

Diego García-Peinazo

MÄGO DE OZ

Intertextualidad, imaginarios e identidades
en la música metal

GRANADA, 2026

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Ascensión Mazuela Anguita

COMITÉ CIENTÍFICO:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

Este libro recoge parte de los resultados del Proyecto I+D *Música en España y Sudamérica: translaciones y transculturalidad (1960-2019)* (PID2023-151026NB-I00) (Proyectos de Generación del Conocimiento - Agencia Estatal de Investigación) cuyos investigadores principales son Julio Ogas y Diego García-Peinazo.



© EL AUTOR

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada

Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-7788-8

Depósito Legal: GR/830-2026

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Printhauss. Bilbao

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenido

INTRODUCCIÓN. MÄGO DE OZ COMO OBJETO DE ESTUDIO MUSICOLÓGICO.....	11
1. ¿Por qué una investigación musicológica sobre Mägo de Oz?.....	11
2. Análisis musical: interfaz entre sonidos y culturas	14
3. Confesión autoetnográfica	17
4. Una (muy breve) aproximación inicial a Mägo de Oz desde su fonografía	24
5. Estructura del libro	26

1. RESONANCIAS DEL ARCOIRIS. LA CELEBRACIÓN DE LA HIBRIDACIÓN ESTILÍSTICA	29
1.1. Folk metal, canon musical e indicadores estilísticos	29
1.2. Hard rock y New Wave of British Heavy Metal	36
1.3. Power metal y metal gótico.....	43
1.4. Música celta	50
1.5. Un presente musical entre pasados y futuros	56

2. EN BUSCA DE IMAGINARIOS SONOROS. RELATOS DE (NOS)OTROS	61
2.1. Sinécdoques de género musical	61
2.2. Piratas.....	62
2.3. Lo andino.....	68
2.4. Lo mexicano.....	72
2.5. Cristianismo.....	76

3. SONES DE BRUJAS. VOCALIDAD, GÉNERO Y TRANSGRESIÓN.....	83
3.1. Metal, género y sexualidad.....	83
3.2. Vocalidad y mujeres cantantes en el metal.....	86
3.3. Expresiones vocales entre la sumisión y transgresión	89
3.4. Relaciones sonoras entre persona, protagonista e intérprete .	99
3.5. Voz «limpia» y experiencias guturales.....	103

4. ¿POR QUÉ «SUENA» A MÄGO DE OZ? UN ANÁLISIS MUSICAL INTERTEXTUAL DE SUS DISCOS CONCEPTUALES.....	107
4.1. Álbumes conceptuales, motivos y polifonografía.....	107
4.2. Primer <i>track</i> cantado	115
4.3. <i>Track</i> en disposición intermedia.....	122
4.4. Último <i>track</i> cantado	124
4.5. Retrogradaciones y espacios liminares	127
5. TRACKS QUE NOS (EN)CUENT[R]AN. SINGLES, COMUNICACIÓN Y SIGNIFICADO	133
5.1. Análisis musical y funciones comunicativas	133
5.2. Funciones poética, referencial y emotiva en los <i>singles</i>	137
5.3. Funciones fática, metalingüística y conativa en los <i>singles</i>	144
5.4. Escucha y participación colectiva a través de lo sonoro.....	146
5.5. Más allá de «la angustia de las influencias»	149
6. MÄGO DE OZ Y AMÉRICA LATINA. ENCUENTROS TRANSFONOGRÁFICOS.....	157
6.1. Entre la conquista y la redención	157
6.2. Metal decolonial.....	164
6.3. (Re)versiones al otro lado del Atlántico	167
6.4. Bandas tributo en América Latina	172
6.5. Mímesis, repetición y narrativas identitarias en disputa	177
EPÍLOGO. IDENTIDADES MUSICALES EN (DIS)TORSIÓN	181
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS	201
REFERENCIAS AUDIOVISUALES Y DIGITALES	205
TRACKS DE MÄGO DE OZ CITADOS.....	209
ÍNDICES	215
Índice de ejemplos	215
Índice de figuras.....	216
Índice de tablas	218

A mi hermano José Manuel,
mi Spotify *avant la lettre*.

