



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

## Trabajo Fin de Grado

# **Una visión intermedial de la conquista de América: *Gaia* (I), de Mägo de Oz**

**Alumno/a:** Elena Molina López  
**Tutor/a:** Manuel Piqueras Flores  
**Dpto.:** Literatura española

**Mayo, 2022**

# Índice

|  |    |
|--|----|
| 1. Introducción .....  | 1  |
| 2. Antecedentes: La trayectoria de Mägo de Oz como creadores de discos conceptuales.....           | 2  |
| 3. La cronística de Indias en <i>Gaia</i> de Mägo de Oz. <i>Gaia</i> como producto literario ..... | 3  |
| 4. <i>Gaia</i> . Un viaje histórico a través del folk metal.....                                   | 16 |
| 5. Conclusiones .....  | 23 |
| 6. Referencias bibliográficas .....  | 25 |

## RESUMEN

---

El presente trabajo se centra en el estudio de la visión que ofrece Mägo de Oz sobre la conquista de México en la primera entrega de la trilogía *Gaia*. Para ello, se tomará como eje metodológico el análisis de tres elementos: el paratexto que acompaña al disco, la letra de las canciones y su instrumentalización.

## PALABRAS CLAVE

---

Intermedialidad, colonización española, folk metal.

## ABSTRACT

---

This essay focus on the study of view that Mägo de Oz provides about Mexico's conquest at first DVD of *Gaia*'s trilogy. For this purpose, it will analyse the disc keeping in mind its lyrics, paratext and the instruments which Mägo de Oz uses to reenact some episodes of Spanish colonisation.

## KEY WORDS

---

Intermediality, Spanish conquest, folk metal.

# 1. Introducción

El presente trabajo gira en torno al análisis intermedial de la cronística de Indias en el disco musical *Gaia* (I), primera parte de la trilogía homónima de Mägo de Oz. Este tema se presentaba como una oportunidad para explorar dicho campo desde una perspectiva musical, lo que me permite explorar nuevos horizontes y adquirir otras herramientas de análisis más allá de las que dispone la crítica literaria.

Los objetivos fundamentales que persigo en esta investigación son varios. El primero de ellos es definir cuáles fueron los hechos históricos que se adaptaron al disco y cómo lo hicieron. El segundo trata de mostrar cómo se ficcionalizan personajes tan relevantes como Hernán Cortés; mientras que el tercero trata de establecer posibles personajes reales tras los trasuntos ficticios que hay en el disco, como es el caso de Pedro de Alcázar. Otro de los objetivos principales de este análisis radica en indicar si *Gaia* se trata de una reelaboración o de una reinterpretación de la cronística. Por último, este trabajo pretende estudiar la instrumentalización del disco con tal de averiguar si hay correspondencia entre la narrativa y el empleo de determinados instrumentos.

Esta tarea se dividirá en tres capítulos. En el primer capítulo el lector descubrirá quien es Mägo de Oz gracias no solo a la compilación de algunos datos clave sobre la banda, sino también a través de su trayectoria elaborando discos de corte conceptual. El segundo capítulo, el más extenso, se enfocará en el estudio de *Gaia* como producto literario. En esta parte, examinaremos el contenido del libreto y de las letras para determinar cómo se adaptan los hechos históricos a los que apuntábamos, cómo funciona el libreto y cómo se ficcionalizan los personajes. Finalmente, en el tercer capítulo pretendo centrarme en el apartado instrumental de los temas de *Gaia* (I) e intentar establecer patrones de empleo de instrumentos en función del momento narrativo en el que nos encontremos.

Este tipo de estructura me facilita en gran medida este análisis, ya que el primer capítulo sitúa al lector en un género musical concreto, y, además, le permite conocer a la banda en caso de desconocerla. Por otra parte, el segundo capítulo posibilita la inmersión completa del lector en el microcosmos de *Gaia* (I), lo que le permite descubrir a los personajes, las circunstancias históricas que los rodean y la cosmovisión de esta primera entrega; temas que pretendo desarrollar. Finalmente, el hecho de reservar el análisis instrumental para el final permite al lector asentar los descubrimientos del capítulo segundo y entender el funcionamiento de la instrumentalización y lo que Mägo de Oz intenta transmitir a través de ella.

Sin mucho más que añadir, es hora de comenzar este recorrido histórico a través del folk metal español.

## 2. Antecedentes: La trayectoria de Mägo de Oz como creadores de discos conceptuales

Mägo de Oz es una banda de folk metal madrileña formada en 1989. Esto quiere decir que se dedican a crear temas no solo de heavy metal, sino que también utilizan como influencia principal la música popular (García Peinazo, 2017: 6), concretamente el folklore del norte de Europa y la música con reminiscencias medievales. Una de sus características principales es el empleo de instrumentos de corte tradicional como los laúdes, las gaitas, acordeones o flautas más allá de los clásicos instrumentos (la guitarra eléctrica, el bajo, la batería y la voz) a los que recurre el heavy metal (Rubio, 2013: 31-32).

En cuanto a su trayectoria, podemos observar que Mägo de Oz se ha mostrado especialmente interesado por la creación de discos de corte conceptual. Antes de la trilogía *Gaia* (2003), encontramos tres álbumes conceptuales: *Jesús de Chamberí* (1996), en la que narran la llegada de Jesucristo al barrio que posee su mismo nombre; *La leyenda de la Mancha* (1998) que se construye sobre varias relecturas de *El Quijote*; y, finalmente, *Finisterra* (2000), un relato con rasgos futuristas sobre el Camino de Santiago. En los tres podremos encontrar elementos comunes como la sexualidad, el ecologismo, el cristianismo y la justicia social (García Peinazo, 2017: 6).

El disco que les sucedió fue la trilogía *Gaia* (2003-2010). En ella Mägo de Oz recrea libremente, a partir de la música y la literatura asociada a ella, tanto los procesos de imposición del cristianismo y de evangelización, así como las consecuencias de la conquista española en tierras indígenas. Según indica García Peinazo (2017: 14), la banda cuestiona las posiciones de la Iglesia ante problemáticas como la sexualidad, la pederastia, su acercamiento a sistemas dictatoriales o la discapacidad intelectual. En el caso de *Gaia* (I), —es decir, el primer disco de la trilogía—, los nativos americanos representan a esos sectores más desfavorecidos que, además de ser sujeto de desprecio, se les despoja de su tierra y de su identidad.

Una vez establecido el punto de partida de este estudio, considero esclarecedor finalizar este breve capítulo con un resumen del libreto antes de comenzar con el análisis intermedial que abarcará gran parte de este trabajo. Mägo de Oz presenta a través del libreto de *Gaia* (I) una historia ambientada en Atalanta (Estados Unidos), concretamente en el año 2002. Dicho

relato comienza con la ejecución de una hispana<sup>1</sup> llamada Alma Echegaray, quien es condenada a morir tras la férrea insistencia de Joe Hamilton, el gobernador de Georgia. Tras la ejecución, el protagonista regresa a su mansión y al abrir su correo electrónico halla un mensaje de la recién ejecutada. Estupefacto, piensa que se trata de una ilusión, pero Alma le confirma en otro correo que realmente le escribe desde el más allá. Es entonces, cuando Alma le informa que será juzgado esa misma noche. Sin embargo, antes de que su juicio se lleve a cabo, Alma narrará las vivencias de Pedro de Alcázar, quien se vio envuelto en la Conquista de México. La americana se servirá de estos acontecimientos para constatar la crueldad del hombre blanco; que, como el propio Joe Hamilton, erradicó a los nativos por cuestiones tan vanas y personales como la codicia o la soberbia. Finalmente, los lectores volverán al presente narrativo del libreto para asistir al juicio del gobernador de manos de una mujer desconocida, quien confiesa ser la Pachamama, mejor conocida como Madre Naturaleza.

Una vez sintetizado el argumento de esta producción, realizaremos un viaje histórico a través de la música, en el que se intentarán resolver varias cuestiones problemáticas encerradas en este disco conceptual, tales como el posible trasunto que dio vida a Pedro de Alcázar o el caso de Gaia y su triple identidad. Asimismo, intentaré no solo dar cuenta de cuáles fueron los sucesos históricos que se adaptaron, sino también de explicar cómo el líder de la banda, Txus di Fellatio —autor de la novela inserta en el libreto—, ficcionalizó los personajes de la cronística tanto en su libreto como en las letras de sus temas.

### 3. La cronística de Indias en *Gaia* de Mägo de Oz. *Gaia* como producto literario

En el presente capítulo, orientaré este estudio intermedial hacia el contenido literario del disco, tomando en consideración tanto el libreto como las letras de sus canciones. Para ello, prestaré especial atención a dos elementos principales: la narración de los hechos históricos y la ficcionalización de los personajes que los protagonizan.

*Gaia* recopila fundamentalmente tres acontecimientos históricos, subrayados en los paratextos que ofrecen los discos. El primero de ellos es la conquista de México<sup>2</sup>: el sometimiento del Imperio azteca mediante una campaña entre 1519 y 1521 dirigida por Hernán

---

<sup>1</sup> El libreto se refiere a ella como “sudamericana”, aunque cabe la posibilidad de que la denominación sea inexacta, pues la trama parece apuntar a un origen mexicano.

