

Un recorrido subjetivo de la experiencia contemporánea desde la mitología y la música

ANTONI ROSSELL

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID:0000-0002-8331-1503

Abstract: La mitología en la música contemporánea adopta múltiples dimensiones. En algunos autores, como Josep Soler o Werner Schulze, conserva un carácter espiritual y místico. En otros contextos, como el candomblé brasileño, sigue ligada al ritual y a la experiencia religiosa. También aparece en la música popular actual, donde héroes y dioses clásicos se reactivan como símbolos emocionales o identitarios. El mito funciona entonces como marco expresivo para vivencias personales de todo tipo. Esta apropiación moviliza códigos intertextuales y arquetipos que apelan al público en planos morales, estéticos o ideológicos. Mitología y música siguen siendo experiencias vivas que, lejos de ser restos del pasado, funcionan como expresiones dinámicas de misticismo, ideología y subjetividad, creando un diálogo continuo entre lo antiguo y lo contemporáneo.

La pervivencia en el mundo contemporáneo de la mitología en la música no está exenta de una reflexión ideológica o místico-religiosa. En las páginas que siguen nos planteamos un recorrido subjetivo guiado por la actualidad y por la continuidad de ciertos contenidos culturales y míticos y su adopción o utilización para la representación de las inquietudes e incertidumbres contemporáneas. Las más profundas de estas cuestiones, según nuestra opinión, son las de tipo religioso y místico. Se trata de poner en evidencia las obras de autores contemporáneos que proyectan sus inquietudes mediante temas mitológicos y la música.

De hecho, debemos interrogarnos sobre si en el mundo artístico contemporáneo de la música existe una “trascendencia mitológica”. Para ello, abordaremos la vivencia místico-mitológica, a partir de las obras de dos compositores contemporáneos: Josep Soler (1935–2022) y Werner Schulze (1952). Para ambos, el diálogo entre música y mito abre un espacio de trascendencia interior y de búsqueda espiritual que desborda los límites de lo racional. En segundo lugar -y siempre sin perder nuestro objetivo de sondear la presencia contemporánea del mito en la música- comentaremos el candomblé brasileño, donde las diferentes divinidades fruto de un sincretismo religioso se actualizan y representan en

rituales mágico-musicales. En ambos casos, mitología y música se integran en una experiencia religiosa y trascendente. En tercer lugar, hemos escogido una particular lista de ejemplos, desde una perspectiva vivencial y plenamente inserta en la actualidad. No podemos sustraernos a aquellas manifestaciones musicales contemporáneas que se han inspirado en el género heroico y mitológico ~~griego~~ ya sea en la literatura, el cine o la música. *H clásico* No obstante, insistimos en destacar que se trata de una elección parcial y no exhaustiva, motivada por la popularidad de la música o por la particular intencionalidad de sus autores. La selección de los ejemplos que presentamos está regida por cuestiones que trascienden el interés literario o musical. Interesa poner de manifiesto que la elección de un u otro mito, héroes o divinidades, responde a razones de tipo ideológico, moral o religioso, en una sociedad contemporánea ~~mal~~ acostumbrada al *peplum* cuando se trata de temas de tradición clásica o mitológica. En estas manifestaciones musicales populares, se reactivan los modelos heroicos que proyectan referentes éticos y pautas de comportamiento inspiradas en los personajes míticos de la épica homérica, en el caso de la tradición clásica.

En realidad, se trata de un corolario de experiencias personales en las que diversas divinidades se hacen presentes y que trascienden el mero aspecto anecdótico o cultural de la cita de dioses y autores. Algunas de estas vivencias se orientan hacia lo religioso, lo místico o lo filosófico; otras, en cambio, surgen cuando una experiencia íntima – a veces traumática o conflictiva – encuentra en el mito un marco simbólico capaz de ofrecer un soporte expresivo y emocional. De este modo, el mito deja de ser un simple referente cultural para convertirse en un medio de interpretación, elaboración simbólica y transformación personal

Cuando música y mitología inciden en la dimensión emocional, resulta imprescindible recurrir tanto a códigos intertextuales como a códigos intermelódicos. En este sentido, conviene reflexionar sobre el significado que adquiere en la cultura contemporánea la apropiación de la mitología con fines culturales, literarios o artísticos. En última instancia, dicha apropiación busca activar un conjunto de referencias connotativas capaces de interpelar al auditorio en cuestiones de orden moral, estético o incluso ideológico. La cita mitológica – cuando es convocada en un contexto literario o musical – no opera únicamente como un ornamento narrativo, sino como la reactivación de un contenido arquetípico cuya supervivencia cultural constituye en sí misma un instrumento comunicativo cargado de significado, estético, intelectual, o, ciertamente, ideológico. La interacción entre música y mito, por tanto, está lejos de ser trivial: exige comprender la

naturaleza del diálogo que ambas establecen y las implicaciones que se derivan de esa relación simbólica y expresiva. Las diferentes concepciones de lo que consideramos como “mito” no disminuyen la relevancia de los diversos modos de recepción, puesto que cada nivel de significado ejerce su propia influencia. Conviene recordar que nos encontramos ante obras de arte capaces de seducir al espectador desde múltiples dimensiones. Amenudo me pregunto cómo reaccionaría un público contemporáneo ante la visión de sátiros y ménades participando en un ritual cruento, con el sacrificio de un animal – en el que la música desempeñaba un papel consustancial al acto sacrificial –, en un espacio saturado por los tonos rojos y púrpuras de la sangre. ¿Cuál sería la reacción de un público actual ante una escena semejante: pánico, fascinación estética, repulsión? Nuestra experiencia contemporánea de lo mítico-musical carece del ritual atávico y de la intensidad originaria que lo sustentaba. En el caso del público operístico – quizá el canal más difundido de la tradición legendaria y mítica occidental –, lo mítico y la narración mitológica se han transformado en una representación despojada de la dimensión sagrada o profunda. En este proceso, la mitología se ha transformado exclusivamente en una representación; se ha convertido en una *performance* lúdica, intelectualizada y fríamente estética, que ha perdido su valor trascendente, y ~~se ha convertido en~~ un objeto de contemplación más que en una experiencia transformadora.

Hdevieme

La música puede transmitir, en el material mitológico, un distanciamiento racional que lo convierta en un artefacto estético o, por el contrario, potenciar su dimensión emocional hasta transformarlo en un dispositivo expresivo de gran intensidad. En cualquier caso, nos situamos ante una constelación de elementos que connotan e interpelan al receptor según su propio bagaje cultural. Sin ese bagaje, la obra mítico-musical pierde buena parte de su sentido. Es muy probable que una parte del público actual se acerque a la experiencia sin contar con los referentes de tradición literaria o antropológica necesarios para interpretarla en toda su profundidad. Esto implica que la recepción variará entre los distintos miembros del público contemporáneo en función de su formación cultural, su trayectoria académica, sus conocimientos previos o su experiencia vital. De ahí la importancia de atender al uso contemporáneo de la mitología por parte de creadores profundamente subjetivos, es decir, aquellos que incorporan y reinterpretan el mito desde su propia experiencia vital y lo reconfiguran a través del lenguaje musical. Esta nueva vivencia o adaptación ya no constituye mitología en sentido estricto ni se ajusta a un género o modo musical específico. Se trata, más bien, de una obra artística que responde a la individualidad de su autor y a su particular modo de activar, transformar y resignificar el imaginario mítico.

La creación musical occidental posterior a la Antigüedad clásica ha implicado, en gran medida, un proceso de humanización de las divinidades. Las figuras míticas dejan de situarse en un plano estrictamente sobrenatural para ocupar un espacio escénico donde deben actuar, hablar o cantar mediante un lenguaje humanizado articulado a través de la música. El relato mitológico se adapta así a los códigos expresivos, estéticos y dramáticos de cada época, transformando a los dioses en personajes escénicos que combinan palabra, gesto y canto, y que encarnan, condicionados por el nuevo contexto, las antiguas narraciones que les dieron origen.

La ópera contemporánea no permite separar la música de la representación de los relatos mitológicos de la Antigüedad clásica, tanto griega como latina. Si en su origen estos mitos formaban parte inseparable de actos rituales, religiosos y comunitarios en los que la música desempeñaba un papel esencial como vehículo expresivo y ceremonial, hoy su significado se ha reducido a una anécdota narrativa, y su puesta en escena se aproxima con frecuencia a un *peplum* estilizado. La dimensión sagrada, simbólica y comunitaria que antaño sustentaba estos relatos ha sido sustituida por una representación estética que privilegia la espectacularidad visual y la interpretación artística por encima de la vivencia ritual. En este tránsito, la mitología pierde su función originaria, religiosa o cívico-comunitaria, para convertirse en material dramático que el público contempla, pero ya no experimenta como una forma de conocimiento o de participación en lo divino.

En la Antigüedad, música, palabra y acción constituían una unidad inseparable dentro de una manifestación social compartida. En la actualidad, en cambio, estas prácticas se han convertido -en la mayoría de los casos- en objetos de consumo estrictamente musical, y su recepción por parte del público se encuentra profundamente mediatizada por el componente literario, que orienta la interpretación, el significado y la experiencia estética de la obra. La música ya no actúa como parte orgánica de un rito comunitario, sino como un producto cultural cuya comprensión depende en gran medida del marco narrativo que la acompaña y de los códigos hermenéuticos que el oyente aporta.

No podemos dejar de reflexionar sobre la capacidad de proyección y trascendencia del relato mitológico en todos los niveles artísticos: la literatura, las artes plásticas, la filosofía como arte del pensamiento y, por supuesto, la música. Mitología y música se revelan como ámbitos connaturales e interdependientes; no en vano, desde la tradición grecorromana se

ha sostenido que la música constituye el lenguaje de los dioses. Desde la filosofía griega, autores como Platón y Aristóteles atribuyeron a la música la capacidad de transmitir emociones dotadas de una fuerza moral, el *ethos*. Esta cualidad justificaba su presencia imprescindible en rituales religiosos, en la escena teatral, en los dramas, en los actos lúdicos, en las celebraciones cívicas y en los rituales mortuorios, ámbitos en los que los dioses eran siempre protagonistas necesarios. En la épica mongol, toda ejecución está precedida por un canto de alabanza dedicado a las montañas del Altái, concebidas como el Olimpo de los dioses mongoles. Este canto introductorio ~~conocido como *magtaal*~~ H Φ no constituye un simple preámbulo musical, sino un acto ritual que invoca la protección de los espíritus tutelares (*ongod*) y establece el marco espiritual adecuado para la narración épica. Su función es, por tanto, análoga a la que desempeñaba la música en los rituales de la Antigüedad: abrir un espacio simbólico donde lo humano y lo divino pueden encontrarse.