Introducción

Mägo de Oz como objeto de estudio musicológico

1. ¿POR QUÉ UNA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA SOBRE MÄGO DE OZ?

MÄGO DE OZ es, con toda probabilidad, la banda más trascendente en la historia del metal cantado en español, tanto en España como en América Latina. A pesar del calado del grupo tanto a nivel musical como mediático, la atención recibida desde el punto de vista académico es todavía escasa, si bien han visto la luz algunas publicaciones escritas que, desde el ámbito divulgativo o científico, han dedicado un espacio a este conjunto musical. A este respecto, no existen monografías académicas dedicadas a esta banda —tampoco desde la musicología—, aunque sí encontramos dos libros de divulgación sobre Mägo de Oz. El primero de ellos es *Por el camino de baldosas amarillas (en la Tierra de Oz): Conversaciones con Mägo de Oz*, trabajo publicado por Fernando Galicia Poblet (2004), quien dedicó su tesis doctoral (2016), así como otros textos posteriores (2017, 2019), al origen y desarrollo del heavy metal en España. Por su parte, el libro *Mägo de Oz: a través del espejo*, escrito y autoeditado por el periodista Iván Allué Montilla (2023), presenta una historia de la trayectoria musical de la banda madrileña. Contamos, asimismo, con la autobiografía del líder de Mägo de Oz (Di Fellatio, 2012), Jesús María Hernández Gil «Txus di Fellatio» (en adelante, Txus).

Al margen de estas publicaciones, hallamos algunos textos académicos que, en forma de artículos y capítulos de libro, han dedicado un espacio a Mägo de Oz. Tal es el caso de los trabajos de Pujante Cascales (2010) y de Marco Antonio de la Ossa (2019), quienes se ocupan de la relación del álbum *La Leyenda de la Mancha* (1998) de Mägo de Oz con la obra literaria *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Por otra parte, Folgueira Lombardero (2010, 2017) ha estudiado la forma en la que bandas de metal como Mägo

de Oz —así como otros grupos nacionales de metal como Avalanch o Tierra Santa— tratan temáticas históricas en sus letras. Asimismo, el artículo de Dantas de Oliveira (2013) también plantea el estudio de Mägo de Oz desde la disciplina histórica, pero orientado a la enseñanza de la historia en la educación básica. Por último, desde el ámbito de la musicología, se han llevado a cabo investigaciones sobre la banda vinculadas a la intertextualidad musical en la trilogía discográfica *Gaia* (García-Peinazo, 2018), así como otras publicaciones académicas en las cuales se incluyen menciones a Mägo de Oz, como las dedicadas a los *tracks* introductorios de metal (García-Peinazo, 2024) o al modo frigio y la supertónica descendida en el metal en España (García-Peinazo, 2019a).

El objetivo fundamental de la presente monografía es estudiar la producción fonográfica de la banda española de metal Mägo de Oz desde una dimensión musicológica, con especial atención a la relación del discurso sonoro articulado en la canción grabada con procesos intertextuales, culturales e identitarios. Para ello, en esta investigación se ha trabajado con fuentes fonográficas, hemerográficas, orales y audiovisuales, todas ellas conectadas, en mayor o menor medida, con los recursos digitales. Las fuentes fonográficas constituyen el eje de trabajo fundamental, pues en este libro el análisis de la expresión musical en la canción grabada ocupa un lugar prioritario. A este respecto, se ha consultado tanto el soporte físico de los álbumes (en formato *Compact Disc*) como los formatos digitales albergados en plataformas de reproducción musical. Los primeros nos han servido para escuchas globales a los discos, así como, especialmente, para acceder a la edición impresa de los libretos de los discos. Por su parte, los formatos digitales en plataformas como Spotify han facilitado las labores de escucha selectiva de fragmentos de fonogramas.

