a templos. La cortina que vela al rey ante todos menos ante el altar es un accesorio recurrente en la representación de la *pietas austriaca* y estaba llamada a suscitar efectos concretos entre los espectadores. Según Saavedra Fajardo en su *Razón de Estado*, esas impresiones tendrían que ver con el temor y el amor al monarca al mismo tiempo. Además de los lugares sagrados, fueron ocasiones de ostentación las entradas reales. El autor se refiere a la entrada de Felipe III en Valencia (1599) y en Lisboa (1619). Por último, se analizan en un primer acercamiento al teatro de Lope de Vega, tres comedias en las que se produce la aparición del monarca y el empleo de la cortina y del dosel, tal como se recoge en las indicaciones escénicas que acompañaron los versos. El sentido que indica el autor sería la adhesión a la figura y al mandato del rey. Resulta de gran interés la comparación entre la obra de Lope *El Brasil restituido* y el cuadro de Juan Bautista Maíno con el mismo argumento.

El desvelamiento litúrgico constituye la tercera parte de este estudio. Se diferencian en él las cortinas del altar pretridentinas de las que cubrían el retablo durante el tiempo litúrgico de la Cuaresma. La apertura el día de Pascua era imagen de la ruptura del velo del templo de Jerusalén

vinculada a la muerte de Cristo en la cruz. Lienzos cubrían también las reliquias veneradas en las iglesias y ciertas imágenes en un juego de apariencias que presentaba la teatralización del rito sagrado, también con mucho en común respecto a las *apariencias* que surcaban el teatro del tiempo. Porque, sin duda, la estrategia de la fascinación en el Siglo de Oro tenía su base en el teatro, que ocupa el cuarto lugar en este estudio. Aun siendo la última en el análisis, el teatro en diálogo con la cultura visual de su tiempo impregna todo este libro. Reprocha su autor a los estudiosos del drama, no sin razón, la ligereza con la que en ocasiones han pasado sobre las indicaciones escénicas o acotaciones teatrales que permiten imaginar y recrear la puesta en escena. Ya en el primitivo teatro del siglo XVI, las *apariencias* jugaron un papel principal en el teatro de corte, en el representado durante fiestas religiosas y en las tragedias de inspiración senequista. Con un riguroso estudio de la situación de estos juegos de desvelamientos en determinadas obras teatrales del periodo, Ruiz Soto concluye que esos desvelamientos tuvieron lugar principalmente en las partes finales de las obras de teatro. Analiza tres grandes grupos de dramas: los manuscritos teatrales del conde de Gondomar, y los conocidos como manuscritos de Palacio, ambos del siglo XVI, para pasar después al corpus de obras de Lope de Vega en los siglos XVI y XVII. Como ya se dijo, las comedias de santos y las tragicomedias se prestan de forma especial al desvelamiento que tiene lugar en el clímax de la obra y que provoca el asombro del público. No deja de presentar el autor del libro las contradicciones áureas en cuanto al uso de los decorados y las máquinas escénicas, que parecían ahogar en ocasiones el texto dramático. Este sería el único que perduraría una vez impresa la obra teatral, pues no hay que olvidar que el teatro del Siglo de Oro se imprimía y tenía gran éxito de lectores. Pero en el teatro vivo, el que contaba con un público entusiasmado, las *apariencias* fueron una de las características diferenciales de la dramaturgia española en la escena europea.

El libro de Ruiz Soto aborda, pues, un tema de gran originalidad y tiene la cualidad de establecer relaciones entre manifestaciones artísticas de muy diverso tipo, aunadas todas ellas por la presencia de *apariencias*, juegos visuales que someten al espectador a la sorpresa de desvelar lo escondido, en bastantes casos para volver a ocultarlo en una fracción de tiempo muy breve. La emoción que se persigue y que se logra es la sorpresa, en busca de una adhesión al mensaje así desvelado, ya sea este de rango divino o humano.