1.- De la mitología y la música como camino hacia una vivencia mística: Josep Soler y Werner Schulze

Publicado en 1911, *De lo espiritual en el arte*¹ se presenta como el texto programático en el que Kandinsky expone su idea de la pintura entendida como manifestación de la vida interior, desligada de la simple copia del mundo sensible. En esta obra, el autor sostiene que la abstracción constituye la vía adecuada para recuperar una dimensión espiritual que el arte figurativo había dejado de transmitir, y coloca el acto creativo bajo el principio de la *innere Notwendigkeit* – la “necesidad interior”–, concebida como la fuerza íntima que impulsa al artista a producir más allá de cualquier finalidad imitativa. Para Kandinsky, una obra verdaderamente auténtica provoca en el espectador una conmoción interior semejante a la que produce la música, de modo que la pintura se convierte en un lenguaje de fuerzas capaz de actuar directamente sobre la sensibilidad de quien la contempla.

Con esta idea, Kandinsky no solo inaugura la abstracción dentro del arte moderno, sino que también restituye a la pintura una dimensión espiritual que, según él, había quedado relegada durante siglos por el predominio de la tradición naturalista.

¹ Kandinsky, W. (2004) *De lo espiritual en el arte*. Trad. J. A. Gaya Nuño. Madrid: Paidós.

Aleksandr Scriabin (1872 - 1915) entiende la creación musical como un acto de carácter místico en el que el compositor, lejos de cualquier forma de autoafirmación, actúa como intermediario de una revelación destinada a disolver la individualidad en una conciencia de alcance cósmico. Esta orientación espiritual se manifiesta en un lenguaje armónico singular, cuyo emblema es el célebre acorde místico o “acorde de Prometeo”. Su obra *Prometeo: Poema del fuego*, op. 60 (1910),² combina orquesta, piano, un coro sin texto y el *clavier à lumières*, un dispositivo concebido para proyectar colores sincronizados con la música con el fin de intensificar la vivencia espiritual del oyente.

Dentro del ámbito de la creación musical de raíz místico-mitológica, podríamos incluirse ~~muchos~~ ^{muchos} numerosos compositores de los siglos XX y XXI, como Jani Christou (1926-1970) ⁷ Olivier Messiaen (1908-1992), entre otros. No obstante, centraremos nuestra atención en la obra de ~~dos figuras concretas~~ ^{dos} Josep Soler i Sardà (1935–2022) y Werner Schulze (1952).

Josep Soler i Sardà (1935–2022)

Conviene recordar que la experiencia mística está profundamente vinculada al cuerpo: los místicos acceden a la divinidad mediante prácticas corporales que transforman la percepción y la sensibilidad, como han mostrado los estudios sobre la llamada “*santa anorexia*”³, donde la renuncia extrema al alimento y la abstinencia sexual se convierten en una vía de trascendencia y comunicación con lo sagrado. En este sentido, tanto para Soler como para Schulze, la música como ejercicio meditativo – inspirada en las tradiciones orientales– se inscribe en una experiencia espiritual, donde el sonido actúa sobre el cuerpo del oyente del mismo modo que los rituales corporales actúan sobre el místico. Así, cuando Soler afirma que “*Oriente ha hecho de la música una liturgia de sensaciones, un medio para detener el tiempo, una voz de sus dioses y de la naturaleza que rodea al artista o al oyente, no un arte que provoca únicamente placer*”,⁴ está reivindicando una dimensión mística, ritual y transformadora de la música que la tradición occidental moderna ha tendido a olvidar, pero que la acerca a las prácticas místicas donde cuerpo, percepción y trascendencia forman una unidad inseparable. Josep Soler, figura destacada dentro del

² Scriabin, A. (1993) *Prometheus: Poem of Fire, op. 60*. Ashkenazy, V. (dir.) Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Decca. [CD].

³ Hinojosa, S. (2009) *La santa anorexia*. Madrid: Maia Ediciones.

⁴ Soler, J. (1982) *La música: De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Barcelona: Ediciones Península, p. 138.

dodecafonismo y profundo admirador de Wagner, encuentra una de sus fuentes de inspiración en el célebre *acorde de Tristán* del compositor alemán, así como en el llamado *acorde místico* de Scriabin, ya mencionado anteriormente. No resulta casual que una de las composiciones de Soler lleve por título *Visiones del Cordero Místico*,⁵ obra que refleja su intensa inclinación hacia lo religioso y lo espiritual, una dimensión que convivía con su interés por la mitología. Dentro de este último ámbito, sobresalen especialmente dos creaciones en las que el mito griego se convierte en vehículo de una visión trágica y ejemplar de la existencia. ~~Una de ellas es~~ la ópera *Oedipus et Iocasta* (1972),⁶ a partir del texto de Sófocles, y estrenada en el Gran Teatre del Liceu en 1986; y *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas* (1960),⁷ su primera ópera, dedicada al maestro C. Taltabull (1888-1964). Recordemos la admiración de Soler por Orff, con obras basadas en la tragedia griega, en particular *Antigona* (1949)⁸ y *Oedipus der Tyrann* (1959)⁹, ambas sobre los textos de Sófocles en la versión de Hölderlin, así como *Prometheus* (1968),¹⁰ concebida directamente sobre el original griego de Esquilo. Para Soler, estas composiciones constituyen un intento radical de restituir la dimensión ritual del teatro antiguo, en abierta oposición a la evolución histórica de la ópera. Orff adopta deliberadamente una musicalidad orientada a reconstruir una experiencia acústica que remita al teatro griego clásico. Desde esta perspectiva, su propósito no es la reconstrucción histórica, sino un retorno a la energía ritual del mito, en el que la palabra trágica recupera su eficacia performativa y la música vuelve a operar como vehículo de lo sagrado. Para Soler, este gesto sitúa a Orff entre

H:

T1

⁵ Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]. Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

⁶ Soler, J. (1972) *Oedipus et Iocasta*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Oedipus et Iocasta*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

⁷ Soler, J. (1960) *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

⁸ Orff, C. (1949) *Antigona*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1961) *Antigona*. Leitner, F. (dir.) Bayerisches Staatsorchester. Deutsche Grammophon. [CD].

⁹ Orff, C. (1959) *Oedipus der Tyrann*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1962) *Oedipus der Tyrann*. Kubelík, R. (dir.) Bayerischer Rundfunk. Deutsche Grammophon. [CD].

¹⁰ Orff, C. (1968) *Prometheus: Tragödie nach Aischylos*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1975) *Prometheus*. Kubelík, R. (dir.) Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon. [CD].

aquellos creadores que, frente a la herencia racionalista y romano-cristiana, reivindican la música como un espacio en el que los antiguos dioses pueden volver a manifestarse.

Soler compone *Oedipus et Iocasta* en 1971, con 36 años. Es su tercera ópera,¹¹ que con el resto de su producción comparte la reflexión moral, la responsabilidad individual, la voz de la conciencia y una norma ética universal, así como la confrontación entre el sujeto y las exigencias de un Estado de carácter totalitario. Entre las influencias que el propio Soler reconoce se encuentran Wagner –ya mencionado–, Stravinsky, Hindemith, Schönberg, Berg, Webern y Leibowitz. No obstante, desde una perspectiva interpretativa, quizá la huella más profunda sea la mística de Messiaen¹² cuya impronta espiritual y sonora resulta especialmente significativa en su lenguaje musical.

La obra teórica de Josep Soler i Sarda forma un corpus de notable densidad filosófica y musical, articulado en títulos como *Fuga, técnica e historia* (1980), *La música* (1983), *J. S. Bach. Una estructura del dolor* (2006), *Música y Ética* (2011), *Musica Enchiriadis* (2014) o *Últimos escritos* (2018). En ellos desarrolla una visión ontológica de la música entendida como manifestación del dolor, vía de redención y experiencia del silencio. Su pensamiento estético combina influencias que van de Parménides, Platón y Spinoza a Schelling, Heidegger, la teología negativa y la ciencia contemporánea – Einstein, Gödel, Penrose –, configurando una concepción de la música como símbolo metafísico y forma de conocimiento. En el ámbito de la composición, Soler toma como punto de partida el dodecafonismo vienés para forjar un lenguaje propio, sobrio y profundamente simbólico. Su estilo queda impregnado tanto por el “acorde de Tristán” como por la influencia del acorde místico de Scriabin, elementos que otorgan a su música un marcado carácter expresionista y de tintes trágicos. Para Soler, componer era un acto espiritual: la música funcionaba como plegaria y como acceso a lo absoluto, un medio para revelar la verdad última del ser. En el plano intelectual, Soler dirige una crítica especialmente severa contra el platonismo, al que responsabiliza de haber introducido una distancia racional y filosófica respecto de la antigua religión griega y de su imaginario mítico. Según Soler, este desplazamiento del pensamiento empobreció la comprensión primigenia de la música

¹¹ Agustí Bruach *Las óperas de Josep Soler*. Madrid: Alpuerto, 1999. Top.: BTMús 78(Sol) Med 8au

¹² Recordemos las obras de naturaleza mística del compositor francés: *Quatuor pour la fin du temps* (1941), una meditación sobre el Apocalipsis en busca de una experiencia espiritual; *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), ciclo de contemplaciones místicas sobre la figura de Cristo; *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969); y *Éclairs sur l'Au-delà...* (1988) sobre el tema del “más allá”.

como vivencia espiritual, sensorial y también corporal. A su entender, la tradición platónica –continuada más tarde por el pensamiento cristiano y romano– abrió una brecha entre razón y mito, expulsando a los dioses griegos del centro de la vida cultural y relegándolos a un exilio simbólico del que solo la música y la poesía han conseguido rescatarlos, aunque sea de manera parcial.¹³ Desde esta perspectiva, la música se convierte para Soler en un espacio de restitución, el último territorio donde esas divinidades desterradas pueden aún manifestarse y donde la memoria mítica resiste frente al orden racionalista heredado de Roma. La creación musical se concibe como un acto de recuperación espiritual, un ámbito en el que lo sagrado, lo corporal y lo imaginario vuelven a entrelazarse más allá de las limitaciones impuestas por el pensamiento platónico:

La música, en Europa, viene a ser la expresión del esfuerzo por no verse absorbida por los dioses extraños que Roma entronizaba en un vano y supremo empuje para continuar siendo la dueña del mundo... (Soler, 1982: 141)

H φ H Soler llega a considerar la ópera romántica como «una forma musical radicalmente antiromana y, en esencia, anticristiana», porque en ella reaparece todo aquello que la tradición romana y cristiana trató de reprimir: el imaginario mítico, la fuerza desbordada del cuerpo y la dimensión trágica de lo sagrado. Desde su perspectiva, el género operístico reactiva precisamente ese mundo que había sido silenciado. La ópera contemporánea sería para Soler en un espacio privilegiado donde los mitos recuperarían su fuerza originaria, un territorio estético en el que los dioses expulsados por Roma encontrarían un refugio simbólico. En ese ámbito, la música volvería a ejercer su función arcaica de mediación entre lo humano y lo divino, devolviendo a la escena la tensión espiritual y corporal que el racionalismo romano había intentado neutralizar.