<sup>2</sup> El libreto de *Gaia* (I) recopila los hechos vividos por Pedro de Alcázar entre el 18 de febrero de 1519, día en que las colonias españolas zarpan desde Santiago de Cuba para rodear la costa, hasta el 30 de junio de 1520, día en que tienen lugar los sucesos de la Noche Triste (Mägo de Oz, 2003b: 5 - 19).

Cortés (Folgueira Lombardero, 2010: 23), que tuvo su punto más álgido en la llamada Noche Triste del 30 de junio de 1520, noche en la que los españoles intentaron hurtar grandes cantidades de oro y escapar de los aztecas, quienes provocaron numerosas bajas en las tropas de Cortés (Lucena, 1990: 141-142); para finalmente, mostrar la toma y destrucción de Tenochtitlán. Estos episodios se presentan en *Gaia* con cierta fidelidad, probablemente gracias al trabajo de documentación de Txus, batería y letrista del grupo. Hay algunos indicios, siquiera parciales, de esta documentación: en el DVD *A costa da Rock* de Locomotive (2003). Dicho DVD revela imágenes en las que el letrista estaba leyendo algunos libros sobre la conquista de México, mientras que en el libreto de *Gaia II* (Mägo de Oz, 2005b: 33), se incorpora parte de la bibliografía empleada para la creación de esta segunda parte (Folgueira Lombardero, 2010: 25-36).

Estos eventos son narrados, principalmente, a través de la mirada de Pedro de Alcázar, el cocinero de la expedición de Cortés (Mägo de Oz, 2003b: 6; Folgueira Lombardero, 2010: 23), y de Azaak, una indígena americana que destacaba por ser una con la naturaleza. Así pues, Txus di Fellatio se sirvió de esta indígena y de Pedro de Alcázar para mostrar de primera mano los principales sucesos de la Conquista. Al emplear narradores intra y autodiegéticos puros, el lector consigue empatizar en gran medida no solo con los protagonistas, sino también con los nativos. No obstante, este no es el único tipo de narrador al que recurre. En ocasiones aparece un narrador extra y heterodiegético en tercera persona, omnisciente y neutro. Esto se puede observar durante la ejecución de Alma Echegaray, en su posterior aparición ante Joe Hamilton tras recibir su e-mail; o incluso, en el inicio de la expedición de Cortés, en la que introduce el relato de Pedro de Alcázar. Durante este inicio, el narrador omnisciente contextualiza la expedición y delimita las dimensiones de las tropas españolas, tal y como podemos observar en el libreto:

Esta expedición la totalizaban doce buques, diez cañones de bronce, cuatro falconetes y pólvora, casi, suficiente. Trece de sus hombres eran mosqueros equipados con buenos arcabuces [...] Dieciséis caballos era toda la fuerza animal de la que disponía este pequeño grupo de caza fortunas y aventureros españoles... (Mägo de Oz, 2003b: 5)

Asimismo, este tipo de narrador describirá a Azaak momentos previos de conocer a Pedro de Alcázar. Por último, también aparecerá durante el regreso al tiempo presente del disco en el que Joe Hamilton será juzgado por Gaia. De esta narración rescatamos algunas características que, en forma de libreto, la vinculan con dos aspectos literarios: el primero es el

uso de la *metaficción*<sup>3</sup> o ficción dentro de la ficción. Y es que la novela de *Gaia* presenta de varios planos de ficción dispuestos uno dentro del otro. Si prestamos atención, se puede ver que Alma Echegaray introduce la experiencia de Pedro de Alcázar durante la colonización española una vez que aparece como fantasma ante Joe Hamilton, en la que sería la ficción de primer grado. Además, el libreto presenta descripciones de la naturaleza mexicana como algo indescriptible y maravilloso, un rasgo característico de la propia cronística de Indias. Algunos ejemplos sobre esta característica los podemos hallar durante el capítulo de «La conquista». El primero de ellos es la imagen que ofrece Pedro de Alcázar al pisar tierra firme (Mägo de Oz, 2003b: 6): “[...] ante nuestros ojos, una inmensidad de colores asomaron [*sic*] como surgidos de un cuento. Jamás había visto tal diversidad de aves y plantas, incluso la arena de aquella playa parecía que hubiera sido tamizada por una mano sobrenatural.” Otro de ellos, lo podemos encontrar en el tema homónimo de esta parte cuando la letra dice “Creí ver el jardín del Edén” (Mägo de Oz, «La conquista», 0’51’’- 0’53’’).

Esta canción, junto a «Van a rodar cabezas» y «El árbol de la noche triste», es uno de los temas donde se concentran tanto el relato de hechos históricos como la interpretación de la banda sobre ellos. «La conquista», por su parte, relata la llegada de Hernán Cortes y de sus hombres en 1519 al actual México; desde la introducción del libreto (Mägo de Oz, 2003b: 6) se pone énfasis en el miedo que, según algunos historiadores, habrían sentido los nativos desde la llegada de los españoles. De este tema destacan los versos “Quiero pedir perdón / y conquistar tu corazón”, que funcionan como esa petición de perdón de los españoles por evangelizar y destruir las tierras de Moctezuma (Folgueira Lombardero, 2016: 89). Más tarde, durante el episodio de «El árbol de la noche triste» menciona en sus primeros versos parte de los desastres acaecidos durante la Noche Triste (Folgueira Lombardero, 2010: 25), en un discurso que deslegitima el afán colonialista de Hernán Cortés, y lo entiende como un acto hijo de la violencia (García Peinazo, 2017: 23). Se trata de una toma de posición sobre el personaje de Cortés muy distante a la que el mismo conquistador posee sobre su proyecto y sobre sí mismo en sus *Cartas de relación*. Es tal su crueldad que el mismo Pedro de Alcázar, en el paratexto de «La rosa de los vientos», se atreve a reprocharle su comportamiento, lo que provoca que el conquistador lo vea como un traidor de la patria española. Aunque Pedro de Alcázar es condenado, el paratexto nos da a entender que no fue apresado hasta que regresó a Cuba, ya que Cortés necesitaba hombres para terminar la destrucción del Imperio Azteca; de ahí, que sea lógica la reunión entre nuestro protagonista y Azaak, quien le consuela. Más adelante, en «Van

---

<sup>3</sup> Según Albaladejo (2011: 22) este término designa “la ficción dentro de la cual hay, como objeto de relato, otra ficción”.

a rodar cabezas» Mågo de Oz describe el feroz y aparatoso primer intento de la toma de Tenochtitlán, contienda en la que contribuyeron notablemente las enfermedades europeas. En esta pieza podemos escuchar, a través de Azaak, la voz del pueblo azteca, que defiende con fervor su tierra (García Peinazo, 2017: 12). En el libreto podemos observar el desarrollo del combate entablado entre españoles —apoyados por los tlaxcaltecas— y aztecas, mientras que la letra intenta plasmar los pensamientos de la indígena al ver cómo se destruía su hogar. Asimismo, se introduce la dialéctica de la crueldad del hombre blanco frente a la nobleza del nativo americano en versos como “Si he de matar no será asesinando. / El hombre blanco lo hace, / no por sobrevivir”. Se trata de un punto de vista indigenista que interpreta que el nativo solo arrebató vidas para defenderse de sus atacantes y no por avaricia u otros intereses (Folgueira Lombardero, 2010: 25 -26). Finalmente, «El atrapasueños» relata los sucesos acaecidos tras la caída del Imperio Azteca. En ellos podemos ver a Azaak avisar al español del próximo asedio de sus compatriotas europeos, el imperio Inca. Cabe subrayar el hincapié del paratexto en hacer ver que los españoles contemplan el saqueo de las tierras americanas como una oportunidad para escapar de la pobreza.

Ahora bien, la letra de estas dos últimas canciones no versa directamente sobre estos acontecimientos, ya que tal y como el lector puede observar se desarrollan otros temas, que más bien esbozan la cosmovisión del disco. Esos temas son «Gaia», «Alma», «La rosa de los vientos», «El atrapasueños» y «La venganza de Gaia». De esta forma, «Gaia» funciona como una carta de presentación de los dos motivos nucleares de esta cosmovisión. Estos son la defensa del indígena, que, aterrorizado que añora su libertad perdida, frente al despiadado y necio hombre blanco; así como la importancia del cuidado de la naturaleza: Gaia, la Madre Naturaleza, promete explícitamente devolver todos los males que el ser humano le haga padecer; idea en la que se reitera de nuevo en «La costa del silencio» cuando el enamorado Pedro de Alcázar charla con Azaak, quien vaticina el desastre del Prestige<sup>4</sup>. Como indica García Peinazo (2018: 28), con la letra de este tema, Mågo de Oz quiso movilizar a los ciudadanos, facilitando la articulación del voluntariado que participó en la limpieza de las costas gallegas tras el vertido de este buque. Finalmente, este motivo se concluye en «La venganza de Gaia», en la que tiene lugar el juicio de Joe Hamilton, que podría interpretarse precisamente como la venganza de la Madre Naturaleza. En su letra cobra aún más fuerza el discurso ecologista

---

<sup>4</sup> Se refiere al hundimiento del buque petrolero Prestige en Galicia el 13 de noviembre de 2002, durante una tormenta mientras navegaba por la Costa de la muerte en Galicia. Tras el accidente se vieron afectados 2000 kilómetros de costa española, francesa y portuguesa. (García, Viada, Moreno-Opo, Carboneras, Alcalde y González, 2003).