Respecto a las fuentes hemerográficas, en nuestros días, el acceso a documentos digitales disponibles en internet, especialmente los relacionados con entrevistas, críticas de discos, artículos de opinión, etc., facilita sobremanera el rastreo de información sobre la banda. También se han revisado publicaciones hemerográficas en formato físico (impresas) sobre Mägo de Oz como *Heavy Rock* (posteriormente, *La Heavy*), *Metal Hammer* (edición España) o *Kerrang!* (edición

España), por el calado de estas revistas musicales «en papel» asociadas al metal en los años del cambio de siglo.

En relación con las fuentes orales, se han consultado entrevistas a componentes y excomponentes de Mägo de Oz realizadas por diferentes agentes del hecho musical, disponibles en archivos digitales de radio y plataformas audiovisuales como YouTube. De igual forma, se han empleado comentarios de usuarios de YouTube o de diferentes redes sociales que opinan sobre la música de la banda, pues permiten un acercamiento detallado a los planos vinculados a la forma en la que los prosumidores de estas músicas se expresan en entornos digitales. Aunque estos comentarios podrían ser conceptualmente situados, inicialmente, como fuentes orales, han de contemplarse en el marco del ciberlenguaje, esto es, una modalidad mixta con características concretas a medio camino entre el lenguaje oral y el escrito (Ridao Rodrigo y Rodríguez Muñoz, 2013).

La propia clasificación de fuentes es, como vemos, porosa. Por ejemplo, una fuente tradicionalmente «oral», como puede ser una entrevista, puede estar recogida en un formato audiovisual, por ejemplo, en un documental. En este sentido, se han examinado también testimonios de integrantes de Mägo de Oz en documentales audiovisuales grabados por la propia banda desde finales de los noventa, algunos de ellos inicialmente distribuidos en formato VHS (por ejemplo, el documental *Resacosix en Hispania*, 1999, Locomotive Music). También se han revisado, en el marco de las fuentes audiovisuales, grabaciones en directo, así como vídeos musicales.

Si bien el acceso a recursos digitales ha facilitado la búsqueda de las fuentes anteriormente descritas, lo que conforma, sin duda, una ventaja desde el punto de vista de la inmediatez en la consulta de este tipo de documentos constituye, al mismo tiempo, un desafío complejo por la cantidad de información que está a nuestra disposición para su análisis. Lo mismo puede acontecer en el caso de grabaciones en directo, críticas de discos en prensa digital o comentarios de fans en redes sociales, todas ellas de gran interés a la hora de enfrentar un estudio sobre Mägo de Oz. A este respecto, dado que la herramienta fundamental de esta monografía es el análisis musicológico, más que registrar todas y cada una de las referencias y opiniones vertidas por estos músicos —y sus fans— a lo largo de sus trayectorias artísticas, se

han empleado aquellas que permiten articular un discurso académico que pretende relacionar la expresión musical con procesos sociales, históricos y culturales.

2. ANÁLISIS MUSICAL: INTERFAZ ENTRE SONIDOS Y CULTURAS

El análisis musical es la herramienta teórico-metodológica fundamental empleada en este libro. Lejos de concebir el mismo desde un punto de vista estrictamente formalista, entiendo aquel como un recurso para examinar las relaciones entre el hecho sonoro y las dinámicas culturales, atendiendo a la expresión musical como un plano fundamental para comprender los procesos de significación en el metal. En este sentido, tal y como han conceptualizado autores como Allan F. Moore (2012), el análisis de las músicas populares urbanas debe orientarse, prioritariamente, al examen de la canción grabada, pues los parámetros de expresión musical —incluida la expresión vocal y su comunicación de las letras—, están mediados por la grabación. En tanto el término canción hace referencia, en sentido estricto, a una forma musical vocal con una letra cantada, y dado que atendemos tanto a canciones como a piezas instrumentales de música grabada, en la presente monografía se emplea, de forma profusa, el término *track*, tal y como lo concibe Moylan (2020: 2): «[e]n las canciones grabadas, el *track* se compone de la canción (la música y la letra), el arreglo musical y su interpretación, y los sonidos del proceso de grabación»¹.