Werner Schulze (1952)

Werner Schulze es compositor, músico, autor, poeta, científico, y filósofo. Como profesor de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, fundó y dirigió el *Internationales Harmonik Zentrum*. Ha sido galardonado con varios premios y distinciones en los ámbitos de composición, investigación y artes escénicas. Su obra está impregnada de misticismo y tradición clásica y teológica. Schulze concibe la música como vía de conocimiento y

¹³ cf. Soler, J. (1982) *La música: De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Barcelona: Ediciones Península, p.140 y ss.

H9 transformación. Él mismo se ~~ha~~ define como un “místico, lógico y poeta”, o como un “viajero entre la mística y la lógica”, rasgo perceptible en la mayoría de sus obras musicales y reflexiones filosófico-teológicas. Su catálogo incluye música orquestal –entre ella cinco sinfonías y cuatro obras de teatro musical–, piezas de cámara, obras para solista, ~~estudios~~ ^{Ty} y canciones basadas en su propia poesía. En su obra místico-musical hay que destacar *Logo-Mysterion LLULL*¹⁴, inspirada en la vida y obra del teólogo mallorquín Ramon Llull (1232-1316), y también *RUMI 750*¹⁵, dedicada al 750.º aniversario de la muerte del poeta místico islámico Yalal ad-Din Rumi (1207-1273), ambas obras pueden considerarse parte de *Theology on Stage*. En su obra trasciende una labor arquitectónica, que el mismo compositor reconoce heredada de su padre Karl Schulze, arquitecto. Werner Schulze considera la arquitectura como “música del espacio” que refleja en su obra las *Fünf Bagatellen für 13 Blasinstrumente* (2022)¹⁶, inspirada en la mezquita Süleymaniye de Estambul, construida por Mimar Sinan entre 1550 y 1557. Para Schulze la música es una “arquitectura del tiempo”. La tradición clásica queda patente en su obra de pensamiento, la teología filosófica, el platonismo pitagórico, la teoría de la arquitectura y la teoría musical.

H9 Nos interesa especialmente ~~su línea de~~ su producción dedicada a la Antigüedad griega, con obras como el drama musical *Sokrates*¹⁷, el trabajo interdisciplinar *Anchibasie*¹⁸, la mini-mono-ópera *Trygaios* y las tragedias *Oidipus Tyrannos*¹⁹ y *Prometheus Desmotes* (~~Prometeo encadenado~~). En estas piezas Schulze integró múltiples facetas de su quehacer artístico: texto, música, concepto escénico e incluso dirección. En la ópera *Oidipus Tyrannos* basada en *Edipo Rey* de Sófocles, Schulze retoma la tragedia clásica para examinar, desde un lenguaje musical moderno, temas como el destino inevitable, la identidad y el proceso de autoconocimiento, el conflicto entre poder y verdad y, en

79 ¹⁴ Schulze, W. (1999) ⁷ *LLULL. El Misteri del Logos (Logo-Mysterion)*, op. 16/2. Viena. Para soprano, coro mixto y orquesta.

79 ¹⁵ Schulze, W. (2023) ⁷ *Rumi 750, 4x4: 4-Zeiler für 4 – für Tenor, Flöte, Violoncello und Harfe*, op. 34

79 ¹⁶ Schulze, W. (2022) ⁷ *Fünf Bagatellen – für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott*, op. 33.

79 ¹⁷ Schulze, W. (2001–2002) ⁷ *Sokrates – Stationen Musiktheater / Drama mit Musik*, op. 11. Wien

79 ¹⁸ Schulze, W. (2003–2004) ⁷ *Anchibasie – Tanz-Musik-Sprach-Werk nach Fragmenten von Heraklit und Empedokles*, op. 17. Wien

79 ¹⁹ Schulze, W. (2005) ⁷ *Oidipus Tyrannos – Schatten-Schau-Spiel (Wayang kulit / Drama) nach Texten von Sophokles*, op. 19.

7; conjunto, la condición trágica del ser humano. En estas obras de tradición clásica y mitológica, Schulze incorporó elementos de Indonesia, su "segunda patria": *Oidipus Tyrannos*, compuesto para orquesta completa de gamelán y fusionado con teatro de sombras javanés, y *Prometheus Desmotes*, que utiliza la lengua indonesia (*Prometheus Belenggu*) y recursos del teatro javanés para unir ambas tradiciones culturales.

2.- La mitología y la música como experiencia religiosa y performática: el candomblé

~~Cerramos~~ estas páginas con una evocación mitológico-musical plenamente viva, pues ese ~~ha sido el propósito de estas páginas~~ fundamentar la información en experiencias vividas y en proyecciones actuales de tradiciones míticas que se expresan mediante la música. En este caso el candomblé: se trata de una religión afrobrasileña de origen yoruba²⁰, bantú²¹ y jeje²² que se desarrolló en Brasil a partir de la época colonial. Se fundamenta en el culto a los orixás, entidades divinas vinculadas a las fuerzas de la naturaleza y a distintos aspectos de la vida humana. Su práctica integra rituales, cantos, danzas, ofrendas y ceremonias de posesión, manteniendo una profunda conexión con la herencia africana, la vida comunitaria y la transmisión oral.

En el candomblé, mito y música son inseparables: la música ~~es~~ los cantos rituales y los toques de atabaque (tambor de origen africano) ~~es~~ el medio que actualiza los mitos de los orixás y los convierte en presencia viva. Cada canto reactiva episodios míticos y los incorpora al cuerpo de la comunidad, mientras que los ritmos propios de cada divinidad no son simples patrones musicales, sino fuerzas que abren el camino a la posesión y manifiestan la energía específica de cada orixá. Así, la música no acompaña el mito: lo hace acontecer y transforma el espacio ritual en un territorio donde lo divino se vuelve audible, corporal y compartido. El candomblé comporta una serie de complejos rituales en los que

²⁰ Conjunto de tradiciones religiosas originarias del África occidental, principalmente de la zona que hoy corresponde al suroeste de Nigeria, así como partes de Benín y Togo. La religión tradicional yoruba se basa en el culto a los orixás, divinidades asociadas a fuerzas naturales y a aspectos de la vida humana.

²¹ Conjunto amplio de creencias y prácticas espirituales propias de los pueblos bantús del África central, oriental y meridional.

²² La religión jeje es un conjunto de tradiciones espirituales originarias de los pueblos fon y ewe del antiguo reino de Dahomey (actual Benín). En Brasil, estas creencias dieron lugar a una de las ramas del candomblé, conocida como candomblé jeje.

la música y la danza son fundamentales. El ritual del candomblé es una ceremonia destinada a honrar, invocar y actualizar la presencia de los orixás, las divinidades de esta tradición afrobrasileña²³. Aunque cada lugar o casa de celebración (*terreiro*) tiene su propio ritual específico, la estructura general comparte elementos comunes.

Los orixás son divinidades de origen africano, principalmente yoruba, vinculadas a fuerzas de la naturaleza, energías vitales y aspectos de la vida humana; cada una posee colores, ritmos, comidas, símbolos y rasgos propios, y se manifiesta en los rituales mediante la danza, la música y la posesión. Los orixás no son figuras estáticas, sino presencias vivas encarnadas en los oficiantes que asumen su personalidad amenudo en situaciones de trance ritual a través de la música, la danza y el éxtasis. Según Carvalho:

Los *orishas* funcionan básicamente como intermediarios entre un dios abstracto (hoy día prácticamente asimilado al dios católico) y los hombres. Son llamados «santos» justamente por jugar ese papel intermediario, a partir del cual se estableció el fenómeno del sincretismo o equivalencia simbólica entre las divinidades africanas y algunos de los santos católicos más venerados en el país. El culto a los *orishas* representa la parte más popular y festiva de las religiones afro-brasileñas y es lo que las hace atractivas para la población en general, al punto de ser llamadas, a veces, «religión de los *orishas*».²⁴

Entre los orixás más conocidos se encuentran Ogum, orixá del hierro y los caminos; Xangô²⁵, señor del trueno y la justicia; Iemanjá, madre de las aguas saladas; Oxum, ligada a los ríos, la belleza y la fertilidad; Iansã, dueña de los vientos y las tempestades; Oxóssi, espíritu de la caza y el bosque; Obaluaiê, asociado a la salud y la curación; Oxalá, figura creadora y pacificadora; Nanã, anciana primordial del barro y la memoria; Logunedé, joven que combina la delicadeza de Oxum y la agudeza de Oxóssi; Obá, símbolo de la fuerza femenina; Ewá, ligada a los misterios y la visión espiritual; y Exu, mensajero entre los mundos y fuerza del movimiento. Podemos describir este proceso de personificación de una deidad como una teosis, hierofanía o encarnación.

²³ Béhague, G. (1984) 'Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting', en Béhague, G. (ed.) *Performance Practice: Ethnomusicological Perspective*. Connecticut: Greenwood Press.

²⁴ Carvalho, J.J. (2002) 'Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental', *TRANS*, 6.

²⁵ Carvalho, J.J. & Segato, R. (1986) 'Musik der Xangô-kulte von Recife', en Pinto, T. de O. (ed.) *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott, pp. 176–192; Carvalho, J.J. & Segato, R. (1987) *El Culto shangó en Recife, Brasil*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales.