defendido por el grupo gracias a versos como “Todo el mal que me hagas, a ti te lo harás, / pues la Tierra es tu hogar / Y al igual que amar, también sé castigar. / la venganza de Gaia tendrás”. No obstante, esta venganza posee una doble interpretación: la primera, como una resistencia tanto a la modernidad como a la colonización, la segunda propone una visión negativa de América Latina ante la naturaleza, concebida como un ser vengativo y violento opuesto a la modernidad. Por su parte, en «Alma»<sup>5</sup> se produce el encuentro entre Pedro de Alcázar —que va acompañado por Jerónimo Aguilar y Azaak—, probablemente en una población indígena<sup>6</sup>. En este tema se profundiza en la dialéctica, ya señalada, del nativo noble frente al cruel colonizador, que es caracterizado como el responsable de traer consigo enfermedades letales para los indígenas: “Me puso la salud / los cuernos con tu dios” (Mägo de Oz, «Alma»: 2’00”-2’ 05”). Mägo de Oz muestra a los nativos como hombres espirituales que respetaban la naturaleza, fusionándose con ella, en una idea representada por Azaak. Frente a ellos, presenta a españoles como codiciosos que no solo buscaban arrebatar a los aztecas sus riquezas, sino que también pretendían violar a las mujeres indígenas (Folgueira Lombardero, 2016: 90-91). De igual forma, en «Si te vas» se reintentan empatizar con estos nativos a través del gran impacto emocional que sufre Azaak tras el asedio de Tenochtitlán, del cual nunca se recuperaría, puesto que los españoles habían arrebatado a su pueblo su identidad y sus costumbres (Folgueira Lombardero, 2016: 95)<sup>7</sup>.

Sin embargo, el resto de canciones —no analizadas hasta el momento— no versan a simple vista sobre estos dos motivos principales, sino que más bien parecen desarrollar otros rasgos de la filosofía de la banda. En «La rosa de los vientos», Mägo de Oz anima al público a actuar de forma sincera, amable y calmada incluso en tiempos turbulentos, puesto que, primero, una vez que la maldad ha calado en el corazón humano, como bien afirma el verso de «La rosa de los vientos» “será difícil arrancar” (1’ 01”); y segundo, porque habrá personas que nos guíen cuando seamos presa de la confusión. Esta idea puede vincularse a la influencia ejercida por Azaak en Pedro de Alcázar, si interpretamos el verso “Tu rosa de los vientos seré” (1’ 40”-1’ 44”) como sus propias palabras. Por su parte, «El atrapasueños» propone desde las primeras estrofas una filosofía basada en la búsqueda de la felicidad, que “no consiste en todo tener / sino en saber sacar, lo bueno que te da” (Mägo de Oz, 2003b: 21). A continuación, muestra el

---

<sup>5</sup> Esta canción funciona dentro de la narrativa del libreto como un rito mortuario que pretende pacificar a las almas de los indígenas y así evitar que vaguen por las denominadas Tierras Tristes.

<sup>6</sup> Jerónimo Aguilar fue apresado junto a Gonzalo Guerrero por dos parejas de mancebos de Chetumal mientras estos últimos paseaban. Aguilar se encontraba en ese entonces con Gonzalo Guerrero, uno de los seis hombres que naufragó con él en 1511 con el que se reencontró años después (Barjau Martínez, 2015, 46-51).

<sup>7</sup> La cuestión de la identidad latinoamericana ha sido capital en gran parte de la literatura hispanoamericana. Como ejemplos, se pueden citar «Chac Mool» de Carlos Fuentes «La culpa es de los tlaxcaltecas», de Elena Garro.

poder de ese atrapasueños, una figura personificada que parece dirigirse al oyente<sup>8</sup>, arrojándolo, enjaulando en su red no solo su dolor sino también sus sueños, con el deseo de que estos se cumplan. Esta interpretación se constata en el libreto, en el que Pedro de Alcázar considera el atrapasueños un amuleto: “Azaak me entregó un extraño amuleto, que según ella venía de un pueblo al norte, muy al norte. Entre otras propiedades tenía la de capturar todos tus malos sueños y que jamás te hirieran” (Mägo de Oz, 2003b: 20). Tal y como acaba de explicar nuestro protagonista, este talismán posee la capacidad de proteger a las personas de las pesadillas y de las malas energías. La investigadora Pérez Agustín (2016: 85) afirma que los amerindios creen en su capacidad para filtrar las visiones y sueños de las personas. Este objeto artesanal parece condensar las pesadillas en las cuentas que lo adornan. Estas atrapan cualquier tipo de mal sueño para que la luz solar los elimine y así no se cumplan. En cuanto al resto de sueños, este amuleto retiene en su red los buenos y deja marchar por sus plumas las ensoñaciones que somos incapaces de recordar.

Por otro lado, hemos encontrado dos leyendas sobre este objeto mágico: la mujer araña y los *ojibwa*<sup>9</sup> y el pájaro oscuro y los *cheyan*.<sup>10</sup> En la primera y al parecer más antigua, un anciano *ojibwe* pide a la *Asibikaashi* que cuide a su pueblo. Esta mujer araña cuidaba de las criaturas terrestres con su tela en la que retenía malas energías y las purgaba con la luz solar, así lo hizo durante los siglos hasta que los *ojibwe* se dispersaron por toda América del Norte, lo que le hizo imposible seguir con su labor. Como consecuencia, las madres y abuelas del poblado tejieron unas redes mágicas (que no dejan de ser atrapasueños primitivos) para proteger a los niños. La gran mayoría de estas redes, incluso hoy día, poseen ocho puntos de conexión entre la red y el aro en honor a las ocho patas de la mujer araña. La leyenda de los *cheyan* y el pájaro oscuro, por su parte, nos remonta a una época anterior a la llegada de los europeos a América y nos relata la historia de una niña del poblado *cheyan* que sufría al anochecer el picoteo de un pájaro negro hasta que su madre venía a por ella. La madre le explicó que el pájaro tan solo era una sombra que venía a salvarla, pero la niña insistió en que tan solo quería ver sombras buenas, lo que llevó a la madre a elaborar un atrapasueños, que luego le permitiría distinguir las ensoñaciones eran buenas y cuáles le servían a la niña para crecer espiritualmente.

---

<sup>8</sup> Si regresamos a la letra de la canción, podemos observar el empleo de un yo que se dirige a un tú (el oyente). Ese yo es, posiblemente, el propio atrapasueños, tal y como aparece en “El atrapasueños yo soy” («El atrañasueños»: 2’ 02’’ – 2’ 05’’).

<sup>9</sup> También conocidos como *ojibway*, *chippewa* u *ojibwe*, se trata de uno de los pueblos nativos más grandes de Norteamérica, más allá del poblado *cheroqui* y *navajo*. Las poblaciones *ojibwa* se concentran en Ontario (Canadá), Minnesota y Wisconsin (Estados Unidos), según señala Pérez Agustín (2016: 56).

<sup>10</sup> Hemos de señalar que ambas han sido encontradas en una fuente no académica —la página web *Mi atrapasueños.com*—, pero que aportaba una información relevante respecto al tema.

De esta forma, fue fabricando otros para cada uno de los *cheyenne*, que los mantuvieron de por vida como un amuleto portador de fuerza y sabiduría, que conservaba los sueños positivos en sus cuentas para hacerlos realidad, mientras que los negativos los acumulaba en sus plumas para que se dispersaran por el cielo (Mi atrap sueños, 2022).

Finalmente, la «Obertura MDXX» y «La leyenda de la Llorona» las analizaremos en el siguiente capítulo, puesto que ambas son dos temas únicamente instrumentales.

Por otra parte, considero conveniente desarrollar una conclusión sobre la cosmovisión y filosofía propuestas en el disco antes de tratar la ficcionalización de personajes. Esta pretende funcionar a su vez como cierre del análisis de estos temas no tan relacionados con los hechos históricos.

La cosmovisión de *Gaia* (I) se sustenta sobre dos pilares principales: la comunión del ser humano con la naturaleza y el ser humano como el principal hándicap del equilibrio natural. El ser humano en *Gaia*, como apunta Sánchez Alarcón (2019: 19), es “[...] simplemente un virus, matamos crecemos y nos multiplicamos.” Ante tal amenaza, parecería que la única solución sería “[...] ser eliminados, para preservar la esperanza de vida de otros organismos” (Sánchez Alarcón, 2019: 19): Desde esta perspectiva extrema, la especie humana llegaría a devorarse a sí misma debido a su espíritu destructivo, como se constata en la Conquista de América. Por suerte, en la «La rosa de los vientos» se entrevé un atisbo de esperanza. El libreto no solo muestra el caso de Pedro de Alcázar negándose a continuar con la destrucción de las tierras indígenas, sino que instantes, después, Alcázar señala que Azaak se presta a consolarle incluso siendo un español (Mägo de Oz, 2003b: 15): “Como siempre, mi bella Azaak me dio consuelo [...]”. Aquí se pueden observar dos casos en los que el ser humano saca lo mejor de sí mismo: la empatía, elemento que posibilita tanto la comprensión del dolor del pueblo azteca; y la compasión, que permite a Azaak, por así decirlo, “perdonar” a Pedro de Alcázar por pertenecer a la nación que está destruyendo su hogar. Si regresamos al libreto podremos ver que en ningún momento ella rechaza al español. En todo caso, ella pretende enseñarle diferentes valores como los hallados en la letra de esta pieza:

Si siembras una amistad  
con mimo plántala  
y abónala con paciencia.  
Pódala con la verdad  
y transplántala con fe,  
pues necesita tiempo y crecer.