En este libro consideramos a los *tracks* como elementos portadores y articuladores de significados y experiencias, a través de un proceso de negociación inacabado entre los diferentes agentes que median en los procesos comunicativos de lo sonoro. Esto se debe a que la música conforma, desde un punto de vista semiótico, un entramado de signos capaces de presentarse como discurso para representar modelos e imaginarios culturales concretos (Monelle, 2000; Tagg,

1 «For recorded popular songs, the track is comprised of the song (music and lyrics), the musical arrangement and its performance, and the sounds of the recording process» (traducción propia del original en inglés).

2014; López-Cano, 2018; Sheinberg y Dougherty, 2020; Martinelli, 2025). En relación con este extremo, en el presente libro, mi principal interés, desde el punto de vista de los significados en torno a la música, se centra en los flujos intertextuales de la banda Mägo de Oz. La intertextualidad es, de forma sintética, la relación entre dos o más textos (una revisión teórica de la producción académica sobre la misma se encuentra en Allen, 2022), entendiendo estos últimos como cualquier elemento que transmita un determinado mensaje, ya sea una fotografía, un patrón de acordes, una secuencia fílmica, la letra de una canción, un *riff* de guitarra, la portada de un disco, una crítica discográfica o un comentario dentro de un libreto de un fonograma, por citar algunos ejemplos. De lo anterior parece inferirse que la intertextualidad musical atiende tanto a procesos de relación entre textos musicales —por ejemplo, entre dos canciones— como a las interacciones y redes entre la música y otras expresiones artísticas y culturales. Veamos un pequeño ejemplo vinculado a la banda que nos ocupa.

El *track* de Mägo de Oz «Hoy toca ser feliz» (álbum *Gaia II: La Voz Dormida*, 2005) se centra, en su letra, en la esperanza y la superación, siendo estos valores especialmente demarcados en el estribillo, en el cual se emplean verbos como «puedes volar» y «conseguir» [por ejemplo, entre 1:13-1:30]. Un examen de las relaciones entre el acompañamiento armónico y el perfil melódico de la voz cantada en el mismo evidencia concomitancias intertextuales con el inicio del estribillo de «Over the Rainbow» (E. Y. Harbaugh y Harold Arlen, 1939) [entre 0:31-0:42], icónica canción interpretada por Judy Garland en la película *El mago de Oz*. Esta banda de metal reduce la paleta de acordes del estribillo (I-iii-IV-V en Sol Mayor, en el caso de «Hoy toca ser feliz»; I-vi-iii-V7/IV-IV en Lab Mayor, en el caso de «Over the Rainbow»), pero se mantiene una similar direccionalidad melódica con el característico salto de octava en el canto². El entramado

2 Estas concomitancias intertextuales también pueden encontrarse entre el inicio del estribillo de la canción de David Bowie «Starman» (álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1972) [entre 0:55-1:10] y el de la citada canción «Over the rainbow» compuesta por Harbaugh y Arlen en 1939.

intertextual podría explicar, asimismo, el porqué de esta reducción de acordes. Mägo de Oz, en su álbum *Belfast* (2004), incluyó una canción, «Somewhere over the rainbow», en la cual indicaban, en el libreto, además de la inclusión de los autores, Harold Arlen y E. Y. Harburg, lo siguiente: «Preciosa canción de la peli ‘El Mago de Oz’». Estos arreglos, simples pero bellos, nos dieron la idea de utilizarlos en acústico para las radios»³. En efecto, el acompañamiento musical del canto se realiza, fundamentalmente, mediante un patrón acórdico en la guitarra acústica (I-V-vi-IV y I-iii-vi-IV) que dista en cierto punto de la armonía de la pieza de Harbaugh y Arlen. Sin embargo, las estructuras musicales parecen conectar intertextualmente con otra versión de la original de 1939, esto es, con la canción «Somewhere over the rainbow» que el músico hawaiano Israel Kamakawiwo’ole grabó en su álbum *Facing Future* en 1993. Estas filiaciones se aprecian no solo en el patrón armónico, sino en la tímbrica de los instrumentos (ukelele y guitarra acústica), su forma interpretativa de rasgueado y fórmula rítmica (corchea y dos semicorcheas) y, especialmente, en la vocalización inicial previa al estribillo de Israel Kamakawiwo’ole [entre 0:17-0:40] y del vocalista, por aquel entonces, de Mägo de Oz, José Mario Martínez Arroyo González, «José Andrëa» —en adelante, José Andrëa— [entre 0:13-0:34], respectivamente. La alusión intertextual a la película de los años treinta *El Mago de Oz* queda, en cualquier caso, sellada en Mägo de Oz al contemplar el videoclip de «Hoy toca ser feliz», donde los componentes del grupo aparecen disfrazados de diferentes personajes de este film, en lo que, a su vez, conforma un recuerdo de la primera portada de la banda madrileña de metal, el álbum homónimo *Mägo de Oz* (1994), donde sus integrantes figuraban también disfrazados del espantapájaros, del hombre de hojalata, de la bruja mala del oeste o del león cobarde, entre otros.

