

La distancia psíquica que anhelaba el público áureo: los procesos emotivo-sociales reflejados en los recursos visuales y acústicos en *Triunfos de Amor y Fortuna*

Ieva Emilija Rozenbergaite¹

Recibido: 17 de febrero de 2023. / Aceptado: 1 de mayo de 2023.

Resumen. Triunfos de Amor y Fortuna de Antonio de Solís y Ribadeneira, cuya sucesión de representaciones durante la época llegó a más de sesenta, destaca como uno de los mayores éxitos del teatro español del s. XVII. Esta circunstancia no puede menos que hacernos reflexionar sobre la naturaleza del vínculo entre el público y la obra y sobre los requisitos del espectador aurisecular con los que esta fiesta teatral tenía que cumplir a la perfección. Por lo tanto, en el presente artículo se propone analizar los estímulos sensoriales, emocionales e intelectuales que tendía a transmitir la puesta en escena desde una perspectiva esteticista o, más precisamente, a través de la aplicación del concepto de distancia psíquica. Considerada la gran importancia de los efectos visuales de particular espectacularidad y de las numerosas intervenciones musicales, el enfoque del estudio se centra en los recursos audiovisuales de la representación.

Palabras clave: Triunfos de Amor y Fortuna; Antonio de Solís; recursos audiovisuales; público; distancia psíquica

[en] The psychic distance that the Golden Age public aspired to. Social and emotional processes reflected in the visual and acoustic resources in *Triunfos de Amor y Fortuna*

Abstract. Antonio de Solís y Ribadeneira's Triunfos de Amor y Fortuna represents one of the major delights of the 17th century Spanish Theatre as its succession of performances during the epoch reached more than sixty. This circumstance makes us reflect on the nature of the connection between the audience and the play and also about the Golden-age viewer's expectations perfectly fulfilled by the comedia. Therefore, the present article analyzes the sensory, emotional and intellectual stimulations transmitted by the staging of Triunfos de Amor y Fortuna from an aesthetic perspective, or, more precisely, by applying the concept of psychic distance. Considering the huge importance of the highly spectacular visual effects and numerous musical interventions, the study focuses on the audio-visual resources of the play.

Keywords: *Triunfos de Amor y Fortuna*, Antonio de Solís, audio-visual resources, audience, psychic distance

Sumario. 1. Introducción. 2. La distancia psíquica en el plano visual. La escenografía. 3. La distancia psíquica en el plano sonoro. Las intervenciones musicales. 4. La interacción entre los recursos visuales y los acústicos. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rozenbergaite, I. E. (2023) "La distancia psíquica que anhelaba el público áureo: los procesos emotivo-sociales reflejados en los recursos visuales y acústicos en *Triunfos de Amor y Fortuna*", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 99-112.

1. Introducción

Triunfos de Amor y Fortuna de Antonio de Solís y Ribadeneira se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el 27 de febrero de 1658 como representación principal de los festejos realizados para conmemorar el nacimiento de Felipe Próspero, heredero de Felipe IV al trono de España. Muchas veces considerada como "comedia"², la obra se caracteriza por una notable cantidad de intervenciones cantadas —con música compuesta por

Cristóbal Galán y Juan Hidalgo—, lo que no puede menos que arrojar cierta confusión taxonómica a la hora de determinar con certeza su género, sobre todo, cuando una de las mayores especialistas del teatro musical áureo, Louise K. Stein, observa que "*Triunfos de Amor y Fortuna* demonstrates the 'mixed' and somewhat messy character of zarzuela" [Stein 1993: 283]. La obra tuvo un éxito extraordinario, el cual condicionó una sucesión de representaciones que llegó a más de sesenta y, como señala Frédéric Serralta, resultó "un triunfo que muy

¹ Universidad Complutense de Madrid, ievarozenberg@gmail.com.

² Mar Puchau menciona que en la época en la que se representó *Triunfos de Amor y Fortuna*, debido a su fama excepcional, era referida como la "comedia grande" [2013: 17].

probablemente no tuvo comparación en los anales de todo el teatro español del s. XVII³ [1986: 96]. Aquí podríamos sacar a colación la explicación que da Emilio Orozco sobre la función del espectador como fuerza motriz de la producción teatral:

Fue, pues, la general conjunción de público y autores la que determinó ese gran desarrollo de las fiestas teatrales en toda Europa [...] La compleja sociedad que se reúne en los teatros se entusiasma con este mundo de apariencias, con este consciente soñar despierto, que representa el goce de la pura ficción teatral. Sin ese general entusiasmo no se hubiese estimulado a los autores a producir teatro en la cantidad y calidad que en esa época se produjo. [1969: 237-238]

José María Díez Borque asimismo señala al espectador como “co-autor” de las obras escritas para los escenarios del momento afirmando que la libertad del director de teatro era su público, el cual tenía que “comprender, sin el truco de excesivas explicaciones, la puesta en escena” [1983: 27-28]. Queda claro, por consiguiente, que una obra tan solicitada como *Triunfos de Amor y Fortuna* tenía que cumplir a la perfección con los requisitos del espectador aurisecular, lo cual nos incita a plantearnos la cuestión de la naturaleza del vínculo psíquico particularmente estrecho que se establecía entre el público y uno de los mayores éxitos teatrales del siglo XVII.

Considerada la gran importancia de los efectos visuales de particular espectacularidad y de las numerosas partes cantadas, las cuales Mar Puchau describe como “elemento clave de la arquitectura dramática” [2013: 44], estimamos oportuno elaborar un estudio de la recepción de *Triunfos de Amor y Fortuna* dirigiendo el enfoque a los recursos visuales y acústicos de la representación. Con el fin de conocer mejor el nexo psíquico entre el público y el espectáculo —entendido este como conexión entre la obra y la psique del espectador⁴—, en la presente ocasión se examinarán los estímulos sensoriales, emocionales e intelectuales que tendía a transmitir la puesta en escena de la comedia desde una perspectiva esteticista o, más precisamente, vía la aplicación del concepto de distancia psíquica —también llamada “desapego artístico”—. Teniendo en cuenta que nos referimos a una relación recíproca entre el público y la representación, consideramos necesario abordar tanto las posibles respuestas por parte del receptor a los susodichos impulsos generados por los elementos audiovisuales de la obra como las expectativas del público áureo que se veían reflejadas en la *gran comedia* de la época.

En anteriores artículos⁵ introducimos una metodología orientada al estudio del público aurisecular y del contexto socio-emotivo que se reflejaba en las

tendencias del teatro de la época. Nuestra sugerencia se funda en el abordaje a los tres planos de la convención dramática —el sonoro, el visual y el textual— pasándolos por el prisma de la noción de distancia psíquica —una idea recurrente en numerosas doctrinas a partir del surgimiento de *Crítica del juicio* de Kant⁶ en Occidente y a partir de teorías como *riken no ken* de Zeami Motokiyo o el surgimiento de la ópera china en Oriente—. El concepto significa un desapego emocional e intelectual del sujeto hacia el objeto y se suele emplear para medir la implicación psíquica por parte del receptor en un momento de apreciación estética. Es decir, cuanto más nos identificamos con una obra de arte, más corta es la distancia psíquica que nos separa. Edward Bullough explica esta categoría estética como el espacio que se establece “between our own self and its affections, using the latter term in its broadest sense as anything which affects our being, bodily or spiritually, e.g. as sensation, perception, emotional state or idea” [1912: 89].

En *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2001) de José-Luis García Barrientos, aparece una variante de la noción, la “distancia representativa”, “que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en sus receptores” [233]. Cabe decir que la distancia representativa supone un factor de mucha importancia para el establecimiento de la distancia psíquica y en algunas circunstancias incluso coincide con ella, lo cual se podrá apreciar más adelante en el análisis de la comedia de Solís.

Uno de los aspectos clave del concepto, según Bullough, consiste en el hecho de que la distancia psíquica se manifiesta como característica del arte en sí y, también, como factor que diferencia distintos géneros artísticos, cuyos rasgos distintivos residen en varios “grados distanciales”. El filósofo destaca tres esenciales modelos de distancia como tres posibles actitudes del espectador hacia la obra: la insuficiente (*underdistancing*), la excesiva (*overdistancing*) y la correcta, que representa el “punto medio”, llamado por Bullough la “antinomía de distancia” (*antinomy of Distance*) [94-98]. Para ilustrar los niveles de distancia podríamos recurrir a la experiencia teatral. La insuficiente distancia se instaura cuando el espectador se involucra en la representación hasta el punto donde desaparece la actitud estética y emergen

³ Luis de Ulloa comenta el evento de la siguiente manera: “De propósito se ha dejado para la postre, porque quede más en la memoria, el día miércoles veintisiete de febrero, en que se representó la gran comedia de don Antonio de Solís [...] Los versos fueron como suyos, la traza enlazó artificiosamente las dos fábulas de Siques y de Endimión, el aparato de mutaciones y tramoyas fue de tan maravillosas apariencias que pudiera dar envidia en Italia, de cuyos teatros encarece tanto la fama...” [apud Serralta: 96].

⁴ Wolfgang Giegerich explica el término “psíquico” como todo lo relacionado con la psique, la cual, según el investigador, acoge las facultades intelectuales y emocionales del hombre, sus impulsos, sus deseos, etc. [2020: 102].

⁵ Rozenbergaite [2020a], [2020b].

⁶ En *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics* —el único libro dedicado a la historia y al estudio comparatista de las teorías desarrolladas en torno a la noción de distancia psíquica— Steve Odin señala que el surgimiento del concepto se suele relacionar con el artículo de Edward Bullough “Aesthetic Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, publicado en *British Journal of Psychology* en 1912, donde por primera vez aparece el término “distancia psíquica”. Sin embargo, el autor observa que las raíces de la idea en Occidente se remontan al siglo XVIII, en concreto, a la aparición de la teoría de contemplación desinteresada de Kant y a los antecedentes del desinterés kantiano presentes en los escritos del tercer conde de Shaftesbury (1671-1713) y Karl Philipp Moritz (1756-1793).