Si te embriagas de pasión  
y no enfrías tu corazón,  
tartamudearán tus sentidos y, quizás,  
hablará solo el calor y no la razón.  
Es sabio contar hasta diez.

(Mägo de Oz, 2003b: 15).

Asimismo, si retrocedemos al episodio de «La costa del silencio», vemos a la nativa americana explicar a través de sus historias por qué el ser humano debería aprender a convivir con la Tierra, en vez de utilizarla como medio para su crecimiento personal. Todo ello lo hace sirviéndose de la palabra; sin recurrir a la violencia cuando posee razones suficientes para hacerlo. Por ello, creemos conveniente destacar su intervención:

Vosotros [...] utilizáis el mar para alimentarios y para viajar por él, pero jamás lo cuidáis. Y el mar como ser vivo que es, necesita amor y atenciones, al igual que el río el árbol. Ayer escuché al viento y me advirtió que, dentro de muchas lunas, cuando tengáis barcos que no necesiten al hermano viento para desplazarlos, el mar sufrirá una enfermedad de tal gravedad que, si no lo remedia el hombre blanco, morirá de pena y de suciedad. [...]. (Mägo de Oz, 2003b: 10)

Como podemos comprobar, el disco muestra una cosmovisión poco amigable con el ser humano, por todos los abusos que este realiza. No obstante, en *Gaia* también considera que no todos los humanos son iguales, y parece creer en la redención de la humanidad. Esta actitud enfocada hacia el optimismo se potencia en el tema de «El atrapasueños», sin duda el más esperanzador y alegre de todos. Anteriormente, ya vimos en él se planteaba una filosofía de la felicidad, un tema suscitador de debate desde la Edad Antigua. Durante este período se presentaron diversas respuestas a la pregunta: “¿qué es la felicidad?” Sócrates y Platón creían que era el conocimiento; mientras que Aristóteles consideraba que la felicidad se alcanzaba al obrar honradamente. Epicuro, por su parte, defendía que la felicidad se consigue gracias a tres elementos: el placer, la salud física y la serenidad del alma. Muchos siglos más tarde, surge la respuesta de Russel que sostiene que la felicidad depende de uno mismo y las circunstancias que le rodean (Alarcón Napurí, 2015: 7). Mägo de Oz parece coincidir con esta última propuesta, pues consideran que la felicidad se encuentra en nosotros mismos, pues nosotros en somos nuestro propio enemigo del que hay que liberarnos. (Mägo de Oz, «El atrapasueños», 1’

03''-1' 10''). En cuanto a las circunstancias que rodean al individuo, la banda lo tiene claro: si averiguas cómo “saber sacar, lo bueno que te da [la vida] [...] y si en ti logras creer” (0' 37'' y 1' 03'' respectivamente) será posible cumplir tus sueños y alcanzar aquello que deseas.

Una vez desarrolladas la cosmovisión y filosofía planteadas por la banda, podemos finalizar este análisis general en el que hemos abordado tanto la letra de las canciones como el paratexto que los rodea. A continuación, intentaremos comprender cómo se han ficcionalizado los personajes que protagonizan los eventos históricos señalados anteriormente. Para ello, comenzaremos observando detenidamente las figuras de Pedro de Alcázar y de Hernán Cortés, para continuar luego con los dos personajes femeninos más relevantes: Alma Echegaray y Azaak, por un lado —que conforman dos visiones diferentes del mismo personaje—, la Malinche, por otro.

En primer lugar, hemos de destacar a nuestro protagonista Pedro Alcázar. Este personaje ficticio participa en todas las historias que Alma Echegaray trasmite a Joe Hamilton las atrocidades del hombre blanco. Gracias al libreto de *Gaia*, el lector puede apreciar que se trata de otro integrante más de las tropas españolas bajo las órdenes de Cortés durante la Conquista; pues “como otros tantos hombres, 508 para ser exactos, Pedro de Alcázar formaba parte de la empresa que Cortés había financiado con su propio dinero para ir en busca de títulos, de honor y de El Dorado.” (Mägo de Oz, 2003b: 5). Una vez que se produce el primer contacto con los nativos Alcázar se percata de que realmente ellos no solo a saquearían a una población que los miraba con miedo y extrañamiento, sino que también la erradicaría; comportamiento que diferenciaba a los nativos de los europeos. Alcázar parece simpatizar desde el primer momento con los indígenas gracias a Azaak, mujer de la que se enamora. Este enamoramiento lo muestra como un hombre blanco diferente al resto de conquistadores, caracterizados por su violencia sexual, que incluía abusos y violaciones (Folgueira Lombardero, 2016: 96-97). En principio, todo parece indicar que Alcázar es un personaje ficticio, sin una base documental nominativa, pero no cabe descartar que se trate de un trasunto de una de las figuras que participó en la colonización de las Américas. Tenemos que tener en cuenta dos detalles fundamentales: el primero, es el enamoramiento que experimenta con Azaak, mientras que el segundo, es la presencia de Jerónimo Aguilar, seminarista e intérprete de Hernán Cortés (Barjau Martínez, 2015: 42-45), quien lo acompaña en el episodio del niño enfermo contenido en el paratexto de «Alma». Estos dos detalles podrían conducirnos a Gonzalo Guerrero. Guerrero naufragó junto a Aguilar en una expedición española en 1511. Juntos alcanzaron la costa y huyeron hacia Chetumal, en la península del Yucatán. Cerca de la aldea fueron perseguidos por los nativos y al zafarse de ellos se separaron para reencontrarse años después. Asimismo, esta figura también

vivió un romance con una indígena llamada Yxpilotzama con la que contraería matrimonio y tendría descendencia (Barjau Martínez, 2015: 46-51). No obstante, estos datos no poseen el suficiente peso para relacionar inequívocamente a ambos personajes, puesto que *Gaia* solo muestra un encuentro de Pedro de Alcázar con Cortés. en el que valora el asedio a Tenochtitlán como una barbarie. Además, según Folgueira Lombardero (2010: 23) Pedro de Alcázar fue a la expedición “en calidad de cocinero”, mientras que Gonzalo Guerrero parecía ser tan solo un habilidoso catequizador (Barjau Martínez, 2015, 52). En definitiva, podemos afirmar que la figura de Pedro de Alcázar podría haberse construido parcialmente gracias a la personalidad histórica de Gonzalo Guerrero.

Por otro lado, *Gaia* presenta a un Hernán Cortés que arrasa y conquista las tierras americanas por mera codicia y ambición. Se trata de alguien totalmente intransigente y carente de empatía hacia los nativos; una imagen radicalmente distante a la que él mismo construye en sus *Cartas de relación*. Desde la «Segunda Relación», Cortés quiso mostrarse como el gran héroe que protagonizaba el proyecto de colonización, que definió como una gran hazaña del Imperio español. Él mismo se dibujó como un perfecto político y gobernante de guerra, aunque también quiso hacerse ver como un hombre que respetaba ante todo la ley. Esto lo hizo con el objetivo de tranquilizar a la Corona, pues se proyectó como un héroe renacentista que respetaba la estructura medieval del vasallaje. Asimismo, a partir de esta relación comienza a “personalizarse” como portador del favor divino, para actuar como el instrumento de Dios, consideración muy presente en la «Cuarta relación». Precisamente, tanto en la «Cuarta» como en la «Quinta relación», Cortés construye una imagen propia como defensor de los indígenas (Aracil Varón, 2009: 749-758). Frente a esta visión, tal y como podemos comprobar, Mägo de Oz caricaturiza tanto al Imperio español como a sus figuras más relevantes, mostrando una imagen negativa de la conquista, que interpreta como un episodio cruel, con un gran impacto político, cultural y ecológico. Estas imágenes negativas contrastan con la aparición de personajes más positivos, como Pedro de Alcázar o Azaak, quienes brillan por su bondad y por su afán de lograr justicia social, respectivamente (García Peinazo, 2017: 27).

En cuanto a los personajes femeninos, hemos de detenernos en tres personajes principalmente. El primero de ellos es Alma Echegaray, un personaje ficticio cuya ejecución actúa como el punto de partida de la acción narrativa de la novela y el disco. Además, destaca su papel como introductora de los hechos históricos analizados anteriormente (véase en Mägo de Oz, 2003b: 4). Esta es descrita como una sudamericana víctima de las atrocidades del hombre blanco; lo que le motiva a vengarse del gobernador Hamilton. El segundo, se trata de Azaak, la azteca que acompaña a Pedro de Alcázar en sus aventuras y de la que se enamora. Esta es

descrita como una muchacha que “[...] había desarrollado la capacidad de hablar con los árboles y de leer los mensajes que las nubes le mandaban. Se sentía en perfecta comunión con la naturaleza, a la que llamaba Hermana” (Mägo de Oz, 2003b: 8). Ella destaca por su bondad, empatía y sabiduría, que pretende aprovechar para instruir al hombre blanco. Este último rasgo lo comparte con Alma, solo que esta instruye a Pedro pacíficamente, pues este no tenía malas intenciones hacia los nativos americanos a diferencia de Joe Hamilton. Si nos detenemos a examinarlas de cerca, podremos llegar a la conclusión de que ambas personifican los dos pensamientos de la banda sobre el ser humano vistas en párrafos anteriores. Alma, por su parte representaría ese pensamiento de que el ser humano debe ser castigado por sus abusos medioambientales, y quizás, por ende, eliminado de la faz de la Tierra. Por otro lado, encontraríamos representada en Azaak, esa otra postura que cree que la redención de la humanidad puede detener el deterioro terrestre, y así vivir en comunión con la Naturaleza.