Por la gran cantidad de variables en la relación entre textos, los estudios sobre intertextualidad musical —a partir, fundamentalmente, de las investigaciones sobre intertextualidad literaria— han conceptualizado una serie de tipologías, esto es, de diferentes formas en las que se relacionan los textos en música (Ogas, 2010). A este respecto,

3 Información contenida en el libreto del álbum *Belfast* (2004) de Mägo de Oz.

la conjunción de la intertextualidad musical con la centralidad de la música grabada en las músicas populares urbanas ha dado como resultado el desarrollo de teorías como la de la transfonografía de Lacasse (2018), quien adapta la terminología al medio fonográfico. Así, este musicólogo establece seis estrategias transfonográficas principales, a saber, archifonografía, hiperfonografía, polifonografía, transficcionalidad y extrafonografía, algunas de las cuales son aplicadas en la presente monografía para el análisis de los repertorios. De igual forma, y por su conexión con la intertextualidad musical, en este libro nos servimos de la propuesta de clasificación de planos intermediales de la canción que sugiere González (2023), quien distingue entre intermedialidades internas —letra, vocalidad, música y sonido— e intermedialidades externas —videoclip, visualidad y discurso—, pues es útil para homogeneizar diferentes aspectos musicales, sociales y culturales que orbitan en torno a la canción grabada de un grupo.

Por último, cabe indicar que el análisis musical se concibe aquí de manera dialéctica, siguiendo a Padilla (2000), quien subraya que métodos y procedimientos diferentes complementan un objeto de estudio cuyo examen analítico es, necesariamente, provisional y dialógico. Así, en opinión de Moore, el análisis musical de la canción grabada ha de plantearse desde un punto de vista interrogativo y hermenéutico, siendo esta herramienta, en último término, «una invitación a escuchar un fragmento particular de música de una manera particular» (2012: 3)⁴. En este sentido, el análisis musicológico sobre *Mãgo de Oz* que desarrollo en la presente monografía está necesariamente mediado por mis propias experiencias académicas y personales con los repertorios musicales que nos ocupan.

3. CONFESIÓN AUTOETNOGRÁFICA

El posicionamiento e implicaciones personales y emocionales de un investigador respecto al objeto de estudio en el marco de las

4 «...an invitation to hear a particular sample of music in a particular way» (traducción propia del original en inglés).

ciencias humanas —en este caso, en musicología— puede o no revelarse explícitamente, pero siempre se encuentran estrategias para rastrear y dilucidar los vínculos entre el observador y lo observado. La no mención explícita de dichos vínculos entre investigador y objeto es la práctica más habitual, lo cual puede deberse a razones varias: la intención de dotar de un (pretendido) mayor rigor u objetividad científica al estudio; el no (auto)cuestionamiento previo a la orientación de la investigación, por parte del autor, de la relación con el marco que analiza, es decir, el hecho de no ser consciente del nivel de vínculo con dicho objeto; el convencimiento de que, a pesar de visualizar y (auto)reconocer implicaciones explícitas con lo que observa, este tipo de declaraciones adolecen de interés en el marco de la investigación humanística desde la llegada de la deconstrucción discursiva propiciada por la posmodernidad, pues se sobreentiende que, efectivamente, todo investigador tiene un mayor o menor de apego —o de animadversión— con el objeto de estudio y, por tanto, explicitarlo sería innecesario o tautológico.