El ritual tiene lugar en el *terreiro* (lugar donde se organiza la vida religiosa de la comunidad, como templo, escuela espiritual, y centro comunitario, ⁷ se guardan los objetos sagrados), ^{7y donde} que se limpia y se consagra; y los iniciados se visten con los colores y tejidos propios de su orixá y se preparan las ofrendas rituales. Con la apertura musical, los atabaques²⁶ marcan los ritmos específicos mientras los cantos en lengua ritual invocan a los orixás. La música es el elemento ritual que conecta a los participantes con los orixás. Los iniciados bailan siguiendo los ritmos de cada divinidad y, a través de la danza y la música y su ritmo, se produce el trance en el que el orixá desciende y se incorpora al cuerpo del iniciado. Mientras, ofrendas, bendiciones y saludos rituales forman parte de la celebración. Con el cambio de la música se despide a las divinidades, y los iniciados regresan a su estado ordinario.

Cada orixá se define y caracteriza musicalmente mediante ritmos y toques específicos – como el Agueré de Oxóssi o el Igbin de Oxalá – que expresan su identidad y energía, en una auténtica gramática sonora capaz de reconocer y convocar la presencia divina.²⁷ En el candomblé, la música no es un simple acompañamiento, sino una fuerza performativa con capacidad “re-creacional”: el tambor y el canto abren el paso entre el mundo visible y el invisible, facilitan la posesión y estructuran el tránsito espiritual.²⁸ El sistema musical del candomblé ha evolucionado mediante un sincretismo afrobrasileño.

Los rituales del candomblé presentan perfiles musicales claramente diferenciados: la *Obrigaçã* para los santos es el más variado, combinando cantos de alabanza y cantos funcionales cuyo carácter depende del orixá homenajeado, desde los clímax vibrantes de Xangô hasta la serenidad final de Oxalá; el *Obori* se distingue por su tempo extremadamente lento y monódico que recuerda al canto gregoriano; la *Obrigaçã* para los *eguns* separa las voces de hombres y mujeres y utiliza metros irregulares que generan un efecto de recitativo, incluyendo el único canto exclusivamente masculino del repertorio; el *Lavado de cabeza* varía según el orixá del iniciado, pero destaca por los cantos pentatónicos

²⁶ Rum, Rumpi y Lê son los tres tambores fundamentales del candomblé Ketu o *Queto*, y forman el conjunto sagrado llamado ilú o conjunto de atabaques. Cada uno tiene un tamaño, una función y una voz específica dentro del ritual.

²⁷ Sandroni, C. (2001). *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.

²⁸ Fryer, P. (2000) *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press.

de Osanyin; y la *Salida de iyawo*, una larga secuencia de alabanzas y un canto interpretado con gran dramatismo.

3.- La mitología y la música como referencia ética y moral: épica homérica y mitología clásica (unos ejemplos)

Lo que hoy entendemos por “género épico” es el depositario de las narraciones mitológico-religiosas, amenudo revestidas de una pretendida historicidad. Tratándose de un género oral, eran – y continúan siendo – cantadas: el espectáculo de la representación del *Rāmāyaṇa*; el canto de un *bhopa* rajastaní ante los grandes pergaminos pintados del *phad* que ilustran el desplazamiento ritual (amenudo interpretado como una danza) ante las imágenes pintadas de los héroes épicos indios; la voz y el movimiento ritualizado de una cantante de *p’ansori* coreano; la inmovilidad reverencial y la postración en posición fetal de un aeda palawan de Filipinas; la austeridad de un cantor épico serbio; el canto alternado y la percusión corporal de los pigmeos fang del Gabón; la voz aguda a la doble octava de un *griot* mandinga que se acompaña con la *kora*; la sublimidad de un monje budista japonés entonando un *heike* en el marco del *heikyoku*; el coro infantil mongol que canta a la divinidad antes de dar paso a una diafonía que a nuestros oídos occidentales parece sobrenatural... Todas estas manifestaciones, tan diversas en forma, función y estética, suelen agruparse bajo la noción de “épica”, y son consideradas –desde la óptica occidental– como simples espectáculos. Sin embargo, conforman un conjunto plural de manifestaciones en las que divinidades, mitos e historias se entrelazan para dar forma a lo que hoy entendemos como tradición, dotada amenudo de un sentido que trasciende lo meramente escénico y cumple funciones sociales profundas. Y todas ellas, sin excepción, están vinculadas a la música y la incorporan como elemento esencial. Según etnomusicólogos y antropólogos, la épica oral no puede comprenderse sin atender a su condición de *performance*: un acto ritualizado que involucra voz, gesto, espacio, memoria y comunidad. Desde esta perspectiva, la épica no es solo narración, sino *proferación*²⁹, un concepto desarrollado en la antropología lingüística y en la teoría de la enunciación para

²⁹ Pronunciar, expresar en voz alta o emitir palabras, especialmente cuando se trata de fórmulas rituales o declaraciones solemnes. La “*profération*”, tal como la formula Paul Zumthor, remite a la palabra encarnada, a la voz que no solo comunica sino que acontece: vibra, persuade, convoca, transforma. En este sentido, la épica oral-musical es inseparable de su ejecución concreta, de la presencia del intérprete y de la interacción con el público.

subrayar que la palabra oral es un acto que produce efectos sociales, simbólicos y emocionales.

La música occidental, en sus referencias mitológicas y en su imaginario simbólico, ha privilegiado de manera constante la épica homérica, sus dioses, sus héroes y sus episodios fundacionales. Desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad, la *Ilíada* y la *Odisea* han sido fuente inagotable de inspiración para compositores, dramaturgos y poetas, que han reinterpretado sus motivos en óperas, cantatas, poemas sinfónicos, ballets y obras corales.

Conviene recordar, que la épica homérica no nació como literatura escrita, sino como poesía cantada. La música no era un adorno, sino un componente estructural de la memoria formular, estableciendo un vínculo emocional entre el cantor y el auditorio. Por ello, considerarla únicamente desde una perspectiva literaria –como un texto fijo, invariable, y destinado a la lectura individual– constituye un anacronismo derivado de nuestra concepción moderna de literatura.

Como señala Jaume Pòrtulas en su magna obra sobre la *Ilíada*:

... aquests textos no tenien de cap manera (...) una finalitat lúdica, d'entreteniment -ni tampoc, parlant estrictament, una finalitat 'estètica': llur possible bellesa era posada al servei, bàsicament, de la recordança, de la Memòria. Les finalitats d'aquestes obres eren prescriptives, pedagògiques, enciclopèdiques.³⁰

La cultura contemporánea – en la representación operística – no permite desligar la música de la literatura, mientras que, en la Antigüedad clásica ambas formaban parte de un acto ritual, religioso y comunitario. La poesía mitológica no era solo un texto literario, sino un acontecimiento social. En la actualidad, en cambio, estas prácticas han sido progresivamente descontextualizadas y transformadas en objetos de consumo cultural, sometidos a lógicas de mercado y a formas de recepción individualizadas. La literatura se ha consolidado como un arte eminentemente escrito, silencioso y destinado a la lectura privada, y la música se ha convertido en un producto autónomo, separado de su función religiosa o mágica. Esta separación – que para nosotros resulta natural – habría sido incomprensible en la Antigüedad.

³⁰ Pòrtulas, Jaume (2008) *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la història i la llegenda*, pp. 31-32.

En el ámbito literario del acmeísmo ruso conectado con la música contamos con el poema “Insomnio” del poeta acmeísta ruso Ósip Mandelstam (1891-1938) que ha inspirado la música del compositor ucraniano Valentin Silvestrov, en la obra *Bessonnitsa Insomnio*, que da nombre al álbum, que recoge obras mayoritariamente de Yelena Olégovna Fírsova, cuyo título se inspira en el poema del poeta ruso³¹. Jesús García Gabaldón en su antología y traducción de la obra del poeta ruso, nos recuerda que:

es importante tener en cuenta que Mandelstam componía mentalmente, de manera oral y peripatética, sus versos. Los recitaba en voz alta una y otra vez, y cuando consideraba que el poema estaba terminado, lo transcribía o lo dictaba.³²

Por tanto, este proceso creativo está muy próximo al paradigma de oralidad de la épica homérica y, por tanto, de la música.

Mandelstam -en un acto poético de insomnio- en *Бессонница. Гомер. Тугие паруса* se interroga sobre la necesidad de la guerra de los aqueos, justificada solo por el rapto de Helena, y el *omnia vincit amor*. El poeta ruso expresa un estado de vigilia espiritual, donde la memoria cultural y la conciencia histórica -cuando se miran en la tradición clásica- se convierten en una crítica de la propia realidad: las grullas en espacios ajenos (*Как журавлиный клин в чужие рубежи*) representan la conexión entre la tradición clásica y el mundo contemporáneo del poeta ruso.

En un intento de contextualización etnográfica, James Horner introduce la voz de la solista macedonia Tanja Tzarovska en la banda sonora de *Troya* (2004)³³ para representar el universo épico mediante la tímbrica vocal de la cantante. Horner construye una sonoridad

³¹ Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (2021) *Bessonnitsa | Insomnia — A Mandelstam Album*. Alemania: GENUIN Classics. Edición estándar en CD, publicada el 7 de mayo de 2021: Silvestrov, V. (2021) ‘*Bessonnitsa. Homer for soprano and piano*’, en Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (eds.) *Bessonnitsa | Insomnia — A Mandelstam Album*. Alemania: GENUIN Classics, pista de 5:02 min. Firsova cuenta con composiciones de tema homérico, como Cassandra, Op. 60 para orquesta (1992) y *Odyssey* (Odyssee) op. 44, para siete solistas (1990).

³² Mandelstam, O. (2020) *Antología poética*. Edición, traducción, prólogo y notas de J. García Gabaldón. Madrid: Alianza Editorial. Ver también Mandelstam, O. (2013) *Poesía acmeísta rusa*. Ed. Diana Myers. Trad. Amaya Lacasa y Rafael Ruiz de la Cuesta. Madrid: Visor Libros.

³³ Petersen, W. (2004) *Troya*. Estados Unidos / Reino Unido / Malta: Warner Bros., Plan B Entertainment, Radiant Productions, Helena Productions y Latina Pictures. Estrenada el 14 de mayo de 2004.

del Mediterráneo oriental mediante la composición instrumental de la orquesta, que llega a su punto culminante en las escenas de acción y en el duelo entre Héctor y Aquiles, ~~que~~ ^{H Q} llega a su punto culminante en la canción final *Remember* de Josh Groban junto con Tanja Tzarovska.³⁴ El montaje musical no estuvo exento de polémica por la decisión de Wolfgang Petersen, director de la película, de incorporar a la banda sonora materiales de diferente procedencia, por ejemplo, de Gabriel Yared, al que inicialmente se le había encomendado la composición musical de la partitura.