⁷ Bullough describe la “antinomía de distancia”, o la “actitud estética”, como “the utmost decrease of Distance without its disappearance” [1912: 100].

cálculos prácticos⁸ relacionados con la obra o el espectador se identifica demasiado con la ilusión artística⁹. La excesiva se establece en el caso en que el espectador no consiga evocar una actitud estética porque no se siente lo suficientemente interesado en la representación. La antinomia de distancia a su vez se genera si el espectador se involucra en la representación, pero muestra un desinterés total por los aspectos pragmáticos de la función adoptando así una actitud estética¹⁰.

De mucha relevancia para el presente trabajo son los efectos de distancia y de ilusionismo generados por distintos elementos de la puesta en escena, los cuales en el análisis posterior serán referidos como factores “distanciadores” —los agentes que tienden a provocar un aumento de la distancia— y los “acercadores” —los que incitan a disminuir la distancia—¹¹. Aquí podemos traer a colación algunos ejemplos que mencionan Bullough y García Barrientos: a mucha gente la “música seria” le parece demasiado “distanciada”, mientras que los ritmos bailables tienden a imponer una distancia excesivamente corta¹²; la escena cerrada facilita la inmersión al mundo ficticio, mientras que la abierta favorece los efectos antiilusionistas [146], etc.

Así pues, la noción de distancia psíquica, debido a su carácter interdisciplinar —que aúna ciencias como filosofía, psicología y sociología—, resulta particularmente útil a la hora de reflexionar acerca de la idiosincrasia de la sociedad española como espectadores teatrales y de determinados procesos emotivo-sociales que tuvieron un gran impacto sobre el desarrollo de las artes escénicas [Rozenbergaite 2020a: 34-35]. El cálculo de la distancia de una obra, según García Barrientos, exige una

operación compleja donde el análisis se elabora a partir de las mediciones parciales obtenidas en un examen exhaustivo de cada uno de los aspectos de la distancia —el estudioso indica el temático, semiótico y pragmático en las categorías de tiempo, espacio, personaje y público— [2001: 246].

2. La distancia psíquica en el plano visual. La escenografía

La mitología grecolatina, como apunta Leonor Ortega Alcántara, en abundantes ocasiones, fue empleada por los dramaturgos porque “su carácter permitía adoctrinar y entretener, a la par que ofrecía un gran recurso para el lucimiento del escenógrafo en las mudanzas y en la presentación diversa de personajes —humanos, divinos, semihéroes, villanos, monstruos—” [2003: 365]. Aurora Egido observa que el hecho de que la gran parte de los mitos plasmados en las comedias tuvieran sus paralelos en los cuadros de la época era de suma importancia para la elaboración de la escenografía, ya que en numerosas zarzuelas y óperas se podían apreciar motivos provenientes de famosas obras pictóricas¹³ [2009: 156]. El mundo mágico de las leyendas grecorromanas, plegado de transformaciones fantásticas, vuelos, caídas y ascensos al cielo espectaculares, tenía una doble vertiente: deslumbrar al espectador con su imaginario dinámico y transmitir el contenido filosófico de la obra, las dos funciones, según Stelio Cro, estrechamente vinculadas, ya que la visualización constituía el “elemento esencial de las alegorías” en el teatro áureo¹⁴ [Cro 1985: 119].

Triunfos de Amor y Fortuna, como otras muchas obras basadas en la materia mitológica, posee un enorme potencial a la hora de concebir imágenes de alto impacto visual. En la comedia se entrelazan los mitos de Amor con Siques y de Diana con Endimión que confluyen en el enfrentamiento entre Amor y Fortuna por el poder sobre los mortales. En la variante de Solís, Venus se ofende con Siques —por ser dueña de una belleza divina— y con Endimión —por exaltar la hermosura de Siques y Diana por encima de la de Venus—. La diosa desplaza a los dos humanos a la Selva de los Hados y encarga la venganza a Fortuna. No obstante, surge el conflicto entre Amor y Fortuna y cada uno de los dioses decide luchar por la felicidad de un mortal: el Amor se responsabiliza de la dicha de Siques, mientras que Fortuna se dedica a ayudar a Endimión. La situación se complica todavía más cuando Amor se enamora de Siques. Tras numerosos desafíos, el conflicto se resuelve de la si-

⁸ Con el propósito de demostrar la importancia de la falta de cálculos prácticos para la actitud estética, vamos a recurrir al famoso ejemplo de la niebla que da Bullough. El filósofo propone imaginarnos una niebla en el mar: a mucha gente esa imagen le produce sensaciones desagradables, tales como el malestar físico, una angustia peculiar y un miedo de peligros invisibles, de cuya existencia real para los barcos en el mar somos conscientes, a pesar de que estén escondidos detrás de la cortina de niebla. Sin embargo, la niebla en el mar también puede causar un gran deleite. Si dejamos aparte los peligros que supone la niebla para los barcos, o sea, nos olvidamos de las cuestiones prácticas relacionadas con ella y nos concentramos en sus cualidades de por sí, podemos percibir otro tipo de sensaciones: el velo opaco como si fuera una leche transparente, el cual desdibuja los contornos de los objetos y los convierte en formas grotescas, la suave consistencia del aire, etc. [1912: 89-90]

⁹ García Barrientos [2001: 233-244] indica los términos opuestos a la distancia, “identificación” —en el caso de que sea absoluta— y el “ilusionismo” —el grado más alto de la identificación—, los cuales en el presente estudio muchas veces son aludidos como una “distancia insuficiente” o incluso de una “pérdida de distancia”. La tensión irreducible y siempre activa entre la distancia y el ilusionismo, según el investigador, es un rasgo distintivo de la recepción teatral.

¹⁰ Los grados de distancia se comentan más detenidamente en Rozenbergaite [2020a: 38-40].

¹¹ En lo que respecta a las tendencias “distanciales”, se ha de tener en cuenta que los individuos difieren en sus inclinaciones y capacidades para mantener y manejar distintos grados de distancia psíquica con diferentes objetos. Bullough (1912) afirma: “Distance may be said to be variable both according to the distancing-power of the individual, and according to the character of the object” (p. 94). No obstante, el esteticista añade que, sin contar las complicaciones subjetivas, existen factores que poseen claras tendencias a provocar el aumento o la disminución de la distancia en la mayoría de las personas.

¹² Véase Bullough [1912:95-98] y Rozenbergaite [2020a: 39], [2020b: 306].

¹³ Egido menciona la relación entre *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa* con los cuadros del Veronés [2009: 156].

¹⁴ En 1677 Calderón escribió un documento a favor de los pintores, “Deposición hecha por D[o]n Pedro Calderon de la Barca en favor de los Profesores de la Pintura en el pleyto con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se les hiciese repartim[ien]to de Soldado”. Stelio Cro observa que es “el único texto teórico que nos ha llegado del gran dramaturgo”, donde este “emite juicios sobre las artes visuales y sobre la pintura en general” [1985: 119]. El investigador comenta que el documento transparenta la importancia de los cuadros mitológicos como fuente de inspiración para las alegorías o los “lienzos animados” en las comedias calderonianas.

guiente manera: Júpiter emite el juicio que determina que Siques sea divinizada y pueda casarse con Amor, del cual también se enamora a lo largo de la obra, y a Endimión, seducido por la belleza de Diana, se le concede un sueño eterno donde podrá admirar a la diosa, ya que en la vida real esta solo lo desdeña. La dinámica de la comedia compuesta por apariciones continuas de dioses como Venus, Diana, Morfeo, Amor, Fortuna, Mercurio y el mismísimo Júpiter fue una perfecta oportunidad para recurrir a las tecnologías escénicas más elaboradas del momento.

No cabe duda de que los efectos visuales representan uno de los factores esenciales en la distancia psíquica que existe entre el espectador y la obra. Podríamos distinguir cuatro grupos de integrantes visuales del espectáculo: la coreografía, el trabajo del actor, la escenografía y el lugar de la representación, la cual en todas las épocas tenía una inmensa importancia para la atmósfera del evento. Con el fin de no extendernos demasiado, en el presente artículo nos limitamos a analizar solo la escenografía, dado que fue el agente visual por el que la obra de Solís sobresalía más. Conformada por diez mutaciones, una maquinaria de alta complejidad y espléndidas técnicas de iluminación, la puesta en escena de *Triunfos de Amor y Fortuna* exigió preparativos que duraron meses y cuyo resultado final llevó a la fama al escenógrafo italiano Antonio María Antonozzi¹⁵.

Los profundos conocimientos que Solís tenía de las innovaciones escénicas —las cuales, como observa Puchau, estaban relacionadas con la perspectiva, la disposición de bastidores para las mutaciones, la maquinaria de tramoyas y la iluminación [2013: 56]— se reflejan claramente en acotaciones:

Desaparece el retrete y los bastidores que formaban la división de los teatros, y queda descubierta la Mutación del jardín. Y, al mismo tiempo, salen las NINFAS del AMOR y él se retira con ellas a un lado del tablado y DIANA, con las suyas, al otro, desde donde han de subir ambas deidades con sus coros a desaparecer por lo alto en una tramoya que represente el globo de la luna, ocupando todas, catorce personas, la frente del teatro y subiendo poco a poco mientras dura lo que se sigue. [Solís y Rivadeneira, en Puchau, v. 2094]

El lujoso espectáculo empieza con la loa donde aparecen Apolo y Minerva, además de los personajes alegóricos de Alemania y España y sus símbolos respectivos —el águila y el león—, que simbolizan la unión de los países representada por el matrimonio de Mariana de Austria y Felipe IV. La pieza breve se desarrolla en torno a las referencias a la alianza entre los países y al nacimiento del primer heredero varón del rey. La escenografía de la loa sirve claramente para recalcar la naturaleza divina de la familia real: se utilizan las tramoyas para

imitar un vuelo de las deidades, queda descubierto un tablado que representa un jardín y el cielo, aparece un arco triunfal con el nombre de Felipe escrito con letras de oro, luego otros arcos, entre cuyos se encuentra uno con el nombre del Próspero, etc. El conjunto de todos estos efectos pomposos, las alusiones a los sucesos políticos de la época y las constantes alabanzas al rey y su familia tenían una influencia muy peculiar y ambivalente en el nexo entre el público y la obra.