Finalmente, durante el episodio de «La venganza de Gaia» asistimos como lectores a la fusión de estos personajes en uno solo: Gaia, el trasunto mitológico sobre el que se construyen ambas. Aparentemente puede parecer una hipótesis descabellada, pero recordemos que el gobernador Hamilton no reconoce a la mujer que estaba sentada en su cama. Si ella fuera Alma Echegaray, el gobernador debería recordar su rostro y, por tanto, no le preguntaría por su identidad. A esta cuestión, la desconocida responde: “[...] Yo soy Azaak, también soy Alma Echegaray. He tenido muchos nombres a través del tiempo, pero siempre he sido la misma: Gaia. Soy la madre naturaleza <sup>11</sup>[...]” (Mägo de Oz, 2003b: 24). No obstante, este no es el único motivo para considerar a la diosa de la naturaleza y de la fertilidad el trasunto de ambas. En la mayoría de ocasiones, Gaia ha sido retratada por el arte y la mitología como una mujer desde la mitología clásica. Su cuerpo estaba compuesto por todos los elementos del planeta, en especial el agua, símbolo de la vida y la fertilidad (Sánchez Alarcón, 2019: 13-15). Otra prueba de ello es la asombrosa afinidad de Azaak para comprender las señales de la naturaleza como apuntamos previamente. Por último, resta señalar que estos tres personajes femeninos han sufrido la avaricia y abuso del hombre europeo, por motivos señalados con anterioridad.

Aparte, Gaia estuvo presente todo el tiempo, pues tal y como explica Sánchez Alarcón (2019: 19) “[...] por medio de la lírica, Gaia se comunica y expresa toda su rabia frente al hombre”. En los versos de los temas escuchamos intervenciones que funcionan a modo de plegarias, “Ayuda, pues apenas queda tiempo...” (Mägo de Oz, «La costa del silencio»: 3’ 06’’-

---

<sup>11</sup> Esta declaración se vuelve a encontrar en el tema de «La venganza de Gaia» cuando este personaje toma la palabra para afirmar que es el “aire, la brisa y el mar. Y el Amazonas que, herido... Sangra por vuestra ambición.” (1’ 26’’ – 1’ 37’’).

3' 09''); sus lecciones “El hombre nunca fue dueño de Gaia. Es justamente al revés.” Mägo de Oz, «Gaia»: 4' 16''-4' 23'') y, finalmente, sus advertencias: “Me vengaré y todo el mal que me hagas, yo te lo devolveré.” (Mägo de Oz, «Gaia»: 4' 09''- 4' 15''); “Todo el mal que me hagas a ti te lo harás, pues la tierra es tu hogar. Y al igual que amar, también sé castigar. La venganza de Gaia tendrás” (Mägo de Oz, «La venganza de Gaia», 1' 39''-1' 51''). En esta primera entrega de la trilogía, la venganza de Gaia se traduce en su microcosmos como desastres naturales, que, a su vez, materializan la ira de la Tierra. El hecho de que se palpe esta ira y se nos presente a Gaia de esta forma tan orgánica se debe a la Hipótesis Gaia de James Lovelock, teoría base sobre la que se construye el disco. Para Lovelock (1983: 22) el planeta Tierra es un organismo más que un lugar sobre el que se desarrolla vida. Al ser un ser vivo más posee la capacidad de autorregularse y automodificarse para asegurar su supervivencia; capacidad manifestada a través de las catástrofes naturales. En una línea similar, García Cruz (2007: 79) entiende la Tierra como:

Una máquina creada por el Autor de la naturaleza con sabiduría y benevolencia. [...] Es esencialmente un sistema complejo en el que interactúan, a su vez, tres sistemas inertes y uno viviente. En dicho sistema existe un poder reparador o reproductor, razón por la cual es posible compararlo también con un cuerpo organizado.

Todo lo comentado respecto a Gaia parece apuntar a que es el elemento vertebrador de esta entrega. Si nos fijamos, ella abre las puertas al microcosmos de la trilogía desde la canción «Gaia», aparece durante el desarrollo en forma de ecos y finalmente cierra esta primera entrega con el tema de «La venganza de Gaia». Es ahora cuando cobra sentido que la trilogía se titule sencillamente *Gaia*, puesto que su figura constituye la arquitectura conceptual y argumental de la trilogía.

Tras extendernos en estos tres personajes, es el momento de detenernos brevemente en la ficcionalización de Doña Marina, más conocida como la Malinche. Ella aparece tan solo en el episodio de la «La leyenda de la Llorona» y es descrita como “amante de Cortés y traidora de su pueblo y de la naturaleza” (Mägo de Oz, 2003b: 18). Por todo ello, Azaak discute con ella y le relata la leyenda de «La Llorona», historia que aparentemente no tuviera relación con la Malinche. Sin embargo, hay investigadores que la vinculan con este personaje histórico. Uno de ellos es Arechabala (2016: 63) quien afirma que: “En el imaginario popular La Llorona en tanto diosa que se lamenta por la suerte que correrían sus hijos, se asimila a Doña Marina, la concubina de Hernán Cortés, La Malinche, que se lamenta por su traición a los suyos”.

Asimismo, Aguilar Tamayo e Iñigo Dehud (2021: 423) señalan que la adaptación de la figura de la Llorona “al contexto novohispano la relaciona con personajes como la Malinche [...] imagen en la que comúnmente se simbolizan cuestiones identitarias [...] como la traición a la patria y la negación de lo propio en preferencia del extranjero.” Quizás, por esta razón Mägo de Oz haya vinculado a este personaje histórico con el legendario. Por todo ello, veo conveniente que desarrollemos brevemente la leyenda de la Llorona llegados a este punto del comentario.

La leyenda de la Llorona conforma una historia que se ha extendido a lo largo de todo el territorio mexicano y que presenta numerosas variantes debido a las circunstancias locales que rodean a los narradores de la misma. La versión más extendida es la del centro de México, que relata la mala fe de una mujer que ahogó a sus propios hijos en un río por un simple despecho amoroso. Por esta razón, su espíritu parece estar atado a este mundo por los remordimientos, lo que la hace aparecer por las noches en lagos, ríos, puentes y en callejones (Aguilar Tamayo; Dehud, 2021: 423). Si trasladamos este contenido al personaje histórico de la Malinche podremos ver que ambas comparten el hecho de ser mujeres despechadas por el hombre al que aman e idolatran. Otro rasgo común es que ambas traicionaron a los suyos, una a sus propios hijos y la otra (la Malinche) a su propio pueblo. No obstante, aún faltan razones de peso que vinculen estrechamente ambas figuras femeninas. Sin embargo, sí podemos apuntar que Mägo de Oz relaciona claramente a la Malinche con la Llorona mexicana.

Por último, este personaje histórico<sup>12</sup>, resultó ser una pieza fundamental en la conquista de México, más allá de los intentos de Cortés por querer retratarla al emperador como una figura accesoria. La Malinche no dejaba de ser una eficiente traductora que facilitaba enormemente la supervivencia de los españoles en tierras mexicanas. Por ello, históricamente se la ha visto desde dos perspectivas diferentes: la del rechazo, presentándola como una traidora (posición de Mägo de Oz) y la de la salvadora de los españoles (Flores Farfán, 2006: 121-134).

Una vez analizado *Gaia* como el producto literario que es, podemos enfocarnos en la instrumentalización del disco, uno de los apartados más interesantes del disco.

---

<sup>12</sup> Flores Farfán (2006: 118) recopila la opinión de diferentes cronistas sobre el origen de Doña Marina. El estudioso apunta a que López de Gómara y De las Casas consideraban que era oriunda de Jalisco; mientras que Bernal Díaz del Castillo y Clavijero sostenían que nació en Veracruz.

#### 4. *Gaia*. Un viaje histórico a través del folk metal

Dentro de la naturaleza musical de *Gaia*, en este apartado se desarrollará un análisis de la instrumentalización del disco, con especial atención a su vinculación con la narrativa de la obra. Antes de entrar en materia plantearemos unas características base del disco para que el lector se sitúe y oriente en la música del disco.

*Gaia* (I) se nos presenta como un producto musical perteneciente al género de folk metal, uno de los tantos subgéneros de la gran familia del heavy metal. Esto es, como bien indica Folgueira Lombardero (2010: 10): “la mezcla del Heavy de carácter más tradicional [...] con instrumentaciones clásicas (violines, flautas traveseras) o populares (gaitas, por ejemplo)”. Debido a esta mezcla de géneros, musicólogos como García Peinazo (2017:11) señalan algunos referentes e influencias que marcaron no solo al disco en sí, sino también a la banda. En *Mägo de Oz* podemos encontrar ecos de Deep purple (especialmente en el tema de «La conquista»), recuerdos a Iron Maiden, por el uso de dos guitarras eléctricas que realizan un mismo riff en homofonía acompañadas por el bajo y la batería que imitan un “galope”; y reminiscencias a la música académica barroca. Por muy sorprendente que os parezca, *Mägo de Oz* suele adjuntar en sus temas citas de esta área musical, especialmente de J. S. Bach. Asimismo, el recuerdo de la música académica normalmente es evocado por el gran virtuosismo y control de los guitarristas (García Peinazo, 2017: 11-16).