3.A.-Los personajes femeninos de la épica homérica³⁵

- Calipso

Los personajes femeninos homéricos tienen una presencia notable en el panorama musical contemporáneo. El personaje mítico-musical por excelencia es Orfeo, ~~del~~ ^{H Q} que Jerusa Pires Ferreira, había tratado en sus publicaciones.³⁶ La música en el contexto órfico, según Jerusa, formaba parte de un rito con todo lo que ello comporta:

Evoco então uma tarde na Cascata de São Bartolomeu, Bahia, em que o giro, a dança, o canto, o charuto se reuniam ao sacrifício de galinhas cujo sangue vivo era bebido pelas participantes em rodopios. Com todo o meu horror, pensei, eu seria capaz de me integrar. Era o rito que se impunha no giro daquelas saias largas numa clareira encantada.

Para Jerusa, el Orfeo del otro mundo no era tanto un cantor como un experimentador, una figura que exploraba los límites de la creación sonora y simbólica más allá de la mera ejecución musical, representando la recuperación de la tradición y el propio conocimiento:

Em sua boca a experimentação de sons, sonoridades claras e ocultas de vogais e consoantes... o modo de ser de uma cultura entre as do mundo, a nossa. Ao definir-se, marcas se reconhecem, uma história se apresenta ou recupera, dá-se o mergulho num inferno próximo. (p. 171)

³⁴ Groban, J. & Tzarovska, T. (2004) *Remember*. En: Horner, J. (comp.) *Troy: Original Motion Picture Soundtrack* [Audio]. Warner Sunset Records.

³⁵ Tanto en este capítulo como en los siguientes, la elección de divinidades y personajes no es exhaustiva y responde a intereses musicales o textuales.

³⁶ Ferreira, Jerusa Pires ~~(2012)~~ ^{H (2012)} "Orfeu - Mito E Mistura". Sala Preta 12 (1): 171-72. ^X

Adriana Calcanhotto, en su canción *Nos Braços de Calipso*,³⁷ propone una relectura contemporánea del mito desde una sensibilidad vinculada a la literatura y a la creación musical femenina –o incluso feminista– al reivindicar a Calipso como una figura que ejerce su libertad y reconoce, a la vez, la libertad del hombre al que ama. Años antes de la obra de Calcanhotto, la escritora catalana Mercè Rodoreda había explorado esta misma dimensión en su poema *Planys de Calipso*, donde la voz de la ninfa se expresa como un lamento que combina deseo, pérdida y afirmación identitaria:

PLANYS DE CALIPSO: Jo veig la teva terra nua i roent, deserta, / vora la mar en fúria sota un penya-segat, / el teu palau de pedra com una boca oberta / i l'erm on brunz la vespa i on famejà el ramat. / Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa: / l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit, / el doll que riu i plora i aquella tendra massa / dels xuclamels que aturen un instant més la nit. / T'he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada, / segur en la meva carn, corba i mal exaltada, / estranger que t'entornes cap a la teva mort. / Ara voldria ésser lleó que juga i mata / o l'olivera immòbil en son furor retort, / però al pit m'agonitza un escorpí escarlata.

Este poema debe situarse en un contexto de exilio, en el que la autora no solo reivindica su identidad femenina, sino también la exigencia del retorno a su patria, de la que fue expulsada a causa de la Guerra Civil española y de la posterior dictadura franquista.

Calcanhotto establece un juego intertextual entre el nombre de la ninfa homérica y el género musical *calipso*, caracterizado por su ritmo caribeño, su base percusiva y su tradición narrativa, propio de Trinidad y Tobago y de otras regiones del Caribe. El texto de Calcanhotto alude explícitamente a Ulises, quien, tras resistir el canto de las sirenas, sucumbe al encanto de Calipso, en un doble sentido que combina la seducción de la música y la atracción ejercida por la figura mítica:

Amarrado num mastro / Tapando as orelhas / Eu resisti / Ao encanto das sereias / Eu não ouvi / O canto das sereias / Eu resisti / Mas chegando à praia / Não fiz nada disso / Então caí / Nos braços de Calipso / Eu sucumbi / Ao encanto de Calipso / Não resisti.

³⁷ Calcanhotto, A. (2008) *Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*. A: Maré [CD]. Sony Music Entertainment Brasil. El autor de la canción “*Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*” es el compositor brasileño Péricles Cavalcanti.

Suzanne Vega, cantautora estadounidense nacida en Santa Mónica (California), incluye en su álbum *Solitude Standing* (1987)³⁸, un tema dedicado a la ninfa Calipso, en el que la voz poética articula un lamento por un amor perdido. La canción reinterpreta la figura homérica desde una sensibilidad contemporánea, subrayando la tensión entre el deseo de retener al amado y la aceptación dolorosa de su partida:

My name is Calypso / And I have lived alone / I live on an island / And I waken to the dawn / A long time ago / I watched him struggle with the sea / I knew that he was drowning / And I brought him into me / Now today / Come morning light / He sails away / After one last night / I let him go.

- Casandra

Otro de los personajes femeninos homéricos que ha encontrado una notable proyección en la creación musical moderna y contemporánea es la adivina Casandra, célebre por haber profetizado la caída de Troya sin ser escuchada debido a la maldición de Apolo, a quien había rechazado. La figura del profeta desoído aparece también en la tradición virgiliana: Laocoonte advierte a los troyanos mediante la célebre sentencia *Timeo Danaos et dona ferentes* –«Desconfío de los dánaos incluso cuando traen regalos»–, pero su consejo, al igual que el de Casandra, es igualmente ignorado.

En el ámbito operístico, el compositor francés Bernard Foccroulle dedicó su primera ópera a esta sacerdotisa, articulando un relato que entrelaza la mitología clásica con problemáticas contemporáneas, en particular el colapso ecológico. En esta relectura, la Casandra moderna adopta la forma de una investigadora climática cuyas advertencias, de carácter científico y no profético, son igualmente desestimadas por una sociedad que rehúye ~~con~~ ^{Ha} ~~frontar~~ ^{fr} la magnitud del desastre ambiental.

En un registro musical distinto, el mito de Casandra ha alcanzado también al público de la música popular contemporánea. El grupo sueco ABBA (A~~B~~B~~A~~)³⁹, incluyó la composición

³⁸ Vega, S. (1987) *Solitude Standing* [álbum]. A&M Records.

³⁹ ABBA (1981) 'Cassandra', en *The Visitors* (ed. reissue). Polar Music. *Cassandra* no formó parte del lanzamiento original de 1981, apareció en la cara B del single *The Day Before You Came* (1982) y luego fue incorporada en reediciones posteriores de *The Visitors*. La canción "Cassandra" de ABBA fue compuesta por Benny Andersson y Björn Ulvaeus.

Cassandra en el álbum *The Visitors*, una pieza quizá no central en su repertorio, pero significativa por su tratamiento del motivo de la advertencia ignorada. La canción expresa la desesperanza ante la indiferencia colectiva hacia unas predicciones que, aun siendo verídicas, no reciben atención, mientras el coro repite de manera insistente una suerte de disculpa dirigida a la adivinadora, subrayando la tensión entre conocimiento y desatención social:

Sorry Cassandra, I misunderstood, now the last day is dawning / Some of us wanted, but none of us would listen to words of warning / But on the darkest of nights, nobody knew how to fight / And we were caught in our sleep / Sorry Cassandra, I didn't believe you really had the power / I only saw it as dreams you would weave until the final hour.

Taylor Swift, cantautora estadounidense originaria de West Reading (Pensilvania), protagoniza uno de los episodios más significativos de la reactivación contemporánea del mito de Casandra, al interpretar su propia experiencia pública a través de la figura de la adivina troyana. La prolongada controversia entre Taylor Swift, Kanye West y Kim Kardashian constituye uno de los casos más notorios de conflicto mediático en la cultura pop reciente. Durante la ceremonia de los MTV Video Music Awards de 2009, Swift recibió el premio por *You Belong With Me* cuando Kanye West interrumpió su discurso para afirmar que el vídeo de Beyoncé merecía el galardón, gesto que supuso una humillación pública ampliamente difundida. A pesar de las disculpas posteriores, el incidente desencadenó una intensa polémica, amplificada por la intervención de Kim Kardashian – entonces esposa de West –, quien contribuyó a reforzar y prolongar el conflicto mediante declaraciones y filtraciones que cuestionaban la credibilidad de Swift. En este contexto, la canción *Cassandra* de Taylor Swift, inscrita en un registro cercano al *folk pop*, reelabora musicalmente dicho episodio al presentar a la protagonista como una figura cuyas afirmaciones fueron sistemáticamente desestimadas o desacreditadas. La voz lírica lamenta no haber sido escuchada ni creída, al tiempo que denuncia la construcción mediática que la asoció con la imagen de una serpiente,⁴⁰ símbolo que operó como mecanismo de estigmatización pública:

'Cause that's where I was when I got the call / When the first stone's thrown, there's screaming / In the streets, there's a raging riot / When it's "Burn the bitch," they're shrieking / When the truth comes out, it's quiet / So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst / And tried to tell the town /

⁴⁰ Swift, T. (2024) *The Tortured Poets Department: The Anthology*. Republic Records.

So, they filled my cell with snakes, I regret to say / Do you believe me now? / I was in my tower weaving nightmares / Twisting all my smiles into snarls / They say, "What doesn't kill you makes you aware" / What happens if it becomes who you are? / So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst / And tried to tell the town / So, they set my life in flames, I regret to say / Do you believe me now?

De este modo, Swift convierte el mito de Casandra en una herramienta de interpretación autobiográfica que articula la experiencia del descrédito, la manipulación y la violencia simbólica en el espacio mediático contemporáneo.