Si bien el decorado cumplía con la estética barroca orientada a cautivar al público con deleite visual sometiéndolo a una realidad paralela, mágica e inofensiva —en otras palabras, disminuyendo la distancia psíquica en alto grado, pero sin notable peligro de una pérdida de distancia—, los temas políticos reflejados en la escenografía implicaban un enorme riesgo de caer en las digresiones extremas de distancia¹⁶. El culto al rey estaba impregnado en todas las manifestaciones artísticas, sin embargo, las opiniones al respecto podían diferir mucho. A un partidario del rey y de la monarquía este simulacro del poder divino concedido a la imagen del soberano servía como un señuelo más para dejarse llevar por la ilusión artística. Sin embargo, un espectador propenso a las reflexiones críticas corría el riesgo de involucrarse demasiado en las cuestiones políticas reflejadas en la escenografía perdiendo así la distancia estética.

Por otro lado, los elogios obligatorios en la loa en la mayoría de los casos tenían poco que ver con la franqueza del dramaturgo, por lo que esta falta de sinceridad podía ejercer involuntariamente un efecto distanciador. Naturalmente, lo más probable era que la exaltación de la figura del rey —por ser una norma inevitable en cualquier evento social— no afectase al público de ninguna manera, es decir, tuviese una “carga nula” en su vínculo emocional con la representación. No obstante, las digresiones mencionadas también eran muy posibles.

Lo que caracterizaba más la puesta en escena de *Triunfos de amor y fortuna* era una exuberancia de imágenes, impresionantes efectos lumínicos y un movimiento constante, muchas veces relacionado con la subida y el descenso o el vuelo. El hecho de que la mayoría de los personajes fueran dioses justificaba toda una serie de vuelos en cada una de las jornadas: las deidades subían y bajaban en las nubes como si fuesen sus medios de transporte; se movían volando Amor, Diana, Venus, los coros de ninfas e incluso todo el monte con Fortuna, Siques y Endimión encima; descendían de lo alto el trono de Fortuna y un carro de Venus tirado de dos cisnes que movían las alas; subía el globo de la luna y la concha de Venus, etc. Si tenemos en cuenta que tanto el vuelo como la ascensión son imágenes arquetípicas, las cuales,

¹⁵ Serralta comenta la aportación de Antonozzi así: “Como se habrá podido comprobar, los elogios contemporáneos tienen que repartirse entre Solís, autor del texto, y Antonozzi, ingeniero italiano responsable de las tramoyas y de la maquinaria escénica. Y por supuesto una parte apreciable del éxito popular de la obra hay que atribuirla a este último, creador o introductor de deslumbrantes novedades visuales” [1986: 96].

¹⁶ Como “digresiones de distancia”, en el presente estudio, entendemos las desviaciones de la “antinomía de distancia” o de la actitud estética. Las circunstancias que podían determinar la pérdida de la percepción estética eran una identificación demasiado fuerte con lo que pasaba en el escenario —en el caso de la loa, esto podía manifestarse como una implicación muy profunda y personal por parte del espectador en el contenido político representado por las alegorías— o una falta de interés —esto podía ser causado por el carácter abstracto de los personajes y de la acción dramática—. La primera digresión se podría calificar de una pérdida de distancia y la segunda de una distancia excesiva.

debido a su significado y la dinámica del movimiento que late en ellas, suelen ser particularmente impactantes, podemos apreciar que su representación en el plano visual ya por sí tendía a acortar la distancia psíquica.

El imaginario del vuelo siempre de una u otra manera se vincula con la espiritualidad, la ligereza, la libertad, el placer y una especie de poder supremo. Gaston Bachelard afirma que “in dreams, flight is the sensual delight in purity itself” [apud Durand 1999: 128]. No es difícil de aplicar las ideas transmitidas a través del símbolo de alas a cualquier deseo humano, por ende, cada persona suele ver las alas como metáfora de sus propios anhelos íntimos [Rozenbergaite 2020b: 302-303]. Además, el significado positivo de la propia semántica del símbolo ejerce como anzuelo para atrapar la atención del hombre, hacerlo soñar y acordarse de sus propios objetivos, que exigen un fuerte impulso e inspiración. Lo mismo se puede decir sobre la visión del vuelo, dado que las aspiraciones espirituales y el deleite profundo que encarna apela a los rincones más ocultos y atesorados del alma.

El ascenso, como observa Gilbert Durand, es el objetivo primario del vuelo y se asocia con la purificación moral y “angelic or monotheistic isolation” [1999: 132-133], aparte de reflejar la idea de soberanía. Bachelard vincula el acto de la ascensión con la noción de “contemplación monárquica”: “Contemplation from a Summit gives a sense of sudden mastery over the universe. Ascensional acts and postures are naturally accompanied by a feeling of sovereignty” [apud Durand 1999: 132]. Naturalmente, eran temas relevantes para la sociedad barroca, regida por la monarquía y por la Iglesia, de ahí que no sea difícil imaginar qué impresión causaba una representación rebosante de efectos espectaculares, los cuales señalaban al poder supremo que dirigía la vida de todos los asistentes en la fiesta y a la vez hacían referencia al mundo espiritual y a los deseos más profundos del ser humano.

Otro papel importante para la recepción de la obra lo tenía la cuidadosa selección de los paisajes que se extendían en el escenario. Las mutaciones de *Triunfos de amor y fortuna* se caracterizaban sobre todo por imágenes idílicas, salpicadas de colores, destellos y adornos. El espectador tenía la oportunidad de presenciar el lujo y la sofisticación de los palacios que jugaba con la naturaleza salvaje llena de estímulos sensoriales. La acción dramática se desarrollaba en lugares que parecían sacados de los cuentos de hadas o de los sueños sobre la vida perfecta —una táctica equiparable a la de las películas y series *hit* en nuestra actualidad que se vuelven famosas por reflejar las vidas de gente millonaria rodeada de naturaleza paradisíaca—.

El Bosque de los Hados donde Endimión y Siques estaban aprisionados con cadenas de oro; la Selva de Diana; el Alcázar de la Fortuna; Salón Real del Amor *adornado rica y vistosamente* [Solís y Rivadeneyra, v. 1348]; la Mansión del Sueño; un jardín con fuentes y un retrete con alhajas; una escena pastoril; un puerto del mar e incluso el cielo y el trono de Júpiter. Todas estas mutaciones transmitían el espíritu de Edén, o al menos de unas vacaciones anheladas, que pretendía arrullar al público sumergiéndolo en un delicioso espejismo. Uno

de los comentarios de los cronistas del momento describe el escenario del siguiente modo:

Don Antonio María Antonozzi [...] ostentó su rara capacidad al disposición de innumerables tramoyas, mudándose a la luz de infinitos faroles, tantas veces el teatro en diversas perspectivas y peregrinos aparatos de bien imitado cielo, sol y luna y estrellas, ligeras nubes, fingidos mares, vistosos bajeles, encumbradas peñas, frondosos bosques, floridos prados, cristalinas fuentes, notables edificios, ricos palacios, deliciosos jardines y transformaciones increíbles de figuras diferentes, que en instantáneos vuelos, artificiosos bailes, suaves músicas y gustosos entremeses pusieron el non plus ultra a la admiración. [apud Serralta 1986: 96]

El objetivo de conceder al público un puro entretenimiento con alta carga sensorial se puede apreciar también en el hecho de que los mitos elegidos obviaban las escenas de la muerte, el Hado o el sufrimiento físico, e incluso la cárcel en la obra de Solís era representada por un ambiente tan refrescante como un bosque. Esta circunstancia no pudo menos que influir en el aura de la representación, donde se consiguió evitar imágenes grotescas como, por ejemplo, el momento escalofriante y profundamente caravaggiano de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara cuando Mercurio sale con la cabeza de Argos (“lo más bien imitado que se pueda”, vv. 283-284) y la deja en una peña. Es decir, los elementos visuales eran intencionados para impresionar al espectador, suscitarle emociones positivas y cautivarlo con imágenes de ensueño, pero la ausencia de escenas que transmitieran una angustia, una aflicción o un miedo profundos transparentaba una clara determinación por parte de los creadores de eludir estímulos que perturbarían demasiado al espectador y se relacionarían notablemente con la crisis que estaba experimentado el país en aquella época (estos podrían ser el sufrimiento físico de alguno de los personajes, la violencia, la pobreza, etc.). Sin embargo, como podremos ver más adelante, cumpliendo con la tradición estética del momento, la obra de Solís contenía unas pocas escenas, las cuales, si bien no por el decorado, sino por los efectos lumínicos y el argumento, aspiraban a la identificación por parte del espectador con sensaciones ligeramente inquietantes.

Uno de los recursos visuales más eficaces a la hora de disminuir la distancia psíquica en el teatro, sin duda alguna, son los contrastes, sobre todo, el juego de la luz y oscuridad. Puchau observa que “las alusiones a dicotomía luzoscuridad [...] son constantes en los Triunfos” y que “el nuevo recurso de la luz artificial sirve especialmente al dramaturgo para ilustrar los contrarios y las oposiciones que rigen el devenir humano y, en nuestro caso, también divino” [2013: 60]. Los efectos lumínicos, que requerían una gran cantidad de velas y materiales pirotécnicos y solían recalcar las apariciones divinas, alternaban en la obra con apagones completos. En la quinta mutación se servía de este tipo de cambios radicales de la iluminación para involucrar al público a la acción: como, a causa de la decisión de Júpiter, Siques no tenía el derecho a ver el rostro de Amor, en los momentos en los que estaban juntos, el escenario también se encon-

traba sumergido en la oscuridad y la única fuente de luz presente en la escena era un farol que Morfeo daba a la princesa —*Vuelve a volar la FORTUNA, dejando a MORFEO en el tablado con el farol* [Solís y Rivadeneyra, v. 1525]; *Descubre MORFEO la luz y, al verla, el AMOR, cubriéndose el rostro, vuela y desaparece por lo alto y, al mismo tiempo, se aclara el teatro* [v. 1529]—.