Una de las características que define los estudios recientes sobre música metal es el hecho de que una parte importante de la producción científica está siendo desarrollada por académicos que son, a su vez, fans de estos repertorios, lo cual evidencia una necesidad de cuestionamiento de los planteamientos que excluyen la posibilidad de investigar sobre un objeto de estudio conocido y del cual se disfruta:

Muchos investigadores también son fans, músicos u otros agentes en el mundo del metal [...] están conectados tanto en términos de experiencia personal como de investigación académica. En este contexto, los primeros años de la fiebre del oro de los estudios sobre metal representan una fascinante combinación de implicación biográfica, a menudo emocional, y desapego científico. Estas fases ambivalentes se encuentran entre las más productivas del mundo académico, en tanto emergen más allá del cliché dual de la objetividad pura y la neutralidad, por un lado, y el relativismo y la teoría del punto de vista, por otro (Scheller y Höflinger, 2025: 7)⁵.

5 «...many researchers are also fans, musicians, or other stakeholders in the metal World [...] they are connected to both in terms of personal experience and

Por supuesto, el hecho de ser fan no legitima, *per se*, para desarrollar una investigación académica sobre metal. Además, tal y como apunta Karl Spracklen, uno de los fundadores de la *International Society of Metal Music Studies* (ISMMS)⁶ y de la revista académica *Journal of Metal Music Studies* (Intellect)⁷, se necesitan también aproximaciones de estudiosos que no sean fans del metal (citado en Banchs y Hagen, 2025: 285)⁸.

Mi experiencia con Mägo de Oz está ligada a mi desarrollo personal, social y académico de manera indefectible. Es, con toda probabilidad, el grupo musical que más he escuchado a lo largo de mi vida. También fue la banda con la que comencé a interesarme por la música metal. Si bien, aproximadamente, desde los ocho años recuerdo estar manipulando instrumentos musicales en mi casa (tales como guitarra, teclados, pequeña percusión y algún aerófono), la escucha de este conjunto fue determinante para que eligiese el violín de cara a una formación reglada de este sonador a la edad de trece años, aunque la selección vino también motivada, probablemente, por mi aproximación paralela en aquel tiempo a la «música celta». Dicha elección estuvo asimismo condicionada, hasta donde alcanza mi memoria, por el hecho de que, a pesar de que me interesaba mucho el piano, ya había otro compañero en mi instituto que tocaba este instrumento y que iba a formar parte de una hipotética banda que nunca se materializó.

academic inquiry. Against this background, the early, gold-rush years of metal studies represent a fascinating hybrid of biographical —often emotional— involvement and scientific detachment. These ‘both/and phases’ are among the most productive in academia, as they emerge beyond the dualistic cliché of pure objectivity and neutrality on the one hand, and relativism and standpoint theory on the other» (traducción propia del original en inglés).

6 *International Society for Metal Music Studies*, <https://metalstudies.org/> [Consulta: 9/2/2026].

7 *Journal of Metal Music Studies*, <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies> [Consulta: 9/2/2026].

8 Estos debates son, por otra parte, frecuentes en la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), fundada en 1981. Véase *International Association for the Study of Popular Music*, <https://www.iaspm.net/> [Consulta: 9/2/2026].