En *Cassandra*,⁴¹ de Florence + The Machine, se expresa de nuevo la experiencia de frustración y sufrimiento asociada a la imposibilidad de ser escuchada ~~creída~~, en un ambiente emocional dominado por la pérdida, la vulnerabilidad y la exclusión. La voz lírica declara "I used to see the future and now I see nothing", formulación que proyecta la imagen de una figura femenina que en otro tiempo poseyó claridad, visión y capacidad profética, pero que ha sido despojada de esa voz por un entorno que la margina y la desprecia sistemáticamente. Tanto Taylor Swift como Florence + The Machine recurren al mito de Casandra para explorar el dolor del descrédito y de no ser escuchada, pero lo hacen desde perspectivas muy distintas: Swift convierte a Casandra en una alegoría autobiográfica del "linchamiento mediático", mientras que Florence Welch utiliza a Casandra como un arquetipo trágico y como símbolo de pérdida y de fractura identitaria.

- Circe

Debemos a J.W. Waterhouse (1849 - 1917) las imágenes y retratos psicológicos del complejo personaje femenino de la hechicera Circe, que después de transformar a los griegos consigue ser la amante de Ulises.⁴² En la música barroca contamos con varias obras referidas a Circe: Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) elabora una composición musical para una obra teatral dedicada a la maga *Musique pour Circé* (1675).⁴³ Por su parte

⁴¹ Florence + The Machine (2022) 'Cassandra', en *Dance Fever*. Polydor Records. La canción "Cassandra" fue escrita por: Florence Welch y Jack Antonoff.

⁴² *Circe Offering the Cup to Ulysses y Circe invidiosa* (1892).

⁴³ Charpentier, M.-A. (1986) *Musique de théâtre pour "Circé"*, H. 496. Intérpretes: London Baroque; dir. Charles Medlam. Harmonia Mundi, HMC 901244. S. Powell, 'Charpentier's Music for Circé (1675)', Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé, éd. by Catherine Cessac (Liège: Mardaga, 2005), pp. 347-364.

Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (1760- 1842) compuso la *cantata* dramática “*Circé*” (1789) para contralto y orquesta, en el que la hechicera expresa tanto su sufrimiento amoroso como su deseo de venganza, un conflicto entre el amor y el poder.⁴⁴ Pero la maga tiene también un largo protagonismo e influencia en la literatura/libretos musicales: podríamos interpretar que en la ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1834-1886), la protagonista se sacrifica y renuncia al amor y a la felicidad para salvar la vida tanto a Enzo, el hombre al que ama, como a su amante Laura.⁴⁵ Ya en el siglo XX contamos con los *Tre preludi al Circeo* (Op. 194), tres piezas para guitarra compuestas por Mario Castelnuovo-Tedesco en 1961, glosando musicalmente el mítico monte Circeo del Lacio italiano.⁴⁶

En la línea anterior de intérpretes de música popular contemporánea, contamos con la poeta y artista de *spoken word* estadounidense de Philadelphia, Ursula Desire Rucker, que dedica una de sus composiciones a la maga Circe⁴⁷ en una dinámica de empoderamiento femenino articulada entre la seducción y el poder:

I've watched you for so long / I must have you / Sirens have nothing on my song / My song is ageless and perfect / Angels envy my song / You must be strong / To resist this / I've seduced men you thought were myth / Gods have murdered mortals over me / They died with my name on their lips / My taste on their tongues / My love is the only one / You need.

Según Xavier Valiño, Rucker en *Silver or Lead*, afirma: “Le pego una patada al conocimiento de todo, desde la feminidad hasta la esclavitud, pasando por el amor, el sexismo, la política y bastantes cosas más”⁴⁸. La poeta y artista redefine el *spoken word* con su propia marca personal de urgencia sociopolítica y dulces canciones recitadas.

⁴⁴ Cherubini, L. (2014) *Circé* [Cantata]. Ursula Eittinger (alto), Kölner Akademie, dir. Michael Alexander Willens. CPO. Duración: 11:44.

⁴⁵ Ponchielli, A. (1979) *La Gioconda*. Gardelli, L. (dir.) Caballé, M., Domingo, P., Milnes, S. & Cossotto, F. London Symphony Orchestra. Decca Records. [Audio CD].

⁴⁶ Castelnuovo-Tedesco, M. (s.f.) *Tre Preludi al Circeo, Op. 194: No. 1, La Grotta di Circe*. Interpretado por Cristiano Poli Cappelli (guit.). [Grabación sonora].

⁴⁷ Rucker, U. (2001) *Circe*. Con la colaboración de King Britt. (*Mistress Media's Call*) Guidance Recordings. [Grabación sonora].

⁴⁸ Cf. Xavier Valiño: <https://www.ultrasonica.info/ursula-rucker/>

- Helena

El personaje femenino más relevante -tanto literaria como musicalmente- ha sido Helena, originariamente de Esparta, pero más conocida como Helena de Troya. A la clásica película del año 1956, *Helen of Troy*,⁴⁹ con una banda sonora de Max Steiner, uno de los compositores más influyentes de Hollywood, le ha seguido la miniserie de televisión, *Helena de Troya*, del año 2003, y con una banda sonora de J. Goldsmith y N. Acree.⁵⁰

En la “música clásica” contamos con la excelente obra *La belle Héléne* de Jacques Offenbach, una *opéra bouffe* en tres actos y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.⁵¹ Se estrenó en 1864 en el *Théâtre des Variétés* de París. Tanto el libreto como la música han gozado de gran popularidad al abordar desde una perspectiva cómica la tradición clásica homérica. En la aria del Acto I, “*Amours divins! Ardentes flammes!*”, Helena invoca a Venus y Adonis para lamentar la falta de pasión en el mundo contemporáneo.

troupe
negreta

- Penélope

El otro personaje femenino destacado de la épica homérica es, sin lugar a dudas, la esposa de Ulises, Penélope. La obra por excelencia de la música barroca en la que Penélope es protagonista, es *Il ritorno d'Ulisse in Patria* (1640), de Claudio Monteverdi y libreto de Giacomo Badoaro, en la que Penélope canta en el Acto V, Escena 10, el aria “*Illustratevi, O cieli*”⁵² en la que Penélope concibe la posibilidad del regreso de Ulises:

Illustratevi o cieli, / rinfioratevi o prati. / Aure gioite! / Gl'augelletti cantando, / i rivi mormorando
/ or si rallegrino! / Quell'herbe verdeggianti, / quell'onde susuranti / or si consolino. / Giacché sorta
è felice, dal cenere Troian, / la mia Fenice.

⁴⁹ Wise, R. (1956). *Helen of Troy* [film]. Screenplay by H. Gray, J. Twist & N.R. Nash; music by M. Steiner; cinematography by H. Stradling Sr.; starring R. Podestà, J. Sernas, C. Hardwicke & S. Baker. Warner Bros.

⁵⁰ Harrison, J.K. (2003). *Helen of Troy* [miniserie de televisión]. Guió de R. Kern, basada en *La Iliada* d'Homer; música de J. Goldsmith i N. Acree; fotografia d'E.J. Pei; protagonitzada per S. Guillery, M. Marsden, R. Sewell, S. Skarsgård i J. Rhys-Davies. USA Network / Fuel Entertainment / Kurdyla Entertainment.

⁵¹ Offenbach, J. (1999) *La belle Héléne*. Minkowski, M. (dir.) Lott, F., Beuron, Y., Naouri, L. & Ragon, G. Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].

⁵² Monteverdi, C. (1992). *Il ritorno d'Ulisse in patria*, [grabación sonora]. Bernarda Fink (mezzo), Christoph Prégardien (tenor), Concerto Vocale; dir. René Jacobs. Harmonia Mundi.

Y más modernamente contamos con la ópera de Gabriel Fauré, *Penelope*.⁵³ A destacar las arias: “Prends ce manteau, vieillard” Acto I Escena 10; “Qu’il est doux de sentir sa jeunesse” Acto III Escena 4; y “Ulysse est de retour”, Acto III Escena 7.⁵⁴

3.B.-Personajes masculinos de la épica homérica

- Ulises

De los personajes masculinos de la epopeya homérica, el más popular es Ulises que aparece en numerosas composiciones de música clásica, pero también moderna. Ateniéndonos al criterio de mitología revivida no podemos dejar de citar el poema de Konstantinos Kavafis (Σα βγεις στον πηγαμό για την Ιθάκη) traducido al catalán por el poeta Carles Riba y musicado posteriormente por el célebre cantautor catalán Lluís Llac⁵⁵. Además del interés literario del poema hay que señalar la popularidad de la composición musical que se ha convertido en un himno identitario y del independentismo catalán. Como en el poema que hemos citado de Mercè Rodoreda sobre Calipso, en este también se proyecta una intencionalidad reivindicativa e ideológica: se ensalza la resistencia ante la opresión política, la lucha cultural y política, la resistencia ante la represión y la persistencia en la confrontación a pesar de las dificultades:

Més lluny, heu d'anar més lluny / dels arbres caiguts que ara us empresonen, / i quan els haureu guanyat / tingueu ben present no aturar-vos. / Més lluny, sempre aneu més lluny, / més lluny de l'avui que ara us encadena. / I quan sereu deslliurats / torneu a començar els nous passos. / Més

⁵³ Fauré, G. (1913) *Pénélope* [ópera]. Ópera en tres actos. Libreto de R. Fauchois, basado en la *Odisea* de Homero. Estrenada en la Salle Garnier, Montecarlo. Fauré, G. (1980) *Pénélope*. Jessye Norman, Alain Vanzo. Monte-Carlo Philharmonic Orchestra. Dir. Charles Dutoit. Erato, grabación sonora.

⁵⁴ Tanto para este apartado como para los siguientes, ha sido de gran utilidad los programas *Mythologie, la musique des héroïnes antiques* (2018), de France Musique de François-Xavier Szymczak, así como de Clara Sanmartí, *De Mitos y Música* (2021) de Radio Nacional de España.

⁵⁵ Llach, H. (1975) “Ítaca”. *Viatge a Ítaca* [Cançó]. Movieplay. (Letra adaptada del poema de K. Kavafis). Título original del poema, “Ιθάκη” de su antología: “Poemas” 1897-1933 Ed. Íkaros 1984, “Ποιήματα” 1897-1933.

lluny, sempre molt més lluny, / més lluny del demà que ara s'acosta. / I quan creieu que arribeu, / sapigueu trobar noves sendes.