De esta manera el espectador se identificaba con Siques sin tener otra opción. Tanto la luz como la oscuridad se suelen describir con expresiones como “la oscuridad absorbe”, “la luz inunda”, “bañado por la luz”, “tragado por la oscuridad”, etc. A pesar de representar dos polos opuestos, ambos fenómenos coinciden en un rasgo muy particular: en la mente humana ellos se relacionan con un contacto íntimo, cautivador, absorbente. Durand comenta la oscuridad de la siguiente manera: “Darkness is always chaos and the gnashing of teeth [...] Darkness is the very space of paroxystic dynamization, and agitation” [1999: 89-90]. Así que, incluso si los apagones no aludían a sucesos trágicos y, básicamente, servían para resaltar la espectacularidad de las escenas en las que se empleaban efectos lumínicos, era poco probable que las tinieblas no afectaran al público de ninguna manera. El escenario oscurecido no podía menos que despertar cierto desasosiego en el alma del espectador, ejercer como recordatorio de sus temores y preocupaciones, además de hacerlo reflexionar sobre el gran misterio de la existencia. Es decir, los frecuentes apagones en la representación suponían un factor acercador en el contexto de distancia psíquica.

La luz también destaca por el fuerte impacto que suele causar y la imposibilidad de ser ignorada, dos cualidades tan valoradas en las artes escénicas. Bachelard la asocia con el efecto que tienen las alturas: “it is the same operation of the human spirit which carries us towards light and height” [apud Durand: 141]. Vinculada con las esferas divinas y la espiritualidad, la luz tenía inagotables posibilidades de atrapar la atención del público y canalizarla en los aspectos dramáticos que querían destacar los creadores. Si tenemos en cuenta que la apreciación estética, igual que el propio arte, se suele relacionar con la experiencia metafísica, unos efectos lumínicos bien manejados y en sintonía con la acción dramática eran muy apropiados para fomentar la antinomia de distancia. No obstante, el uso excesivo de los recursos de la iluminación —muy probable en nuestra obra— corría el riesgo de distraer demasiado a los espectadores del eje dramático provocándoles pensamientos externos a la acción en el escenario.

Por lo tanto, no cabe duda de que la dinámica visual y la majestuosidad del decorado en el escenario tenían propósitos efectistas o, en otras palabras, pretendían atrapar al espectador y hacerlo interiorizar la presencia del mundo hechizado en el que se desarrollaba la acción del drama —una clara tendencia a disminuir la distancia lo más posible—. Sin embargo, hemos de notar que el público tenía que afrontar ciertos factores distanciadores al respecto: la visión artística delante de sus ojos poseía un marco, puesto que los sucesos tenían lugar en un espacio limitado, con el público en la periferia. Díez Borque opina: “Creo que la idea de separación es esen-

cial para delimitar la función del espectador y, consecuentemente, la esencia del teatro [...] Pero quede solo apuntado, pues [...] —a pesar de la necesaria y esencial separación entre el espacio del espectador y el espacio del actor— hay otro tipo de participación del público, que acepta como inicial pacto tácito la ‘ilusión’” [1983: 47]. Del mismo modo el carácter artificial de los elementos escénicos solía recordar lo ficticio de la realidad dramática, lo cual podía aumentar la distancia representativa, pero ese “pacto tácito” entre el espectador y la obra de hacer caso omiso a algunos de los inevitables recordatorios de lo ilusorio de la historia representada en el escenario muchas veces ayudaba a neutralizar el impulso distanciador.

Al sopesar la equilibrada presencia de dos tipos de factores en la escenografía de *Triunfos de Amor y Fortuna*, los distanciadores y los que impulsaban a disminuir la distancia, podemos ver que las condiciones para la actitud estética eran particularmente favorables, ya que los efectos visuales pretendían sumergir al espectador en el mundo inventado, pero la artificialidad y la presencia del marco de la acción, constituido por el público y los límites del escenario, impedían a olvidarse por completo del carácter ficticio de la obra. Sin embargo, los factores distanciadores de ninguna manera formaban parte del ingenio artístico, sino más bien correspondían a la ineludible teatralidad del acto de una representación —tanto los espectadores como el espacio restringido de la acción dramática pertenecían a la realidad extradiegética—. Este aspecto nos sugiere que, a pesar de las convenientes circunstancias para conseguir la antinomia de distancia, la intencionalidad artística no era tan rigurosa, es decir, parece que de cierta manera Antonio de Solís y Antonio María Antonozzi hubiesen elegido una distancia psíquica tan pequeña en el plano visual como si no les hubiese dado miedo una pérdida de distancia total por una considerable parte del público. Así que, los efectos visuales, por su suntuosidad, tenían muchas posibilidades de distraer al espectador del conjunto de la obra —del plano textual, de los números musicales, etc.— y suscitar en su mente cadenas de imágenes mentales relacionadas con el mundo y la atmósfera representados por la escenografía, pero no necesariamente por la acción dramática.

Si sostenemos que la pérdida de distancia en este plano implicaba la atención a los aspectos prácticos de los efectos visuales o el acto de dejarte perder completamente en aquel mundo ilusorio sin recordar que no era tu realidad, podemos llegar a la conclusión de que la principal intención de la escenografía de las zarzuelas era ayudar al espectador a huir de la vida cotidiana encerrándolo en un paisaje fantástico como en una burbuja de protección. La copiosidad de efectos visuales de alta complejidad representaba lo que, según Gaston Gilibert, en varias ocasiones Lope veía como reflejo de “la poca formación cultural de la audiencia, que pide cada vez más de un éxtasis visual en detrimento del oído” [2021b: 844]. En investigador observa que “un abusivo uso de máquinas y tramoyas” en múltiples ocasiones tendía a arrinconar la “esencia poética y musical del verso” [2021b: 844]. Por supuesto, la riqueza de los efectos

visuales en *Triunfo de Amor y Fortuna* no significa que el objetivo de los creadores no hubiese sido la antinomia de distancia, la cual igualmente representa una especie de huida de la cotidianeidad, pero podemos deducir que entre dos tipos de digresiones existenciales, la distancia excesiva y la insuficiente, ellos preferían la segunda¹⁷.

3. La distancia psíquica en el plano sonoro. Las intervenciones musicales

El modo de organizar las intervenciones musicales y sus peculiaridades estilísticas constituyen las mayores diferencias entre la zarzuela y la ópera italiana del siglo XVII. En muchos aspectos relacionados con el plano sonoro, *Triunfos de Amor y Fortuna* coincide con la idiosincrasia de la zarzuela española, aunque no se ha de olvidar que, como incide Stein, la obra de Solís destaca por un carácter genérico bastante confuso, lo que se comentará más adelante en este apartado.

Estrenada el mismo año que *El laurel de Apolo*, *Triunfos de Amor y Fortuna* contenía un porcentaje un poco más alto de los versos cantados que la zarzuela de Calderón: 15,3 % frente a 12,2 %¹⁸. Esto implica que los momentos musicales, aun de mucha relevancia en las dos representaciones, se encontraban rigurosamente dosificados —un rasgo distintivo del teatro musical de España en aquella época—. Con el fin de entender mejor las preferencias dramático-musicales en el ámbito teatral de la Península, resulta imprescindible ahondar en los posibles efectos de la música sobre el espectador. Aquí nos puede servir la observación de Langer orientada a la función primordial del fenómeno:

The most characteristic principle of vital activity is rhythm. [...] This rhythmic character of organism permeates music, because music is a symbolic presentation of the highest organic response, the emotional life of human beings. [...] The great office of music is to organize our conception of feeling into more than an occasional awareness of emotional storm, i.e. to give us an insight into what may truly be called the 'life of feeling', or subjective unity of experience and this it does by the same principle that organizes physical existence into a biological design—rhythm. [1953: 126]

El comentario de la esteticista refleja muy acertadamente el objetivo fundamental de la música, el cual consiste en crear “variaciones emocionales” concediéndoles una forma íntegra, donde los estados anímicos se colocan de una manera sistemática, o, en otras palabras, donde la naturaleza universal y genérica de las emociones se funde con los matices subjetivos de uno concibiendo un ritmo armónico.

Esta circunstancia transparenta el desafío psicológico que implica la interacción entre el hombre y la música: la música es directa, abstracta y concreta a la vez, si uno se deja llevar por ella, siempre corre el riesgo de tener que afrontar sus sentimientos más ocultos¹⁹.

En “Distancia psíquica como herramienta...” llego a la conclusión de que la música exige intimidad, paciencia y concentración, y si le dejas invadirte, ella impregna los pensamientos con su intensidad emocional; por lo tanto, existen dos posibilidades de tratarla: uno puede dejar que la música saque a la superficie sus sentimientos más profundos y provoque en él emociones intensas, hasta, podríamos decir, primarias, ya que surgen directamente de la subconsciencia²⁰ —un claro riesgo a perder la distancia—; o también, uno tiene la posibilidad de aislarse, es decir, no dejar que la música entre en su mente y lo conmueva —la distancia excesiva²¹— [2020a: 43-44]. Si consideramos válido el impacto musical descrito antes, la necesidad de diluir los fragmentos cantados con una fuerte presencia de los hablados refleja una especie de desequilibrio emocional, el cual forzaba al espectador español a buscar modos de escapar de la realidad sin dejarse llevar por las emociones más profundas y más excitantes a nivel trascendental. De ahí que en el plano sonoro de *Triunfos de Amor y Fortuna* el público buscara una especie de lastre tanto para el impacto deslumbrante, casi intimidador, de los recursos visuales como para su propio desasosiego espiritual —o para sus intensas “tormentas emocionales”, si recurrimos a la terminología de Langer—.