En cuanto a los instrumentos empleados, encontramos los más típicos de una banda de metal: batería y percusión, bajo y guitarras (solistas, acústicas y rítmicas). Aparte hallamos instrumentos más cercanos al género folclórico como el *wistle*, la gaita o el acordeón; a los que cabe añadir la presencia de instrumentos más clásicos como el violín, la viola, el piano o la flauta travesera. Finalmente, también subrayamos la aparición de un órgano Hammond, un violín eléctrico y un sintetizador.<sup>13</sup>

Una vez detallados estos instrumentos podemos pasar a analizar la instrumentalización de aquellas canciones que más nos susciten interés. Cabe decir que el espacio dedicado a cada canción variará según la relevancia que el tema posea en el disco. Así pues, comenzamos con la «Obertura MDXX», uno de los temas instrumentales del disco junto a «La leyenda de la Llorona». Se trata de un tema muy cinematográfico en el que desde 0’ 40’’-1’ 00’’ se sumerge en el microcosmos de *Gaia* gracias a los sónicos del mar, el cantar de los pájaros y el crujir de

---

<sup>13</sup> Los datos están extraídos del propio libreto (*Mägo de Oz*, 2003b: 22).

la madera de la nave española. A partir del 1' 00'' escuchamos los instrumentos de cuerda realizar un patrón que se va intensificando en 1' 27'' para emular cómo los españoles se acercan cada vez más a la costa mexicana. Durante estos minutos también hay que subrayar el empleo de una flauta travesera (a partir del 0' 22''). El timbre de la flauta evoca la tranquilidad de las tierras vírgenes que los españoles acaban de descubrir. En el 0' 41'' se suma el *wistle*, que aporta el toque céltico y exótico al tema. Estos dos últimos instrumentos de viento madera no cesan su intervención hasta el 1' 03''. Los coros no entran a escena hasta el 1' 58'', aludiendo al cielo "Gaia", con una sonoridad que parece vinculada a lo angelical, y que fue una aportación de Kiskilla y Mohamed. Por otro lado, el grupo también buscaba una sonoridad épica (Mägo de Oz, 2003c: 34''-44''), que se logra a través del empleo de los platillos y el bombo. Asimismo, otra de las intervenciones más destacables de esta canción es la del órgano que a partir del 2' 49'' aportará dramatismo y efectismo a la pieza hasta el 2' 54''. Por último, la canción se va cerrando paulatinamente desde el 3' 42'' hasta el final. Este cierre tan conclusivo y grandilocuente simboliza la llegada de los españoles al Nuevo Mundo.

El tema de «Gaia» es uno de los más extensos del disco junto al de «La venganza de Gaia». Este inicia con la intervención de un piano (0' 00''-0' 12''), cuyo tempo es bastante reducido lo que provee bastante profundidad a las notas. A mi parecer este instrumento dota a la pieza de cierta desesperanza. Y es que recurrir a este sentimiento es lo más lógico si tenemos en cuenta que Alma Echegaray iba a ser ejecutada en este momento del disco. Sin embargo, en a partir del 1' 40'' al 2' 20'' la canción adquiere tonos solemnes. La intensidad y dureza de las voces (que desde el inicio fueron dulces) y el protagonismo de la guitarra eléctrica aportan más tensión junto a los pensamientos de la condenada: "Intento comprender / el porqué de esta decisión / si yo jamás odié. Me intento aferrar al valor, / pero no sé fingir. / Solo quiero vivir". Es en el 2' 51'' cuando el tema adquiere una sonoridad aventurera y un tempo más rápido. Sin embargo, no será hasta el 3' 40'' cuando se dé paso al estribillo en el que las voces avisen por Gaia: "Me vengaré y todo el mal que me hagas / yo te lo devolveré. / El hombre nunca fue dueño de Gaia. Es justamente al revés". Otro de los momentos destacables del tema es cuando podemos escuchar a Alma decir "Confieso que en la silla / en la que he de morir / mi alma renacerá" (4' 57''-5' 03''). En este momento podemos escuchar a un teclado modificar la melodía a una octava más alta para evocar una sensación de ascensión. Por otro lado, desde el 8' 37'' al 8' 48'', cuando la letra dice "Toda mi vida desfila ante mí. / Tantos sueños por cumplir / No tengas miedo, no llores por mí. Siempre estaré junto a ti", vemos que el órgano Hammond provee al tema de un tono funerario. Finalmente, cabe destacar que en la última sección de esta canción se incluyen diversos salmos que se superponen unos a otros. Tal y como explica García

Peinazo (2017: 14-15): “son presentados con diferentes disposiciones de las voces que intervienen en la *soundbox* (9’ 44’’-10’ 42’’), lo que genera un ambiente sonoro de inestabilidad y ansiedad progresiva”.

«La conquista» es un tema frenético. Su tempo desenfrenado no permite descansar a los oyentes. De esta forma se intenta imitar la ansiedad de la batalla que se avecinaba (el asedio de México), pues si recordamos, Cortés acababa de llegar a Cuba. En el tema, escuchamos el empleo constante de guitarras eléctricas (acompañadas por la batería) que apuestan por tonalidades graves con tal de mostrar la brutalidad de la contienda venidera. Asimismo, durante el estribillo (1’ 45’’-2’ 06’’) subrayo la estridencia de los sonidos especialmente agudos del teclado. Estos funcionan como una respuesta a cada “Quiero pedir perdón” de las voces, que intentan demostrar verdadero arrepentimiento con el pueblo indígena. Además, durante el 3’ 11’’ hasta el 3’ 30’’ el teclado pasa a formar parte de la armonía realizando una escala ascendente que recuerda a la divinidad; motivo con el que se representa el carácter evangelizador de la cruzada. Este tema se caracteriza más bien por el ambiente de agitación generado por el tempo, pues intenta recrear la batalla de la Conquista de México, más que por otros motivos. Bien es cierto que en él aparecen las flautas (1’ 04’’-2’ 11’’), pero en este caso no parecen tener mayor función que la de encarnar el exotismo de las tierras americanas.

Frente a este tema ansioso encontramos la paz en «Alma». Esta composición recurre en gran medida al viento madera para intentar ambientar al oyente en ese exotismo ya apuntado. Desde el 0’ 22’’ al 0’ 46’’ es subrayable la calma que transmite gracias al único empleo del teclado y la letra “Atrás en la quietud”. El teclado también se encarga de dotar a la pieza de cierta espiritualidad, como si el alma del niño enfermo saliese de su propio cuerpo. Otro punto del tema en el que destaca la calma lo podemos hallar en 1’ 40’’ a 1’ 50’’, cuando la letra dice: “Es tan duro saber / que en tu cuerpo también / hay fecha de caducidad”. Sin embargo, en esta ocasión, la instrumentalización es más ligera, con el objeto de transmitir un sentimiento de resignación. Estos momentos más calmados contrastan con otros momentos más toscos como es el caso del 2’ 00’’ hasta el 2’ 19’’. En este fragmento escuchamos solo a una guitarra eléctrica y a la batería que realizan sonidos recios y duros junto a las voces. Esto posee sentido si tenemos en cuenta la letra que dice “Me puso la salud / los cuernos con tu dios / y mi sentencia dictó”. Esta dureza sirve para denunciar el afán evangelizador de los españoles y, a su vez, las epidemias que trajeron consigo. Finalmente, en 3’ 12’’ realiza su aparición el órgano Hammond. Su empleo llama la atención, ya que parece reservarse para la representación de lo funerario. La sección instrumental de esta canción (2’ 39’’-4’ 26’’) podría potenciar el efecto

de representación de la transmigración del alma del niño enfermo que acaba de escuchar la “Canción del Alma”; posibilitando la salvación de su alma.

«La costa del silencio», como ya adelantábamos, versa sobre el desastre del Prestige. Es un tema bastante piratesco y de tonalidad bastante más ligera en comparación a las canciones que acabamos de ver. En ella vemos que se utilizan constantemente el violín, la flauta travesera y el *wistle* para emular la voz de la naturaleza. La ligereza se logra relegando el uso de la guitarra eléctrica tan solo para algunos momentos de la canción y para el estribillo. También es destacable la inclusión temprana (el 0’52’’-1’ 07’’) de este último en el que es el protagonista el piano. El estribillo funciona como un llamamiento al público para que se unan a la salvaguarda de las costas, algo que podríamos extrapolar al planeta entero. Este llamamiento se intensifica desde 2’ 45’’ hasta el 3’ 10’’ con las voces que piden: “Hagamos una revolución / que nuestro líder sea el sol / y nuestro ejército/ sean mariposas”. En este momento cabe subrayar que el piano imita un galope que evoca la sensación de preparación para la batalla. En el 3’ 10’’ se regresa al estribillo y nos llama especial atención la voz del vocalista, pues canta con especial fuerza las palabras *voz* y *amor*. Esto se debe a que son dos elementos fundamentales, pues sin voz no se podrían denunciar desastres como los del Prestige; mientras que podríamos considerar el amor la solución de los problemas (la codicia, el abuso de los recursos naturales, etc.) que arrastra consigo el ser humano. En definitiva, se trata de un tema bastante optimista, en el que se apuesta por la humanidad a pesar de que sea la causante del deterioro terrestre y de la contaminación que enferma al planeta.