“*Tales of Brave Ulysses*” es una canción grabada en 1967 por el grupo británico de rock psicodélico Cream, y que popularizó el uso del pedal wah-wah. Fue publicada como cara B del sencillo “*Strange Brew*” en mayo de 1967. ~~En noviembre,~~ la canción se incluyó en el segundo álbum de Cream, *Disraeli Gears*. Se trata de un viaje emocional en clave pop y algo naíf.⁵⁶ HL

En un tono irónico y cercano a las composiciones del cantautor francés del siglo XX, Georges Brassens (1921–1981), Javier Krahe en “Como Ulises”,⁵⁷ glosa al héroe griego en la Guerra de Troya y en su accidentado retorno como metáfora del viaje y retorno del viajero, las relaciones amorosas y la aventura:

Yo, como Ulises, he sido / de Penélope el marido / y me alejé de esa joya / por unirme a Agamenón / que iba a la guerra de Troya. / Me pedía el cuerpo acción / y tuve acción, tuve guerra, / ríos de sangre por tierra / y, entre hecatombes y vino, / Aquiles, casi divino, / y el mejor de mis engaños: / un caballo de madera / y Aquiles que desespera / y muere. Fueron diez años. / Y me volví para casa / pues de Ítaca el rumbo / y ya sabéis lo que pasa / dando un tumbo y otro tumbo / y, ¿qué queréis que uno haga / si al primer tumbo me tumbo / en el lecho de una maga? ... Y otra vez de vuelta a casa / otra vez de Ítaca al rumbo / y ya sabéis lo que pasa: / doy un tumbo y otro tumbo / y, otra vez mi suerte aciaga / y, esta vez casi sucumbo / en el lecho de otra maga. / Circe, de turbio recuerdo, / me quería para cerdo; / lo fueron mis camaradas, / a mí me salvó algún dios / y le afeé sus cerdadas: / que te zurzan, Circe, adiós.

Por su parte el cantante, compositor y rapero francés de origen argelino Nadir Koudri más conocido por el nombre artístico de Ridan, realizó una adaptación moderna del célebre soneto “*Heureux qui comme Ulysse*” del poeta renacentista francés Joachim du Bellay (c. 1522–1560), “Ulysse”⁵⁸ donde se expresa la nostalgia del hogar frente al desengaño de los grandes palacios y grandes poderes (Roma) y países siguiendo el texto de du Bellay.

79 ⁵⁶ Cream (1967) 7 *Tales of Brave Ulysses*, en *Strange Brew* (cara B). Posteriormente incluida en *Disraeli Gears*. Reaction Records. Los autores de la canción “Tales of Brave Ulysses” son *Eric Clapton* (música) y *Martin Sharp* (letra), según los créditos oficiales del single y del álbum.

79 ⁵⁷ Krahe, J. (2002) 7 *Como Ulises* [Canción]. En *Cábalas y cicatrices*. 18 Chulos Records.

79 ⁵⁸ Ridan (2005) 7 *Ulysse*. En *Le Rêve ou la Vie*. Sony BMG.

- Aquiles

El otro gran protagonista masculino de *La Ilíada* no podía quedar al margen de este análisis: Aquiles. Bob Dylan le dedica una composición, “Temporary Like Achilles”, publicada en 1966 dentro del álbum *Blonde on Blonde*⁵⁹, en la que se refiere al héroe griego como el guardián de la inaccesible mujer amada, mientras que el narrador se muestra vulnerable e impotente:

Achilles is in your alleyway / he don't want me here / he does brag / he's pointing to the sky / and he's hungry, like a man in drag / how come you get someone like him to be your guard? / you know I want your lovin' / honey, but you're so hard.

3.C.-Otras divinidades del Panteón clásico

- Zeus/Júpiter

En el ámbito del panteón mitológico, destaca “Jupiter’s Lament”, del álbum *Adore*⁶⁰ de The Smashing Pumpkins, un tema de ambiente melancólico sobre la pérdida y la desilusión. La figura de Júpiter como protector se desvanece y aparece el lamento y la fragilidad de la esperanza:

Gone, long gone / leave this world or run, run, run / beyond the pain, beyond the dawn / feel these mortal bones, bones, bones / no one knows I can't be wrong / still I sing the same old songs / I tried to be strong / for you / why have you left me / amongst the tall trees? / I know I gave her all I can / and I tied her heart in ribbons (tied her heart in ribbons).

⁵⁹ Dylan, B. (1966) *Blonde on Blonde*. Columbia Records. [Audio CD].

⁶⁰ The Smashing Pumpkins (1998) } “Jupiter’s Lament” [Canción], en *Adore*. Virgin Records. La canción “Jupiter’s Lament” es una composición de *Billy Corgan*, líder y principal autor de The Smashing Pumpkins.

- Orfeo

Desde Monteverdi⁶¹ y Gluck⁶², Orfeo es uno de los personajes mitológicos más celebrados en el género operístico. Pero también Stravinsky (1882-1971) en su obra *Agón y Orfeo*⁶³, o Jacques Offenbach con su obra *Orphée aux enfers*⁶⁴. En el género de música rock, la banda mexicana Allison lanzó en marzo de 2025 el sencillo “Orfeo”⁶⁵:

Si tengo que esperar, esperaré / hasta que nuestros cuerpos / vuelvan a encontrarse otra vez / y no me importa dónde estés, ahí estaré / bajaría hasta el infierno por tenerte / aunque te pierda después / si tengo que buscarte, buscaré / no importa el tiempo, la distancia / voy hasta donde estés / no existe puerta que no cruce por saber / el destino de tus pasos / que se esconden con el atardecer.

- Venus/Afrodita

La diosa Venus/Afrodita tiene un particular y popular éxito en el pop australiano de parte de Kylie Minogue, cantante compositora y actriz australiana, conocida como **A** “The Queen of Australian Pop Music”. En 2010, publicó su undécimo álbum de estudio, *Aphrodite*⁶⁶, una celebración de la feminidad, y la sensualidad: **KQ**

Can you feel me on your stereo? (Oh) / I'm fierce and I'm feelin' mighty / I'm a golden girl, I'm A-Aphrodite, alright / alright, yeah, yeah-eh / I'm fierce and I'm feelin' mighty / don't ya mess with me, you don't wanna fight me, alright? / alright, yeah, yeah-eh / you know that I'm magical, I am the original / I am the only one to make you feel this way / the moment that you kiss me, you know that you'll miss me / I am the only one.

A este disco pertenece el tema «All the Lovers»⁶⁷, del que se editó un sencillo, y cuyo videoclip –provocador, polémico y de gran carga erótica– se volvió viral.

⁶¹ Monteverdi, C. (1978) *L'Orfeo*. Harnoncourt, N. (dir.) Concentus Musicus Wien. Teldec. [Audio CD].

⁶² Gluck, C.W. (2001) *Orfeo ed Euridice*. Jacobs, R. (dir.) Freiburger Barockorchester. Harmonia Mundi. Audio CD].

⁶³ Stravinsky, I. (1960) *Agon*. Stravinsky, I. (dir.) Columbia Symphony Orchestra. Columbia Records. [Audio CD].

⁶⁴ Offenbach, J. (1997) *Orphée aux enfers*. Minkowski, M. (dir.) Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].

⁶⁵ Allison (2025) *Orfeo*. Altafonte. [Sencillo digital].

⁶⁶ Minogue, K. (2010) **7** *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.

⁶⁷ Minogue, K. (2010) **7** *All the Lovers* [Canción]. En *Aphrodite*.

El actor y cantante de Filadelfia (Pensilvania), Francis Thomas Avallone, más conocido como Frankie Avalon, un “pretty face” del cine de la época, arrasó las listas de popularidad en 1959 con una canción dedicada a Venus⁶⁸, escrita por Ed Marshall, y que alcanzó el número uno en el *Billboard Hot 100*. La canción es, en realidad, una invocación a la diosa para conseguir el amor de una muchacha:

Hey, Venus! Oh, Venus! / Venus if you will / Please send a little girl for me to thrill. / A girl who wants my kisses and my arms / A girl with all the charms of you. / Venus, make her fair / A lovely girl with sunlight in her hair. / And take the brightest stars up in the skies / And place them in her eyes for me. / Venus, goddess of love that you are, / Surely the things I ask / Can't be too great a task...

Años más tarde, la banda de metal sinfónico Therion retomaría la figura de Venus en *Birth of Venus Illegitima* (1998)⁶⁹, reinterpretando su mito desde una perspectiva turbia y decadente, y presentando a la diosa desde la lujuria y el pecado, que sucumbe a sus propios excesos:

Aphrodite is rising from the shell / A newly born to be seen / To expel from the paradise / To drink from her well / Aphrodite is falling into the hell of her sins / And the lust / For that spell of the forbidden / Nectar from her well / (Oh, Venus illegitima) / Born again...

En el año 1969, Robbie van Leeuwen, miembro de la banda neerlandesa Shocking Blue presentó la famosísima canción “Venus”⁷⁰ sobre el poder femenino en el amor, el deseo, la fertilidad y la atracción. Existen numerosas versiones de esta popular canción, y para nuestra *playlist* hemos escogido la versión de Bananarama, el trío femenino de pop británico que la popularizó en un estilo pop característico de los años 80:

Goddess on the mountain top / Burning like a silver flame / The summit of beauty and love / And Venus was her name / She's got it / Yeah, baby, she's got it / I'm your Venus, I'm your fire / At your desire / Well, I'm your Venus, I'm your fire / At your desire / Her weapons were her crystal eyes / Making every man a man / Black as the dark night she was / Got what no-one else had / Wa!...

⁶⁸ Marshall, E. (1959) *Venus* [canción]. Interpretada por Frankie Avalon. Chancellor Records.

⁶⁹ Therion (1998) ‘Birth of Venus Illegitima’, en *Vovin*. Nuclear Blast Records. [Canción]. Los autores de “Birth of Venus Illegitima” son Christopher Johnsson y Thomas Karlsson.

⁷⁰ Robbie van Leeuwen -Shocking Blue- (1969) *Venus*. Incluida posteriormente en el EP *Venus* (1970) y como bonus track en la reedición en CD de *At Home* (1989).

- Ícaro

*Flight of Icarus*⁷¹ (1983) de la banda de *heavy metal* Iron Maiden presenta a Ícaro como el muchacho que desobedece a su padre, rompe los límites impuestos, y se atreve a volar más alto, convirtiendo el mito en una composición de rebeldía y determinación:

As the Sun breaks, above the ground / An old man stands on the hill / As the ground warms, to the first rays of light / A birdsong shatters the still / His eyes are ablazed / See the madman in his gaze / Fly, on your way, like an eagle / Fly as high as the Sun / On your way, like an eagle / Fly, touch the Sun, yeah / Now the crowd breaks and a young boy appears / Looks the old man in the eye / As he spreads his wings and shouts at the crowd / In the name of God, my father, I'll fly...