Sin embargo, aun dosificadas, las intervenciones musicales en la representación tenían un papel de suma importancia. Aquí se ha de subrayar que la música para la obra de Solís fue compuesta por dos renombrados maestros de la corte, Cristóbal Galán y Juan Hidalgo, el último, sin duda alguna, el más insigne compositor de las zarzuelas del siglo XVII. Por consiguiente, la calidad de las piezas musicales fuera de la mejor que se ofrecía al

¹⁹ La función de la música como catalizador emocional de alto impacto es una de las cuestiones de la mayor importancia en las investigaciones dentro del marco de la psicología de la música. Lacárcel Moreno afirma que la música representa una estimulación sensorial de particular potencia en las áreas afectivas del cerebro [2003: 218]. Mientras tanto, Patrik N. Juslin y Laura S. Sakka explican que el efecto musical abarca toda una gama de respuestas por parte del cerebro humano, a partir de las preferencias—basadas en los gustos personales— y emociones de diferentes intensidades —tanto ligeras y pasajeras como estados anímicos más duraderos, en los que el oyente puede permanecer durante horas— hasta el juicio estético [Thaut y Hodges 2019: 368].

²⁰ El intenso poder afectivo que posee la música se debe también al involucramiento de una gran parte del cuerpo durante la experiencia auditiva —Juslin; Sakka; Trainor y Marsh-Rollo; Koelsch; Hodges en Thaut y Hodges, 2019—. Debido a procesos como la «inducción de ritmo» —el ritmo corporal se sincroniza con el ritmo de la música—, el “contagio” —la inclinación de nuestro organismo a imitar las cualidades dinámicas de las emociones que escuchamos en la música—, la percepción de la memoria episódica y muchos más.

²¹ Se ha de observar que ignorar la música es un acto que muchas veces se puede realizar solo parcialmente, puesto que el oído es un sentido “pasivo” —Schopenhauer; Nietzsche; Langer; Hodges y Thaut— y la música, siendo un arte auditiva, nos invade sin que tengamos que esforzarnos para que nos alcance. Si en una función teatral el espectador puede parar de ver un elemento visual simplemente apartando los ojos, la música no deja una opción semejante porque los sonidos actúan sobre nosotros por su cuenta

¹⁷ La relación entre la figura del creador y su intencionalidad respecto a la distancia psíquica entre el contenido de su obra y el lector se comenta explícitamente por Odin en «Modern Western Literature» [2001: 199-213].

¹⁸ Los porcentajes de los versos cantados se basan en los cálculos de Ricard Greer en la edición crítica de *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca [1990: 516].

público peninsular de entonces. Desafortunadamente, al día de hoy se conservan solo cuatro tonos humanos: *De Cintia adoro rendida*, *Cuidado, pastor*, *¡Vuelve, tirano, alígero!*, los tres de Hidalgo, y *No hay quien entienda el Amor* de Galán²².

Los episodios musicales de *Triunfos de Amor* y *Fortuna* contaban con canciones para una o más voces y piezas musicales de carácter coral —ambas categorías con distintas tendencias en el terreno de la distancia psíquica—. Las intervenciones del coro de cierto modo equivalían a la función del ostentoso decorado en el plano visual, puesto que la armonía de numerosas voces unidas en una pieza musical daba un toque solemne a la acción que se desarrollaba en el escenario. Lo contrario a las piezas para una o dos voces, las intervenciones corales carecían de intimidad que solemos encontrar en canciones orientadas al mundo sentimental, por lo que uno corría menor riesgo de acortar demasiado la distancia psíquica identificándose con las emociones encarnadas por la música²³. Por ejemplo, casi toda la música en la loa de nuestra obra era interpretada por “Coro de la Fama” y “Coro de Iris”. Las ideas que se transmitían en la loa no estaban destinadas a generar debates o a incitar reflexiones críticas, sino todo lo contrario, se suponía que estas piezas breves transmitirían la admiración por la realeza y le contagiarían la exaltación festiva al público, de ahí que, no era de extrañar que, junto a las figuras alegóricas, el papel fundamental lo tenían los coros.

Cualquier interpretación a sola voz podía tener un efecto no deseado por los creadores: ella habría podido resultar más personal, más subjetiva y, por lo tanto, habría sido capaz de evocar reflexiones más profundas y más sinceras sobre los valores monárquicos por parte del público, mientras que la majestuosidad de las intervenciones de carácter coral ayudaba a canalizar las emociones y estimular el pensamiento convenciendo de que lo que se elogiaba en el escenario verdaderamente resultaba plausible.

En la propia obra, el papel de los coros también era de mucha importancia. Ya en la primera mutación intervenían dos coros de ninfas, los cuales, como explica Puchau, “ponen de relieve la oposición entre los dos bandos que, con su pugna, regirán el desarrollo de la trama [...] “*¡Cruel Fortuna!* —v. 9— y *¡Amor tirano!* —v. 11” [2013: 47]. De la misma manera que el contraste visual, el contraste lógico representado por dos distintos coros solía atrapar la atención del público y disminuir el desapego artístico, mientras que la solemnidad de la interpretación coral prevenía la posible pérdida de distancia —una circunstancia muy adecuada para la antinomia de distancia—. Semejante función de los coros se repetía a lo largo de toda la obra: todavía en la misma mutación dos coros hacían hincapié en las diferentes situaciones en las que se hallaban Endimión y Siques por caprichos

de Venus y Diana —*Así premia Diana*, vv. 203-240—; en la tercera mutación el Coro de los Felices y el Coro de los Infelices aparecían en el escenario junto a las deidades, unos acompañados por la Voz Alegre y otros por la Voz Triste, las cuales pronunciaban enunciados muy contrastivos entre sí, *¡Sigue, sigue al Amor!* —v. 1044— y *¡Teme, teme al Amor!* —v. 1050—; en la novena mutación el Coro del Amor y el Coro de la Fortuna presagiaban un final feliz para los protagonistas, etc.

Mientras tanto, en la mutación pastoril se puede apreciar una finalidad de canto coral completamente diferente. Puchau observa que “las intervenciones cantadas de las Pastoras tienen, en cambio, una función ambientadora y festiva. No solo sitúan al espectador en el nuevo espacio pastoril, sino que evidencian la celebración del día dedicado a Pales” [2013: 52]. Por lo tanto, *¡Vaya de gira y de fiesta!* —vv. 2574-2585— implica un factor acercador, puesto que, si el espíritu festivo suele involucrar a uno de por sí, el coro de las Pastoras, que animaba a relajarse y dejarse llevar por la fiesta en el escenario, indudablemente, disminuía la distancia en alto grado.

El mayor riesgo de reducir demasiado la distancia psíquica surge cuando al canto se une el baile. Bullough comenta que el baile es probablemente la manifestación artística más propensa a provocar digresiones distanciales: “its animal spirits are frequently quite unrelieved by any glimmer of spirituality and consequently form a proportionately stronger lure to under-distancing” [1912: 97]. A través de la fuerte estimulación de los impulsos psicofisiológicos, es posible que en algunas ocasiones el baile implique un placer puramente físico distrayendo al espectador de la contemplación estética. Por ende, la incorporación del baile en la escena pastoril servía para relajar la tensión intelectual entre el espectador y el drama provocando un cambio de actitud y sustituyendo los estímulos analíticos por los sensoriales. Aunque la música no se conserva, la coreografía nos deja intuir que la intervención podía presumir de ritmos bailables y un carácter juguetón. Así que, la escena consistía en estímulos muy fuertes para distraerse de la actitud estética²⁴.

Las intervenciones a una voz diferían mucho de las corales y se caracterizaban por tendencias muy distintas con respecto al desapego artístico. A la hora de sopesar las cualidades acercadoras y distanciadoras de los tonos humanos resulta imprescindible tener en cuenta de la boca de quién salían. Lógicamente, las canciones interpretadas por los protagonistas igual que los parlamentos que esos pronunciaban en el teatro solían influenciar las emociones del espectador más que lo que expresaban los personajes secundarios y, sobre todo, los personajes

²² Las cuatro piezas fueron descubiertas por Louise K. Stein e introducidas en su libro *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (1993).

²³ Langer califica las canciones corales de un “antídoto contra el sentimentalismo”, dado que el peligro a la hora de mantener la ilusión estética que implica el testimonio individual e íntimo de la esfera emocional presente en las canciones para una voz se halla cancelado cuando las voces forman parte de un colectivo [1953: 151-152].

²⁴ Entre los efectos psicofisiológicos de la música destaca su tendencia a afectar el nivel general de excitación del organismo, en bastantes casos provocando un intenso placer sensorial al oyente —Hedge en Thaut y Hodges, 2019; McClary, 2012; Scott, 2003; Gordon-Seifert, 2011—. La poderosa influencia que tiene la información musical sobre nuestro cuerpo se refleja en el impulso de movernos, o, en otras palabras, de bailar, suscitado en nosotros por un sinfín de piezas —Hhubbard en Thaut y Hodges, 2019—. Varios representantes de musicología crítica enfatizan que uno de los rasgos distintivos de la música del siglo XVII fue la simulación del deseo latente en los recursos empleados en las composiciones de la época —McClary; Scott; Gordon-Seifert; Tomlinson, 1990—.

alegóricos. Las zarzuelas del siglo XVII destacaban por el hecho de que la mayoría de los tonos humanos habitualmente eran interpretados por personajes de menor importancia²⁵. A pesar de que a los que se concedían más versos cantados en *Triunfos de Amor y Fortuna* también eran los coros y personajes secundarios, la obra contenía algunas intervenciones musicales puestas en boca de personajes protagonistas, en ciertos casos hasta en momentos de fuerte tensión dramática, lo cual alejaba nuestra comedia de la zarzuela habitual en aquella época —aunque existían algunas otras zarzuelas con esta característica poco frecuente como, por ejemplo, *Ícaro y Dédalo* de Melchor Fernández de León, una obra, sin embargo, bastante posterior a la de Solís.