Como la mayoría de mis primeros acercamientos a cualquier repertorio de música popular urbana durante aquellos años de mi adolescencia, mi hermano, casi cinco años mayor que yo, jugó un papel capital. Recuerdo vívidamente mi primera escucha de Mägo de Oz y la localización donde realicé la misma, pues estaba en su habitación. Fue un *cassette* del álbum *La Leyenda de La Mancha* (1998) y tengo grabada en mi memoria auditiva tanto la introducción «En un lugar...» como «El Santo Grial», primer tema cantado del disco. Pienso que, tal vez, fue la primera vez que escuché algo de metal, en torno a 1999, y yo contaba con doce años. En tanto las primeras impresiones sobre nuevas músicas se basan, en primer término, en aspectos tímbricos, aquel sonido me impactó corporalmente, pero también me resultó completamente desconocido y, en cierta medida, inquietante. Le dije a mi hermano que no entendía por qué el cantante —en ese disco, José Andrëa— estaba «gritando». Bastaron algunas audiciones más del fonograma para que, tan solo unos meses más tarde, y en un viaje en coche a la Sierra de Segura (Jaén) que realicé con mi padre y mi primo —sin mi hermano— ese mismo *cassette* sonase una y otra vez en nuestro camino, convenciendo a ambos de lo fantástica que era esta música. Mi papá, quien nunca antes nos había puesto metal en casa —nuestros viajes anteriores eran, principalmente, con Joaquín Sabina, Georges Moustaki y Mike Oldfield—, pero que siempre tuvo una asombrosa capacidad de asimilación y aceptación de buen grado de los gustos musicales de sus hijos, parecía disfrutar tanto o más que yo con ese fonograma dedicado a Don Quijote y Sancho Panza (de hecho, años más tarde, acudí a un par de conciertos de Mägo de Oz en compañía de mis padres). En una parada para descansar de ese viaje, tras la escucha de algún *track* del disco que no recuerdo, pregunté a mi padre, delante de mi primo: «Papá, ¿tú crees que las canciones pueden transmitir y cambiar tus ideas?». Mi padre contestó: «¡Claro! Si las sientes...». Las razones por las cuales, más de veinticinco años después, yo retenga en mi memoria aquellas vivencias y conversaciones evidencia lo importante que aquellos momentos fueron para mí. En mi pregunta —y en la respuesta de mi padre— podía inferirse, asimismo, la capacidad que las músicas tienen tanto de reflejar o representar aspectos sociales como de transformar a las audiencias.

Por su parte, mi contacto con el mundo de sentido sobre lo celta se vincula, desde niño, con mi relación vacacional con Asturias, pues me alojaba, cada año y casi sin excepción, en un camping en los Picos de Europa próximo a Arenas de Cabrales con mis padres y hermano. Estos viajes implicaron un contacto con lo celta por dos razones principales: por una parte, porque recuerdo haber visto por primera vez el símbolo del trisquel en el Principado, adornando camisetas, colgantes y pulseras; por otra parte, porque en nuestros viajes escuchábamos, una y otra vez, en una *cassette*, el álbum *Voyager* (1996) de Mike Oldfield, que rescataba los imaginarios celtas a través de la New Age. Este disco contenía, como primer *track* (el que más escuchábamos en el coche, tal vez porque era el que era más fácilmente ubicable por el rebobinado de la cinta), una versión de «O son do ar» de Luar na Lubre (álbum *O son do ar*, 1988) —este conjunto gallego fue telonero del guitarrista británico en su gira *Then & Now* de 1999—, lo cual me permitió, años más tarde, conocer a esta banda. Por aquellos años, a finales de los noventa, en los que, de nuevo, mi hermano me acercó a un álbum de Gwendal, adquirí un *tin whistle* y, con mi hermano, quien tocaba la guitarra española de forma *amateur*, comenzamos a interpretar música grabando de forma casera bajo el nombre de Alagord —nosotros decíamos que hacíamos música celta—, dibujando una portada de nuestras grabaciones caseras y titulando ese fonograma *Música medieval* (¡!), tal vez por influencia de los imaginarios místicos y recreaciones sonoras que en ocasiones conectan celtismo y músicas de la Edad Media⁹. Fueron años especialmente profusos en el consumo de música celta para mí, también de forma audiovisual, pues aún conservo en la retina la repetición reiterada de grabaciones caseras en VHS de conciertos en directo emitidas en televisión del Festival de Lorient y de un grupo granadino denominado Ambulancia Irlandesa, cuyo concierto presentación del primer disco fue emitido en el Canal 2 de Andalucía. Precisamente, el primer concierto al que acudí sin mis padres —asistí con mi amigo Javi, quien tenía, como yo,