En definitiva – y a modo de conclusión – mitología y música se revelan no solo como objetos de estudio, sino como experiencias vivas que forman parte del patrimonio de comunidades, como expresión artística y como bafaje de memoria colectiva. El poder de estas manifestaciones reside en su capacidad evocativa y connotativa: no actúan únicamente como vestigios culturales o religiosos de un pasado ancestral, sino como expresiones dinámicas de misticismo, como vehículos de reivindicación ideológica, como manifestaciones de creencias y religiones y, en las obras más recientes, como proyecciones sensibles de ~~una~~ subjetividad. En este sentido, la mitología se hace sonido y la música se vuelve relato, configurando un espacio donde lo arcaico y lo actual dialogan sin interrupción. Cada obra que recurre al bagaje mítico reactiva ese caudal simbólico, lo transforma y lo resignifica, permitiendo que los mitos –en lugar de fosilizarse– continúan generando nuevos significados. De este modo, la creación musical contemporánea no solo hereda y asume un legado, sino que lo prolonga y lo reinterpreta, demostrando que el mito sigue siendo un lenguaje fértil y vigente, capaz de proyectarse hacia el futuro con una fuerza renovada.

Ha

⁷¹ Iron Maiden (1983) *Flight of Icarus* [canción]. En: *Piece of Mind*. EMI Records. La canción fue escrita por Bruce Dickinson y Adrian Smith.

Lista de obras citadas

ABBA (1981) 'Cassandra', en *The Visitors* (ed. reissue). Polar Music. *Cassandra* no formó parte del lanzamiento original de 1981, apareció en la cara B del single *The Day Before You Came* (1982) y luego fue incorporada en reediciones posteriores de *The Visitors*.

Allison (2025) *Orfeo*. Altafonte. [Sencillo digital].

Calcanhotto, A. (2008) *Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*. A: *Maré* [CD]. Sony Music Entertainment Brasil.

Castelnuovo-Tedesco, M. (s.f.) *Tre Preludi al Circeo, Op. 194: No. 1, La Grotta di Circe*. Interpretado por Cristiano Poli Cappelli (guit.). [Grabación sonora].

Charpentier, M.-A. (1986) *Musique de théâtre pour "Circé"*, H. 496. Intérpretes: London Baroque; dir. Charles Medlam. Harmonia Mundi, HMC 901244. S. Powell, 'Charpentier's Music for Circé (1675)', Marc-Antoine Charpentier. *Un musicien retrouvé*, éd. by Catherine Cessac (Liège: Mardaga, 2005), pp. 347-364.

Cherubini, L. (2014) *Circé* [Cantata]. Ursula Eittinger (alto), Kölner Akademie, dir. Michael Alexander Willens. CPO. Duración: 11:44.

Cream (1967) *Tales of Brave Ulysses*, en *Strange Brew* (cara B). Posteriormente incluida en *Disraeli Gears*. Reaction Records.

Denissov, E., Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (2021) *Bessonnitsa / Insomnio* [CD]. GENUIN Classics.

Dylan, B. (1966) *Blonde on Blonde*. Columbia Records. [Audio CD].

Fauré, G. (1913) *Pénélope* [ópera]. Ópera en tres actos. Libreto de R. Fauchois, basado en la *Odisea* de Homero. Estrenada en la Salle Garnier, Montecarlo. Fauré, G. (1980). *Pénélope*. Jessye Norman, Alain Vanzo. Monte-Carlo Philharmonic Orchestra. Dir. Charles Dutoit. Erato, grabación sonora.

Florence + The Machine (2022) 'Cassandra', en *Dance Fever*. Polydor Records.

Focroulle, B. (2023) *Cassandra*. Ópera en dos actos. Libreto de Matthew Jocelyn. Estreno: La Monnaie / De Munt, Bruselas.

Gluck, C.W. (2001) *Orfeo ed Euridice*. Jacobs, R. (dir.) Freiburger Barockorchester. Harmonia Mundi. [Audio CD].

Groban, J. & Tzarovska, T. (2004) *Remember*. En: Horner, J. (comp.) *Troy: Original Motion Picture Soundtrack* [Audio]. Warner Sunset Records.

Harrison, J.K. (2003) *Helen of Troy* [miniserie de televisión]. Guió de R. Kern, basada en *La Ilíada* d'Homer; música de J. Goldsmith i N. Acree; fotografía d'E.J. Pei; protagonitzada per S. Guillory, M. Marsden, R. Sewell, S. Skarsgård i J. Rhys-Davies. USA Network / Fuel Entertainment / Kurdyla Entertainment.

Iron Maiden (1983) *Flight of Icarus* [canción]. En: *Piece of Mind*. EMI Records.

Krahe, J. (2002) *Como Ulises* [Canción]. En *Cábalas y cicatrices*. 18 Chulos Records.

Llach, L. (1975) "Ítaca". A *Viatge a Ítaca* [Cançó]. Movieplay. (Letra adaptada del poema de K. Kavafis). *Título original del poema*, "Ἰθάκη" de su antología: "Poemas" 1897-1933 Ed. Íkaros 1984, "Ποιήματα" 1897-1933.

- 79 Marshall, E. (1959) 7 *Venus* [canción]. Interpretada por Frankie Avalon. Chancellor Records.
- 79 Minogue, K. (2010) 7 *All the Lovers* [Canción]. En *Aphrodite*
- 79 Minogue, K. (2010) 7 *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.
- 79 Minogue, K. (2010) 7 *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.
- 79 Monteverdi, C. (1978) 7 *L'Orfeo*. Harnoncourt, N. (dir.) Concentus Musicus Wien. Teldec. [Audio CD].
- 79 Monteverdi, C. (1992) 7 *Il ritorno d'Ulisse in patria*, [grabación sonora]. Bernarda Fink (mezzo), Christoph Prégardien (tenor), Concerto Vocale; dir. René Jacobs. Harmonia Mundi.
- 79 Offenbach, J. (1997) 7 *Orphée aux enfers*. Minkowski, M. (dir.) Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].
- 79 Offenbach, J. (1999) 7 *La belle Hélène*. Minkowski, M. (dir.) Lott, F., Beuron, Y., Naouri, L. & Ragon, G. Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].
- 79 Orff, C. (1949) 7 *Antigona*. Mainz: Schott Music. [Partitura].
- 79 Orff, C. (1959) 7 *Oedipus der Tyrann*. Mainz: Schott Music. [Partitura].
- 79 Orff, C. (1961) 7 *Antigona*. Leitner, F. (dir.) Bayerisches Staatsorchester. Deutsche Grammophon. [CD].
- 79 Orff, C. (1962) 7 *Oedipus der Tyrann*. Kubelík, R. (dir.) Bayerischer Rundfunk. Deutsche Grammophon. [CD].
- 79 Orff, C. (1968) 7 *Prometheus: Tragödie nach Aischylos*. Mainz: Schott Music. [Partitura]
- 79 Orff, C. (1975) 7 *Prometheus*. Kubelík, R. (dir.) Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon. [CD].
- 79 Petersen, W. (2004) 7 *Troy*. Estados Unidos / Reino Unido / Malta: Warner Bros., Plan B Entertainment, Radiant Productions, Helena Productions y Latina Pictures. Estrenada el 14 de mayo de 2004.
- 79 Ponchielli, A. (1979) 7 *La Gioconda*. Gardelli, L. (dir.) Caballé, M., Domingo, P., Milnes, S. & Cossotto, F. London Symphony Orchestra. Decca Records. [Audio CD].
- Ridan (2005). *Ulysse*. En *Le Rêve ou la Vie*. Sony BMG.
- 79 Robbie van Leeuwen -Shocking Blue- (1969) 7 *Venus*. Incluida posteriormente en el EP *Venus* (1970) y como bonus track en la reedición en CD de *At Home* (1989).
- 79 Rucker, U. (2001) 7 *Circe*. Con la colaboración de King Britt. (*Mistress Media's Call*) Guidance Recordings. [Grabación sonora].
- 79 Schulze, W. (1999) 7 *LLULL. El Misteri del Logos (Logo-Mysterion)*, op. 16/2. Viena. Para soprano, coro mixto y orquesta.
- 79 Schulze, W. (2001–2002) 7 *Sokrates – Stationen Musiktheater / Drama mit Musik*, op. 11. Wien.
- 79 Schulze, W. (2003–2004) 7 *Anchibasie – Tanz-Musik-Sprach-Werk nach Fragmenten von Heraklit und Empedokles*, op. 17. Wien.
- 79 Schulze, W. (2005) 7 *Oidipus Tyrannos – Schatten-Schau-Spiel (Wayang kulit / Drama) nach Texten von Sophokles*, op. 19.
- 79 Schulze, W. (2022) 7 *Fünf Bagatellen – für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott*, op. 33.
- 79 Schulze, W. (2023) 7 *Rumi 750, 4x4: 4-Zeiler für 4 – für Tenor, Flöte, Violoncello und Harfe*, op. 34.
- 79 Skriabin, A. (1993) 7 *Prometheus: Poem of Fire*, op. 60. Ashkenazy, V. (dir.) Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Decca. [CD].
- 79 Soler, J. (1960) 7 *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura].

- 79 Soler, J. (1972) *Oedipus et Iocasta*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Oedipus et Iocasta*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].
- 79 Soler, J. (2003) *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].
- 79 Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura].
- 79 Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].
- 79 Stravinsky, I. (1960) *Agon*. Stravinsky, I. (dir.) Columbia Symphony Orchestra. Columbia Records. [Audio CD].
- 79 Swift, T. (2024) *The Tortured Poets Department: The Anthology*. Republic Records.
- 79 The Smashing Pumpkins (1998) *“Jupiter’s Lament”* [Canción], en *Adore*. Virgin Records.
- 79 Therion (1998) *‘Birth of Venus Illegitima’*, en *Vovin*. Nuclear Blast Records. [Canción].
- 79 Vega, S. (1987) *Solitude Standing* [àlbum]. Canción Calipso. A&M Records.
- 79 Wise, R. (1956) *Helen of Troy* [film]. Screenplay by H. Gray, J. Twist & N.R. Nash; music by M. Steiner; cinematography by H. Stradling Sr.; starring R. Podestà, J. Sernas, C. Hardwicke & S. Baker. Warner Bros.