Los personajes de mayor relevancia que tenían intervenciones cantadas eran Amor y Endimión. El caso de Amor resultaba menos sorprendente que el de Endimión, dado que, a pesar de la tendencia a asignar partes musicales a los personajes secundarios, en ocasiones a las deidades de mucha importancia para el desarrollo dramático también se conferían versos cantados. En *Triunfos de Amor y Fortuna* encontramos varias intervenciones musicales en boca de Amor, entre las que descuellan *No hay quien entienda al Amor* y *Cuidado pastor*. María Asunción Flórez observa que la disposición de estas piezas supone un “crescendo muy efectivo desde el punto de vista dramático”, ya que “acompañan a la evolución de la acción, marcando sus escenas más importantes” [apud Puchau 2013: 42]. Puchau explica la relevancia de *No hay quien entienda al Amor* así:

El hecho de que se abra la pieza con música instrumental y que la pronuncie uno de los dioses protagonistas subraya su función de preludeo y le otorga máxima importancia en el desarrollo dramático, pues se encuentra en la segunda jornada, momento de mayor intensidad de la trama. [42]

A través de la canción Amor expresaba su amor por Siques y compartía con el público su presentimiento sobre un desenlace feliz. Este momento musical, según su función, se acercaba bastante a la convención de la ópera italiana cuando los protagonistas comunicaban sus sentimientos mediante el canto. Considerado el efecto musical comentado en este apartado, nos queda claro que esta intervención de cierta manera servía de señuelo para involucrarse en la representación. Sin embargo, existían numerosos factores que no dejaban que la distancia psíquica se disminuyese en alto grado, esos eran la corta duración de la pieza, una estructura musical simple y melodía que apelaba a una alegría moderada y serena²⁶ —naturaleza muy distinta a las arias italianas

del momento, rebosantes en pasiones hipnotizantes y virtuosismo como *Lucidissima face* de Cavalli, o *E pur io torno qui qual linea* de Monteverdi, las cuales igualmente transmitían la adoración de un enamorado²⁷—. Mientras tanto, otro momento musical de Amor, *Cuidado, pastor*, era todavía más discreto en plano emocional, ya que el dios en vez de expresar sus propios pensamientos repetía lo que le había enseñado Diana, introduciendo así una distancia adicional debido a su papel como intermediario. No obstante, esta intervención de cuatro coplas con estribillo —vv. 2498-2566— era interrumpida por un lamento recitado de Amor, quien se quejaba por no ser capaz de dejar de estar enamorado de Siques, lo que daba un toque de intimidad para la situación y de esta manera ayudaba a disminuir la distancia emocional.

Una de las piezas más importantes de *Triunfos de Amor y Fortuna* era *De Cintia adoro rendido la hermosura*—vv. 1815-1834—, cantada por Endimión. Solo muy raras veces en las zarzuelas del siglo XVII uno podía escuchar cantar a un protagonista mortal, por lo tanto, esta intervención musical, que hablaba de los sentimientos más íntimos del personaje, tenía mucho potencial en entablar un estrecho nexo con el espectador. El acompañamiento de guitarra —un rasgo distintivo del teatro musical español en aquel tiempo—, debido a su aura acogedora y carácter profundamente nacional, con mucha probabilidad solía a alentar la disminución de la distancia. Puchau comenta los versos cantados de Endimión así:

Se trata de cuatro quintillas seguidas, sin texto intercalado, que se oponen [...] a la intervención de Amor en *No hay quien entienda al Amor*: el dios es optimista en su declaración de amor, mientras la tonada de Endimión expresa la melancolía por el desdén de su amada, Diana, y la turbación que provoca al príncipe el hecho de escoger un dios protector. [2013: 50]

Por lo tanto, podemos apreciar un juego de contrastes que constituían las dos principales intervenciones musicales de Amor y Endimión. Esta interacción entre ambas piezas servía como un señuelo más para involucrarse en el placer estético. Un contraste con semejante función se empleaba en la séptima mutación, “Jardín y Teatro dividido”, donde se alternaban las intervenciones de Endimión y Amor centradas en emociones completamente opuestas: ¡*Ay que me muero!*, un lamento del príncipe, y *Vaya de festivos cánticos*, una canción exaltada del dios.

Según la práctica habitual, una notable parte de los versos cantados se distribuían entre los graciosos, en este caso, entre Ergasto, Coridón, Céfiro y Flora. La función de intervenciones como *Amor, tus locuras*—vv. 119-138—; *Ministros de Amor, entrambos*—vv. —; o *Ya, dichoso Endimión*—vv. — consistía en subrayar los momentos esenciales de la trama o dar algunas pistas so-

²⁵ Álvaro Torrente opina que muchas veces los personajes principales en las zarzuelas no cantaban “debido a la estructura de las compañías teatrales, donde los primeros puestos solían estar ocupados por actores sin habilidades musicales” [2015].

²⁶ Stein comenta la pieza de la siguiente manera: “The most important musical scene in the play [...] exemplifies again the well-established Spanish convention for the use of lyrical solo song as persuasion. Instrumental music from off-stage [...] announces this scene, heightening its effect within the fabric of the performance. Yet Amor’s song of seduction is conventional in its form of *coplas* and *estribillo*. [...] Although this is clearly a ‘special’ scene in the play [...], the extant music for this song [...] does not exhibit any

striking musical features. In this dramatic situation, we might expect the composer to have written a highly suggestive, affective song for Amor, but this is not the case” [1993: 284].

²⁷ Me refiero a *Lucidissima face*, una aria de Endimión en *La Calisto* de Francesco Cavalli (1602-1676), y *E pur io torno qui qual linea*, una aria de Otón en *L’incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi (1567-1643).

bre futuros sucesos en la obra. Con el mismo propósito servían las canciones de los personajes alegóricos —la Felicidad, la Adversidad, la Ociosidad y la Quietud—. Si todas estas intervenciones ya de por sí se enfocaban en comentarios explicativos y carecían de carácter personal, el hecho de que la mitad de los personajes de cuya boca salían los versos representasen abstracciones aportaba todavía más al impulso de distanciamiento. Aquí encuentro necesario referir a la observación de Bullough:

Generalizations and abstractions suffer under this disadvantage that they have too much general applicability to invite a personal interest in them, and too little individual concreteness to prevent them applying to us in all their force. They appeal to everybody and therefore to none. [...] general perceptions like Patriotism, Friendship, Love [...] I, therefore, either feel unable to get into any kind of personal relation to them, or, if I do so, they become at once [...] *my Patriotism, my Friendship, my Love...* [1912: 97]

La explicación del filósofo nos sugiere que a no ser que nosotros mismos nos adueñemos del significado de las figuras abstractas y les pasemos nuestros matices personales, la distancia entre nosotros y ellos siempre será excesiva. En un artículo anterior reflexiono sobre el efecto de los personajes alegóricos en el teatro musical de la España áurea y llego a la conclusión de que si el espectador pretendía ver esos personajes como individualidades, la falta de complejidad los hacía inverosímiles, tampoco ayudaba a disminuir la distancia si uno los veía como meras abstracciones, pero si el espectador consideraba los fenómenos que esos representaban como reflejos de su propio mundo interior, la distancia podía ser disminuida notablemente [2020b: 306].

En el caso de *Triunfos de Amor y Fortuna*, sin embargo, todos estos personajes y sus intervenciones cantadas consistían en versos totalmente privados de pasiones, dudas u otro contenido relacionado con la vida espiritual de uno, puesto que su finalidad era comentar los hechos de la trama. En este caso, el influjo más probable que tenían sobre el nexo psíquico entre el espectador y la obra suponía un impulso al distanciamiento; mientras que las canciones de los graciosos, debido a los rasgos humanos que los personajes dejaban ver en sus intervenciones recitadas, podían ejercer como factor acercador en pequeño grado —es decir, los versos cantados de los graciosos invitaban al público a involucrarse en el universo estético, pero, por las emociones de intensidad moderada que suscitaban, no implicaban riesgo a una pérdida de distancia—. En el contexto de la obra, tanto las intervenciones musicales interpretadas por los graciosos como por los personajes alegóricos aportaban equilibrio emocional, ya que se introducían entre momentos de tensión dramática.

Otro rasgo de las zarzuelas áureas que tenía mucha importancia para el desapego artístico era el “enmarcamiento” de las canciones dentro de las leyes de verosimilitud. Es decir, en muchas ocasiones se solía indicar en el propio texto las razones por las que un determinado personaje cantaba, sobre todo si este era un mortal. En

Triunfos de Amor y Fortuna esta práctica también es vigente. Por ejemplo, cuando Amor canta *No hay quien entienda al Amor*, Dorinda explica: *Calla, que cantan del cielo* [v. 1386]; lo mismo pasa cuando el dios canta *Vaya de festivos cánticos* y antes de empezar observa que quiere *divertir estos pesares de Siques cantando un poco* [vv. 1979-1981]; hasta Endimión introduce su canción, *De Cintia adoro rendido la hermosura*, diciendo:

[...] que yo he de elegir, y yo
la elección disculparé,
siendo en mi voz armonía
esta novedad del bien. [vv. 1813-1816]

Estas introducciones a las piezas cantadas tendían a disminuir el efecto emocional de la intervención, ya que hacían hincapié en la artificialidad del evento haciendo al público recordar que las emociones que se transmitían a través de la música formaban parte de una ilusión artística. Mientras que en las óperas italianas el espectador asumía un código artístico que permitía a los personajes hablar cantando y, por consiguiente, aceptaba las arias como una auténtica expresión de sentimientos; en el teatro musical español el enmarcamiento de las intervenciones musicales concedía a los versos un toque artificial y genérico, puesto que el público todo el tiempo estaba consciente de que incluso en el marco de la obra el personaje, en vez de expresarse directa y sinceramente, recurría a una canción como una vía de distracción de las emociones acumuladas y los sentimientos expresados en ella correspondían parcialmente a un recurso estético.

Una relevancia excepcional la tenía la disposición de las piezas dentro de la estructura dramática. Cuando en las óperas italianas las arias más afectivas se conservaban para los momentos de la cumbre emocional, en la zarzuela áurea las canciones solían marcar momentos bastante neutrales de la trama, entretanto, los momentos más dramáticos se reflejaban en los versos recitados. En muchas ocasiones *Triunfos de Amor y Fortuna* también cumplía con esta norma. Lo podríamos ilustrar con la mutación cuarta, donde Siques, *en lo alto del peñasco*, pronuncia un discurso rebotante de desesperación sobre su complicado destino —vv.1215-1234—. En una ópera italiana esta escena tan intensa en el plano emocional habría sido coronada con una aria sombría y angustiada, saturada de tensión, posiblemente al estilo de *Addio Roma*²⁸ o *Ucitemi al cor, lacrime amare*²⁹, es decir, una pieza musical con intención catártica. Mientras tanto, en la obra de Solís este discurso tan significativo en el desarrollo espiritual de una de las protagonistas se pronunciaba hablando, aunque después seguía una extensa intervención cantada de los graciosos Céfito y Flora. En *Triunfos de Amor y Fortuna* encontramos numerosos momentos donde los monólogos más apasionados se recitaban y luego, con el fin de suavizar la tensión dramática, se introducían intervenciones musicales de menor carga emocional.