Por su parte, «El árbol de la noche triste» refleja bastante bien el sentimiento de vacío interior y de derrota de las tropas españolas, incluido Pedro de Alcázar quien habla durante este pasaje con Cortés para intentar detenerle. El tema comienza (0’ 00’-0’41’’) bastante sosegado, tan solo con el sintetizador y la guitarra acústica, en semejanza con las baladas de rock. Después, se introduce la batería y la guitarra eléctrica, que aportarán tensión. Esta tensión quizás se introduzca para recrear ese momento en el que Alcázar y Cortés hablan. Asimismo, he de señalar la gran sensualidad que adquiere la canción gracias al bajo (1’ 04’’), algo que resulta lógico cuando Mägo de Oz recurre a metáforas y alusiones sexuales para mostrar todos los males que trajo consigo la Conquista. De igual forma, en el momento que las voces dicen “Quítale la ropa interior al dolor / desnúdate Cortes y dime ¿qué ves?” el bajo dota al tema de bastante tensión más. Por otra parte, también sobresale el órgano Hammond que aparece desde el 0’ 42’’ hasta el 1’ 45’’ junto a la batería, el bajo y la voz del vocalista. Especialmente en 1’18’’ a 1’ 36 nos envuelve su sonoridad fría y totalmente desalentadora, sentimiento que se refleja en la descripción de la psique de Cortés: “Se excita la venganza al ver la erección / que

te produce la idea de otra invasión. / Creíste tener el mundo a tus pies. / Y lloras tu derrota lamiéndote”. Tal y como podemos observar este tema representa la otra visión del ser humano, la de que como enfermedad arrasa con todo aquello que se cruza con su camino.

Por otro lado, «La rosa de los vientos» realmente es un tema que se caracteriza por la dulzura y el consuelo que transmite su instrumentalización. Los protagonistas son fundamentalmente el violín y el viento madera, instrumentos que tradicionalmente se emplean en cine para momentos románticos. Este tema al igual que «Si te vas» realmente no poseen mucho contenido que merezca la pena comentar, pues tan solo se tratan de temas románticos carentes de una acción que desarrolle la narrativa del disco.

Por su parte, «La leyenda de la Llorona» posee un inicio (0’ 00’’-0’ 45’’) que sugiere un sentimiento de pena, como si un alma fuera vagando sin un rumbo fijo. Esto se logra gracias a la flauta travesera y al bajo que realiza unos sonidos muy profundos. Esta es una muy buena forma de presentar a la figura de la Llorona, quien según Arechbala (2016: 59):

Es una mujer habitualmente vestida de blanco que recorre por las noches los caminos, cerca de ríos o lagos, buscando a sus hijos mientras se lamenta y llora su pérdida. Se dice que esta mujer, al ser abandonada por su pareja había matado y arrojado a sus hijos en el río tras lo cual se habría suicidado.

En el 1’ 16’’ escuchamos de nuevo el galope de batería que evoca los pasos apresurados de la Llorona buscando a los hijos que asesinó. Al ser una leyenda de orígenes nativo-americanos, Mägo de Oz sabe emplear muy bien el *wistle* para representar lo indígena. Al *wistle* lo acompañan otros instrumentos de cuerda como es el violín o la viola, que dotan de sentimentalismo al tema. No podemos olvidar la intervención de la guitarra eléctrica y el bajo en 2’ 44’’- 2’ 58’’. Ambos logran transmitir la vileza de la Llorona a través del pulso continuo del bajo que dota al tema tensión e incomodidad, que a su vez podría emular cómo esta se acerca a nosotros paulatinamente.

Por otra parte, debemos detenernos en dos elementos fundamentales de la canción «Van a rodar cabezas». El primero es el tempo del tema, muy rápido. Este rasgo acerca a esta canción al género del power metal gracias al doble pedal de bombo en semicorcheas continuadas (García Peinazo, 2017: 12-13). Este tempo agitado posee sentido narrativo, pues ayuda a recrear la batalla en la que los españoles arrasaron el Imperio Azteca. El segundo elemento destacable es el protagonismo del órgano Hammond, que encontramos desde el inicio del tema (0’ 00-0’ 23’’) mostrando un claro tono lúgubre que nos sumerge como oyentes en un ambiente de

desesperación y muerte. No obstante, el órgano no sólo se destina a la emulación de sonidos funerarios, sino también para los fríos y crudos tal y como ocurre en 5' 14''-5' 20'' cuando el vocalista dice “Si he de gritar mi odio irá levantando / tal tempestad que mi ira os helará”. En resumidas cuentas, todo parece apuntar a que el órgano Hammond se reserva para expresar la frialdad y la desesperación de los nativos, que ven cómo destruyen su hogar.

Frente a este tema tan desalentador aparece «El atrapasueños», como una de las canciones más alegres de esta primera entrega. También destaca por su tono piratesco y por recurrir de nuevo al galope de batería (1' 24''-1' 36''). De igual forma, hemos de subrayar la intervención de la flauta travesera en el 1' 37'' al 1' 51'', cuyos dulces sonidos combinan muy bien con las voces que gracias a una intensidad media baja intentan emular el susurrar de Azaak a su amado Pedro de Alcázar. En el 1' 52'' es la viola la que se encarga de aportar la dulzura y evocar esperanza. Mucho más tarde, ya en el 2' 41'' y el 3' 00'', García Peinazo (2017: 18-19) señala que “Mägo de Oz representa lo indígena a través de la recreación del motivo de Gaia, utilizando para ello una instrumentalización que incluye charango y siku, y una métrica binaria que recuerda a géneros musicales andinos [...]”, a lo que añade que “tienden a la pentatonía que se asocia a la música andina”. Finalmente, durante 3' 29'' a 3' 57'' el tema se caracterizará por sus tonos radiantes y épicos que tanto recuerdan a las canciones de los piratas.

Finalmente, en «La venganza de Gaia» volvemos a escuchar esos galopes (0' 14''-0' 17'') a los que tanto recurre Mägo de Oz. Sin embargo, en esta ocasión tan solo dotan de tensión al tema y no aparece esa imagen bélica o de fragor de batalla que ofrece en otros temas. Desde el 0' 00'' hasta el 0' 12'' he de subrayar la intervención del órgano Hammond cuya tonalidad bastante luminosa imita lo divino, algo bastante adecuado para la ocasión, pues ha aparecido en escena la diosa Gaia. Dicho instrumento, asimismo, suele destinarse para representar aquellos asuntos relacionados con lo espiritual y el mundo de ultratumba. A partir de 0' 13'' asistiremos al encuentro de Gaia en el despacho de Joe Hamilton. La instrumentalización recrea tan bien esta escena que el oyente pareciera solo necesitar cerrar sus ojos para visualizarla. Una prueba de ello es el reflejo de la impresión del gobernador al ver a Gaia, que se logra gracias a la batería y a los coros que cantan con gran fuerza “¡Vio a esa mujer!” (0' 56''-0' 57''). Asimismo, en 1' 25''-1' 38'' cabe destacar la flauta travesera que recrea los sonidos de la naturaleza, puesto que Gaia le está aclarando a Hamilton que “Yo soy el aire, la brisa y el mar. / Y el Amazonas que, herido, / sangra por vuestra ambición [...]”, es decir, que es la Naturaleza en sí misma. Otra intervención que no podemos ignorar es la del bajo en 1' 39''-1' 51''. Durante el estribillo este instrumento aportará una gran tensión —algo lógico pues Gaia está juzgando al gobernador— al estribillo que versa: “Todo el mal que me hagas a ti te lo harás / pues la tierra

es tu hogar. Y al igual que amar, también sé castigar. / La venganza de Gaia tendrás”. Por otro lado, nos resulta llamativo que en el 2’ 44” el vocalista alargue y endurezca la palabra *llorón*, que interpreta como si fuera un grito. Este elemento es el encargado de transmitir el gran dolor que padece la Madre Naturaleza. Este sufrimiento se manifiesta de una forma aún más visual en 3’ 40”-4’ 02” cuando el vocalista señala con suavidad “busca una nutria a su amor y ve / que la acaban de asesinar”. Esta parte destaca por el empleo de un tempo bastante lento en el que el teclado, el sintetizador y el violín logran crear un ambiente de especial tristeza. Esta sección permite a Mägo de Oz expresar de forma muy eficiente el sufrimiento de Gaia. De igual forma, en 4’ 24”-4’ 55” nos resulta desolador y melancólico el sonido del *wistle*, mientras vemos a la nutria intentar despertar a su compañera “pues va a amanecer / y han quedado en ver salir el sol”. En 5’ 38” se regresa a esta historia de amor bajo la dulce melodía del violín y de la flauta travesera mientras vemos cómo “[...] la nutria lloró, pues vio que su amor / de nuevo tenía piel. Y el sol despertó y corrieron a ver / un nuevo amanecer...”. En definitiva, aquí somos testigos del reencuentro de ambas nutrias en lo que podría ser otra vida si interpretamos “un nuevo amanecer” como aquella otra vida que nos espera más allá de la muerte. Frente a estas secciones de instrumentalización más delicadas volvemos en el 9’ 38” al estribillo de “Todo mal que me hagas a ti te lo harás / pues la tierra es tu hogar. Y al igual que amar, también sé castigar / La venganza de Gaia tendrás”. Esta parte brilla por su gran fuerza, por ese galope tan característico de Mägo de Oz, y, ante todo, por la repetición de la letra, que pareciera tratarse de un mantra que debiéramos inmortalizar en nuestra memoria. Por último, hemos hablado del cierre que comienza en el 10’ 31” y se extiende hasta el 11’ 02”. En él se repite el verso “La venganza de Gaia tendrás”, mientras el oyente puede escuchar la paulatina ralentización del tempo y la gran potencia con la que el vocalista interpreta este verso que acabamos de señalar. Finalmente, el tema se cierra de tal forma que parece el fin de una contienda épica.