²⁸ Una aria de Ottavia de *L'incornazione di Poppea* de Claudio Monteverdi.

²⁹ El lamento de Idraspe de la ópera *Erismena* de Francesco Cavalli (1602-1676).

Sin embargo, en nuestra comedia había algunas escenas en las que el manejo de las piezas musicales se acercaba más a la práctica de la ópera italiana que a la convención de las zarzuelas del momento. Entre este tipo de excepciones se encontraban *De Cintia adoro rendido la hermosura* y *No hay quien entienda al Amor*, dado que las dos representaban momentos de mucha importancia para el drama: Endimión cantaba angustiado por el desdén de Diana y por la necesidad de elegir uno de los dioses como su protector, y Amor confesaba sus sentimientos por Siques.

Por lo tanto, el estudio de los recursos sonoros —en este caso las intervenciones musicales— nos deja percibir tendencias “distanciales” bastante diferentes a las expresadas por los recursos visuales. Mientras que, en el plano visual, *Triunfos de Amor y Fortuna* sobresalía por una espectacularidad especial, el manejo de las piezas musicales resultaba mucho menos efectista. Aparte de algunas intervenciones musicales de mayor importancia que, sin duda alguna, alentaban el involucramiento emocional por parte del público y servían como una especie de leve dosis de catarsis; una gran parte de los versos cantados eran relegados a la sombra por unos efectos visuales o elementos textuales con mayor “señuelo para sentir”. Esta constante alternancia entre intervenciones musicales y versos recitados implicaba intensas fluctuaciones entre distintos grados de distancia psíquica y evidenciaban la precaución con la que se trataban los recursos musicales con el fin de no enturbiar al público en el plano emocional.

4. La interacción entre los recursos visuales y los acústicos

En este subcapítulo me dispongo a analizar algunos de los momentos más notables en los que la interacción entre los recursos visuales y los sonoros tuvo una eminente importancia en el terreno de la distancia psíquica. En una gran parte de los ejemplos a los que recurriré se podrá apreciar cómo el plano visual neutraliza ciertos agentes distanciadores de las intervenciones musicales y moldea el plano sonoro completamente sometiéndolo a los propósitos de la espectacularidad escenográfica.

Una perfecta ilustración de cómo los creadores de *Triunfos de Amor y Fortuna* consiguieron transformar algunas intervenciones musicales, de por sí bastante neutrales con respecto al desapego artístico, para convertirlas en el soporte del efecto ilusorio generado por la escenografía es la escena de la mutación del Puerto, donde el canto de las Sirenas acompaña los movimientos de la concha de Venus. El tono *Vuelve, tirano aligero*, constituido por cinco coplas y estribillo, era interpretado por personajes simbólicos, los cuales representaban intereses de un determinado colectivo, pero carecían de cualquier individualidad —además, las sirenas cantaban no por su propia voluntad, sino porque Venus se lo había ordenado—. Su tonada, persuasiva, aunque sencilla, servía para conseguir que Amor y Fortuna subieran a la concha de la diosa. Por lo tanto, la intervención no conllevaba carácter personal y, lógicamente, no despertaba un notable impulso a disminuir la distancia. No obstan-

te, el canto de las sirenas se unía a un impresionante desplazamiento de la concha: la primera parte de la tonada sonaba cuando la concha subía por una tramoya vertical hacia el techo y la segunda parte, a la que se juntaban Céfito y Flora, constituía “un interludio en el que la música acompaña a la salida de la concha de Venus por la parte superior del teatro y da entrada a los mortales” [Puchau 2013: 52].

Si bien la pieza por sí misma no representaba un factor acercador en alto grado, en la combinación con el vuelo de la concha *Vuelve, tirano aligero*, servía de un énfasis perfecto de la dinámica visual —una circunstancia muy conveniente para la reducción de la distancia psíquica—. Es decir, la música en el momento de un alto impacto visual daba la impresión de que todo el espacio participaba en aquella ilusión artística³⁰. Como ella formaba parte de la representación, su poder envolvente parecía borrar las fronteras entre el universo estético y la vida real.

Otro momento semejante se encontraba en la mutación tercera, donde el Coro de los Felices y el Coro de los Infelices cantaban el tono *Venturoso joven*, mientras que en el escenario dos tramoyas verticales realizaban movimientos ascendentes y descendentes: Endimión, la Fortuna, el Coro de los Felices y la Voz Alegre subían, entretanto, Siques descendía junto a Morfeo, el Coro de los Infelices y la Voz Triste. La propia intervención musical, a pesar de ser ejecutada por personajes alegóricos, se caracterizaba por un juego de contrastes, el cual funcionaba como incentivo a estrechar el nexo psíquico entre el espectador y la representación; no obstante, la falta de personalización del contenido de los versos, a causa del carácter abstracto de los personajes, provocaba una distancia psíquica considerablemente grande. En este caso, la sofisticación de los efectos en el escenario, propensa a involucrar al público ya de por sí, se apropiaba de la música como si esta fuese su extensión en otra dimensión y, otra vez, con la ayuda de esta sensación absorbente, disminuía la distancia en un grado impresionante.

Un proceso muy similar tenía lugar en algunas escenas más: la segunda jornada se cerraba con intervenciones corales que no constituían una composición musical, sino que representaban ecos de los lamentos de Siques y Endimión simultáneamente a la reorganización del escenario, donde Amor y Diana junto a sus coros subían y desaparecían *por lo alto en una tramoya que representaba el globo de la luna, ocupando todas catorce personas* [v. 2094]. En la mutación del cielo también se escuchaban intervenciones corales, que no conformaban

³⁰ La sensación de unión con el mundo despertada por la música se comenta en una impresionante cantidad de estudios que se aproximan a la recepción de esta forma de arte, entre ellos los trabajos de Schopenhauer y Nietzsche, donde se subraya el consuelo metafísico, el cual nos concede la sensación de fusión con la propia esencia de la vida palpitante en todos los fenómenos que nos rodean. Los científicos asimismo tienden a acentuar la experiencia que se produce en nosotros debido a la extraordinaria conexión entre el ritmo musical y los movimientos motores de nuestro cuerpo: la sincronización rítmica entre nuestro organismo y la música es capaz de inducirnos el sentimiento de pertenecer a un colectivo, además de aumentar nuestra empatía —Trainor y Marsh-Rollo en Thaut y Hodges, 2019—.

ninguna composición musical, a medida que por diferentes partes del aire en nubes bajaban deidades; la fiesta igualmente se cerraba con breves intervenciones corales y las deidades que subían en las nubes. Naturalmente, en estas escenas la atención se solía centrar en el plano visual y no en el acústico.

Sin embargo, *Triunfos de Amor y Fortuna* ofrecía algunas excepciones en cuanto a la interacción habitual entre los recursos visuales y sonoros en los momentos donde los dos planos estaban más unidos. Por ejemplo, en la mutación “del Jardín y Teatro dividido” se alternaban dos contrastivos tonos de los protagonistas de la obra, Amor y Endimión: *¡Ay, que me muero!* y *Vaya de festivos cánticos*. Debido a numerosos factores que expliqué con anterioridad, podemos ver que las dos intervenciones musicales pretendían disminuir la distancia psíquica notablemente. Así que, este efecto coincidía perfectamente con el efecto producido por la escenografía espectacular de la escena, donde cada personaje cantaba en un espacio distinto: el príncipe en un jardín con una fuente y Amor en su palacio. Lógicamente, la cualidad cautivadora que poseían los dos planos de la convención dramática confluía en un potente estímulo para disminuir la distancia en alto grado, ya que el efectismo visual aquí se sumaba a la alta emocionalidad musical.

Muy relevante para la conexión psíquica entre el público y la representación era la escena pastoril. Ya se ha explicado que la intervención cantada de las Pastoras *¡Vaya de gira y de fiesta!*, a causa de su carácter festivo y el acompañamiento de baile, tendía a disminuir la distancia en alto grado. Encuentro necesario añadir que el espacio en el que se desarrollaba la acción solía afectar al espectador de una manera semejante. Las perspectivas rústicas con chozas representaban un paisaje absolutamente realista. Si tenemos en cuenta que la acción dramática consistía en una fiesta con el canto y el baile de las Pastoras, podemos apreciar que la imagen que percibía el público resultaba muy verosímil y estimulante. En la escena pastoril, esta concentración de impulsos sensoriales generados por distintos recursos estéticos y la gran semejanza con la vida real provocaba un enorme riesgo a la pérdida de distancia, ya que, efectivamente, el público podía involucrarse en el espectáculo hasta el punto donde se sentiría como en una fiesta real, una circunstancia que conllevaría una excitación bastante diferente a la que suscita el acto de la apreciación estética.

Así que, podemos decir que el espectador aurisecular prefería disminuir en mayor grado la distancia psíquica en el plano visual que en el acústico, a no ser el último particularmente juguetón. Esto se puede explicar con las diferentes características de la música y de la escenografía. Mientras que una corta distancia psíquica con respecto a los efectos visuales y el carácter paradisíaco de los paisajes representados en el escenario concedía al espectador una especie de aislamiento relajante y despreocupado en una ilusión mágica; la corta distancia psíquica provocada por la música melancólica ofrecía un aislamiento en sí mismo, en otras palabras, un afrontamiento a la esfera emocional propia. Sin embargo, una especie de catarsis dosificada en algunos momentos del drama también atraía al espectador áureo —de lo contra-

rio, la práctica bastante particular en *Triunfos de Amor y Fortuna* de emplear canciones expresivas en situaciones relevantes para los protagonistas no habría tenido tanto éxito—.

5. Conclusiones

Por lo tanto, la aplicación del concepto de distancia psíquica al análisis de uno de los mayores éxitos músico-teatrales en la España del siglo XVII, *Triunfos de Amor y Fortuna*, nos deja percibir determinadas expectativas del espectador aurisecular y, por consiguiente, su vínculo con el clima emocional predominante en la sociedad del momento —aquí encuentro necesario recordar que la representación tuvo una acogida excepcional tanto en la corte como en los corrales públicos—. A pesar del carácter cautivador de la obra, orientado a involucrar al público en alto grado, la distribución de los factores acercadores y distanciadores relacionados con el desapego artístico en los planos visual y sonoro difería notablemente, lo cual desvelaba cierta idiosincrasia de los efectos producidos por una corta distancia respecto a la escenografía y a la música.

La sofisticación de los efectos escénicos del drama musical ejercía un papel esencial en el nexo psíquico entre el público y la representación. La impresionante cantidad de mutaciones distintas, el coqueteo entre la luz y la oscuridad, además del constante movimiento, muchas veces relacionado con la subida, el descenso o el vuelo, se encontraban entre los mayores estímulos para disminuir la distancia. La cuidadosa selección de los paisajes que se plasmaban en el escenario concedía al público un intenso placer sensorial, ya que las mutaciones representaban imágenes idílicas, salpicadas de colores y adornos. La acción dramática se desarrollaba en espacios, en los que confluían el frescor de la naturaleza salvaje y el lujo palaciego, por lo que transmitían el espíritu de unas vacaciones anheladas. Esta táctica de hechizar al público sumergiéndolo en un delicioso espejismo se podría equiparar con las películas y series *hit* actuales, enfocadas en las vidas de gente millonaria rodeada de naturaleza paradisíaca. Tanto los efectos lumínicos como los apagones completos, debido a su contacto íntimo con la subconsciencia humana, actuaban como incentivo para acortar la distancia. Por ende, el principal propósito de la escenografía de *Triunfos de Amor y Fortuna* era ayudar al espectador a escapar de los problemas cotidianos encerrándolo en el universo estético como en una burbuja de protección.

El plano sonoro, en cambio, evidenciaba otro tipo de agentes en el ámbito de la distancia psíquica. La dosificación de las piezas cantadas, los tonos sencillos que transmitían emociones equilibradas y el enmarcamiento de las canciones dentro de la convención de verosimilitud muchas veces funcionaban como factores distanciadores y hasta suponían riesgo de una distancia excesiva. Asimismo, la práctica de distribuir la mayoría de las intervenciones cantadas entre coros solemnes, los personajes secundarios o incluso las figuras alegóricas representaban una especie de “antídoto contra el

sentimentalismo”. La temática despersonalizada en numerosas canciones, además de la frecuencia con la que se empleaban los versos hablados en los momentos de la cúspide dramática y los cantados en momentos más neutrales, marcaba un contraste enorme entre los fines catárticos de la ópera y la moderación emocional que ofrecía la práctica musical en la zarzuela áurea.

No obstante, algunas ocasiones en las que los coros conseguían canalizar las emociones del espectador hacia estados anímicos determinados induciéndole el sentimiento de la unidad con el mundo y de pertenencia a un colectivo, igual que el carácter cautivador de los estribillos y los bailes, tendían a disminuir la distancia en alto grado. La particularidad de *Triunfos de Amor y Fortuna* de introducir intervenciones cantadas por parte de los protagonistas en los momentos de tensión dramática, sin duda alguna, servía también para involucrar al público emocionalmente.

Con frecuencia en los momentos de la interacción más estrecha entre los recursos sonoros y los visuales eran los últimos que implicaban un mayor incentivo para acortar la distancia psíquica. Ellos convertían las intervenciones cantadas en una especie de soporte que ponía de relieve la sofisticación de la escenografía. Sin embargo, había momentos en los que las intervenciones musicales podían presumir de un efecto cautivador igual de potente que el que poseían los recursos visuales. Esto pasaba cuando coincidían los tonos más expresivos de los protagonistas y los momentos de fuerte tensión dra-

mática en la trama —aquí asimismo aportaba mucho el plano textual—, o cuando confluían los ritmos bailables con mutaciones festivas.

En definitiva, la reluctancia del público español del momento —tanto el cortesano como el de los corrales— a mantener una pequeña distancia psíquica con respecto al plano sonoro durante toda la representación y el deseo de sumergirse completamente en el plano visual transparentan cierta vulnerabilidad, desilusión y angustia de una sociedad agobiada por la recesión económica, las tensiones políticas y un constante *memento mori* presente en múltiples aspectos de la vida cotidiana en aquella época —podríamos considerar las guerras y la prepotencia de la Iglesia católica como algunas de las razones principales de este clima emotivo-social—. No obstante, el hecho de que una obra tan bien acogida como *Triunfos de Amor y Fortuna* pudiera presumir de varias intervenciones cantadas en los momentos de la cumbre emocional nos sugiere que la necesidad de una purificación catártica dosificada o simplemente momentos de alta intensidad dramática también se encontraban entre los requisitos esenciales del público peninsular. De ahí que podemos deducir que con mucha probabilidad el público español consideraba las constantes fluctuaciones de distancia psíquica en un espectáculo como la medida más apropiada para proteger su inmunidad espiritual sin llevarla a límites de una extrema emocionalidad ni privar a sí mismos de la belleza del sentimiento lírico y de una pasión de intensidad moderada.

6. Referencias bibliográficas

- Bravo Ramón, Javier F. (2015): *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Bullough, Edward (1912): “Aesthetic Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology*, 5: 87-117. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1912.tb00057.x>
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2003): “La música en el teatro clásico”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. 1: 677-713.
- (2018): “Varia fortuna de un tono de comediantes: ‘Ama al que ama, Anajarte’, de *La fiera, el rayo, la piedra*”, *Anuario musical*, 73: 103-122. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.07>
- Calderón de la Barca, Pedro (1986): *La estatua de Prometeo*, Margaret Greer (ed.), Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro y Tomás de Torrejón y Velasco (1990): *La púrpura de la rosa*, Angeles Casona Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Kassel, Reichenberger.
- Casares, Emilio (1977): “La música barroca: análisis formal e ideológico”, en Emilio Casares (dir.), *Del Siglo de Oro a la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo: 15-86.
- Cro, Stelio (1985): “Calderón y la pintura”, en Levy Kurt, Jesús Ara y Gethin Hughes (eds), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press: 119-124.
- Díez Borque, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (1983): *Historia del teatro en España, Tomo I, Edad Media, Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Durand, Gilbert ([1992] 1999): *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Brisbane, Boombana Publications.
- Egido, Aurora (2009): “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”, *Castilla: Estudios de literatura*, 0: 134-165. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.134-165>
- Fernández de León, Melchor ([1684] 1704): *Ícaro y Dédalo, Comedias nuevas, parte quarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*, ed. Francisco Martínez Abad, Madrid. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gran-comedia-de-ycaro-y-dedalo/>.
- Fernández Josa, Dolores (2008): “Los resortes dramáticos del tono humano barroco”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2, Universitat de Barcelona. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-resortes-dramaticos-del-tono-humano-barroco--0/html/bfae25-10c4-4e2e-a47b-241598ff1bcd_6.html.
- Florez Asensio, María Asunción (2010): “Músicos de las compañías que residen en esta corte: Músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro”, *Anuario musical*, 65: 57-78. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2010.65.112>
- García Barrientos, J.-L. ([2001] 210), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- Giegerich, Wolfgang (2020 [2012]): *What is soul?*, Abingdon (Reino Unido), Routledge.
- Gilbert, Gaston (2021a): *El encanto de los dioses. Mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Edit.um.
- (2021b) “El triunfo del oído en el primer teatro mitológico de Lope de Vega”, *Hipogrifo*, 9.2: 843-854.

- Gordon-Seifert, Catherine (2011): *Music and the Language of Love. Seventeenth-Century French Airs*, Indiana, Indiana University Press.
- Lacárcel Moreno, Josefa (2003): “Psicología de la música y emoción musical”, *Educatio*, 20-21: 213-226.
- Langer, Susanne K. ([1948] 1954): *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press.
- (1953): *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons.
- McClary, Susan (2012): *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Nietzsche, Friedrich ([1973] 2004): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Odin, Steve (2001): *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawaii Press.
- Orozco, Emilio (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- Ortega Alcántara, Leonor (2003): “El teatro musical cortesano en la Europa del Seiscentos”, *Isla de Arriarán*, 21: 361-382.
- Ortega y Gasset, José ([1925] 2016): *La deshumanización del arte*, Barcelona, S.L.U. Espasa Libros: 13-18.
- Puchau de Lecea, Mar ed. (2013): *Triunfos de amor y fortuna*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Rozenbergaite, Ieva Emilija (2020a): “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, *Diablotexto Digital*, 7: 33-53. <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/16718/15497>. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.7.16718>
- (2020b): “El mito y su influencia en el vínculo emocional entre el espectador y la obra en el teatro musical del Siglo de Oro: recursos mitológicos en *Ícaro y Dédalo* de Melchor Fernández de León”, *Librosdelacorte.es*, 21: 293-310. <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.21.012>
- Schopenhauer, Arthur ([2003]2005): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Editorial Trotta.
- Scott, Derek B. (2003): *From the Erotic to the Demonic: on Critical Musicology*, Oxford, Oxford University Press.
- Serralta, Frédéric (1986): “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34: 51-157.
- Stein, Louise K. (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press.
- (1997): “Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones”, en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20,-21 y 22 de febrero de 1995*, Valladolid, Sociedad V Centenario Tratado de Tordesillas: 185-218.
- Tedesco, Anna (2012): “Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscentos: un balance”, *Criticón*, 116: 113-135. <https://doi.org/10.4000/criticon.515>
- Thaut, Michael H. y Hodges, Donald eds. (2019): *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, Oxford, Oxford University Press.
- Tomlinson, Gary (1990): *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press.
- Torrente, Álvaro (2015): “Orígenes de la zarzuela”. <https://www.march.es/en/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1443/>.