Como puede verse, hay una recurrencia de ciertos patrones instrumentales. Esto lo podemos comprobar, por ejemplo, con el órgano Hammond que se emplea para la representación de lo funerario o de lo de ultratumba; mientras que el teclado normalmente se utiliza para evocar lo espiritual, elemento logrado gracias a los coros que escuchamos ya en la «Obertura MDXX». También sobresale el papel de la flauta travesera y el violín durante los momentos más románticos por su dulzura y sonoridad amable, aunque también los vemos para recrear la voz de la naturaleza. Frente a esta sonoridad amable, tenemos el duro sonido de la guitarra eléctrica y el profundo sonido del bajo; ambos actúan como los principales elementos que dotan de tensión a las canciones. Por último, puede sostenerse que Mägo de Oz intenta

transmitir la idea de exotismo en *Gaia* mediante el *wistle* y el empleo de instrumentos un tanto desconocidos para los occidentales como es el caso del siku y charango.

## 5. Conclusiones

Como el lector ha podido observar, en *Gaia* el peso de los hechos históricos acerca de la conquista de América resulta significativo. Ahora bien, estos hechos aparecen concentrados mayoritariamente en el libreto, mucho más que en las letras de su álbum. Esto no nos ha de extrañar, pues toda manifestación artística posee sus propias limitaciones y características que facilitan o dificultan la adaptación de la obra literaria de la que se parte. Por norma general, la industria de la música popular suele producir temas cuya duración no suele exceder los cinco minutos —aunque en el mundo del metal, esta duración pueda extenderse hasta los quince—. Por ello, condicionados por la duración, los compositores siempre tenderán a condensar las ideas que quieren transmitir. En este caso, hemos comprobado que Mägo de Oz tuvo que sintetizar el relato de los hechos históricos. Así pues, la llegada de los españoles a México, la campaña de sometimiento al pueblo azteca, los sucesos de la Noche Triste y el asedio total de Tenochtitlán se desarrollan más en el libreto que en las letras de *Gaia* (I). Esta síntesis también se observa en la representación de algunos personajes históricos, especialmente en la Malinche, quien tan solo es mencionada en «La leyenda de la Llorona».

Sin embargo, aunque Mägo de Oz resume estos hechos en gran medida, no hay modificaciones significativas. De igual forma, podemos advertir el trabajo creativo de Txus, líder de la banda, también mantuvo esa visión maravillosa del Nuevo Mundo que tanto caracterizó a las crónicas de indias del siglo XVI. Esto nos hace pensar que realmente *Gaia* no funciona como una reelaboración de la cronística, sino más bien como una reinterpretación de la misma, fundamentada por una ideología ecologista e indigenista. La banda convierte estas dos últimas corrientes de pensamiento en el núcleo de su agridulce cosmovisión, en la que se cuestiona continuamente al ser humano. Tal es así que la entrega plantea dos dialécticas relacionadas: la del destructor hombre europeo frente al noble indígena que solo se defiende; y el potencial del ser humano para convivir armónicamente con la naturaleza frente a su incapacidad y necesaria desaparición para la supervivencia de la misma. Este último debate se desarrolla gracias a los tres personajes femeninos más relevantes del disco: Alma Echegaray, Azaak y, por supuesto, Gaia, la figura que compendia en su persona las posturas planteadas por las dos anteriores. Ahora bien, Gaia no solamente desempeña este papel aglutinador, sino que

resulta ser el eje sobre el que giran todos los elementos de esta producción musical; condicionando, por tanto, la instrumentalización y las letras de varias piezas a las que aludimos en capítulos previos.

Por último, no podemos olvidar cómo Mägo de Oz adecúa la instrumentalización de sus canciones al momento narrativo en el que se enmarcan, lo que nos posibilita, por tanto, establecer esas correspondencias entre acontecimientos ficticios e históricos y la utilización de ciertos instrumentos a las que ya apuntábamos en el capítulo cuarto del presente trabajo. Para esta labor, al igual que para el análisis del contenido, ha resultado fundamental recurrir al libreto del disco; elemento del que resulta imposible prescindir, pues si no contamos con él o con las canciones la comprensión de *Gaia* (I) se vería notablemente mermada o directamente sería una tarea irrealizable.

En definitiva, *Gaia* (I) es un producto en el que la música se convierte en una aliada especialmente eficaz a la hora de acercar la historia y la literatura a cualquier persona. A través de una instrumentalización, que sumerge al oyente en la época y el lugar donde se desarrollaron los hechos, se logra transmitir una visión intencionadamente negativa de la conquista, en la que prima la ansiedad y la decadencia. Ante esta visión, se presenta el espíritu del pueblo indígena en comunión con una naturaleza exótica, lo que sirve para desarrollar un mensaje ecologista. De esta forma, este primer episodio nos recuerda el cuidado de la Madre Naturaleza, pues nunca fuimos ni seremos los dueños de Gaia.

## 6. Referencias bibliográficas

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- MÄGO DE OZ (2003a). «Obertura MDXX». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «Gaia». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «La conquista». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «Alma». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «La costa del silencio». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «El árbol de la noche triste». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «La rosa de los Vientos». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «La leyenda de la Llorona». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «Van a rodar cabezas». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «El Atrapasueños». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «Si te vas». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003a). «La venganza de Gaia». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003b). «Libreto». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.
- MÄGO DE OZ (2003c). «DVD». En *Gaia*. Madrid: Locomotive Music.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (2011). «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn*» en Hidalgo Bayal, G., Revilla Calvo, A. *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: Fundación universitaria San Pablo - CEU.
- AGUILAR TAMAYO, F., DEHUD, I. (2021). «Oralidad y narrativa visual en la leyenda de la Llorona». *Revista de antropología experimental*, 21.
- ARACIL VARÓN, B. (2009). «Hernán Cortés en sus *Cartas de relación*. La configuración literaria del héroe». *Nueva revista de filología hispánica*, 57 (2), 747-759.
- ARECHEBALA, M<sup>a</sup> V. (2016). «La huella de la Diosa en lo popular. La Llorona mexicana». *Trama y fondo: Revista de cultura*, 41, 59-68.

- BARJAU MARTÍNEZ, L. (2015). «Jerónimo Aguilar y Gonzalo Guerrero en la Península de Yucatán del siglo XVI». En *Problemas del pasado americano II: Colonización y religiosidad*, coord. D. Sierra Castillo. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GARCÍA, L., VIADA, C., MORENO OPO, R., CARBONERAS, C., ALCALDE A., GONZÁLEZ, F. (2003). Impacto de la marea negra del “Prestige” sobre las aves marinas. Ed. SEO / BirdLife. Madrid.
- FLORES FARFÁN, J. A. (2006). «La Malinche, portavoz de dos mundos». *Estudios de cultura Náhuatl*, 37.
- FOLGUEIRA LOMBARDERO, P. (2010). «La idea de historia en el heavy metal español». *Tiempo y soledad*, 3, 5-41.
- FOLGUEIRA LOMBARDERO, P. (2016). «La literatura y la música en la divulgación de la historia de la Conquista de México». *Tiempo y soledad*, 23, 85-98.
- GARCÍA CRUZ, C. M. (2017). «De la *Teoría de la tierra* de James Hutton a la *Hipótesis Gaia* de James Lovelock». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 1 (1), 65-100.
- GARCÍA PEINAZO, D. (2017). «Intertextualidad y re-apropiaciones musicales del Nuevo Mundo en la trilogía *Gaia* de Mägo de Oz. Conquista, sexualidad y naturaleza en el heavy metal español». *Sineris: Revista de música*, 30, 1-36.
- GARCÍA PEINAZO, D. (2019). «Héroes frígios, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español». *Sineris: Revista de música*, 32, 137-157.
- LOVELOCK, J. (1983) [1979]. *Gaia. Una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona: Orbis.
- LUCENA SALMORAL, M. [coord.] (1990). *Historia de Iberoamérica*, II. Madrid: Cátedra.
- MÄGO DE OZ (2005b). «Libreto». En *Gaia II: La voz dormida*. Madrid: Locomotive Music.
- Mi atrapasueños. com. (2022, 14 de marzo). *Atrapasueños: historia, leyendas y uso de un objeto mágico*. <https://xn--miatrapasueos-skb.com/>
- PÉREZ AGUSTÍN, M. (2016). *La cosmogonía de los indios de Canadá a través de sus cuentos y leyendas*. Tesis doctoral dirigida por Barrado Belmar, M<sup>a</sup> C. y Núñez Yusta, J. M. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RUBIO, S. (2013). «Introducción al metal extremo» en *Cuadernos de Metal extremo*, 1.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, N. E. (2019). *Punitio capitalis*. Trabajo de fin de grado. Bogotá: Universidad de los Andes.