9 Un ejemplo de ello es la evocación a las Cantigas de Santa María (siglo XIII) por parte del grupo Luar na Lubre en el *track* «Cantiga de Sta. María» (álbum *XX Encrucillada*, 2023).

trece años— fue de Carlos Núñez en el año 2000, quien presentaba su álbum *Mayo Longo* en el Gran Teatro de Córdoba. Recuerdo un gran trisquel en uno de los membranófonos del percusionista. Fue también en este año, concretamente un uno de diciembre, cuando vi por primera vez a Mägo de Oz en concierto —mi primer concierto de metal—, también en Córdoba, en la por aquel entonces denominada Sala África (zona de El Arenal-Arcángel de Córdoba), de la mano de mi hermano, en la gira de presentación del disco *Finisterra*, junto con mi amigo Juan, quizá, con quien más afinidades musicales tuve durante la adolescencia en lo que a grupos de metal se refiere.

El consumo de estos repertorios de metal y música celta —unido a otros de músicas académicas que desarrollaba durante mis estudios iniciales de violín— nos llevó a mi hermano —quien había comprado su primera guitarra eléctrica a principios del siglo XXI— y a mí a comenzar a tocar y componer mediados por la distorsión. Esto dio pie, en torno al año 2001, a que formásemos un grupo de metal en Córdoba, SoñeuS, vinculado principalmente al folk metal y el power metal, con el que dimos algunos conciertos en el ámbito local y grabamos algún tema en estudio, hasta su disolución en torno a 2005. Estas experiencias interpretativas, al igual que las de música celta, fueron trascendentes para mi formación musical, pues me facilitaron conocer de cerca tanto los rudimentos idiomáticos de instrumentos asociados al combo de rock (batería, bajo, guitarras, etc.) como los elementos estilísticos de algunos subgéneros del metal, lo cual condujo a que, años más tarde, adquiriese y me formase en la interpretación de dichos instrumentos musicales con fines analíticos. En último término, fue un espacio, en lo personal, para la creación, la experimentación y para el aprendizaje en entornos no formales de las músicas populares urbanas, algo característico en estos repertorios, tal y como apuntaron pioneros estudios al respecto como el de Lucy Green (2002).

En mi caso, el momento vital de mayor escucha de los discos de Mägo de Oz, entre 1999 y 2008, coincidió con gran parte del periodo en el que formó parte de la banda, como vocalista, José Andrëa (aunque este estuvo hasta 2011). En 2008 marché, desde Córdoba a Asturias, a estudiar la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Oviedo. A partir de ese momento, no seguí con tanta

avidez los fonogramas publicados por Mägo de Oz, probablemente por la ingente cantidad de otras músicas —fundamentalmente, académicas, esto es, la mal llamada «música clásica», pero también tradicionales y populares urbanas— que conocí y escudriñé durante esta titulación. Una vez finalizada esta carrera, comencé mis estudios de máster y posteriormente doctorado, centrando el tiempo diario de escucha al objeto de mi tesis doctoral, esto es, al estudio de la significación musical del movimiento del rock andaluz durante la Transición, por lo que dedicaba todos los esfuerzos a conocer auditivamente repertorios de música popular urbana nacionales e internacionales de los sesenta, setenta y ochenta. Por supuesto, durante aquellos años nunca dejé de escuchar metal ni tampoco a Mägo de Oz, pues seguían siendo músicas de gran interés para mí —mi hermano continuó mostrándome los siguientes fonogramas publicados por esta banda—, pero las ocupaciones formativas y, posteriormente, investigaciones de tipo predoctoral me llevaron a otros espacios.

Fue en 2017, un año después de finalizar mi tesis doctoral, cuando comencé a (re)descubrir el metal y a Mägo de Oz, esta vez desde un ámbito formativo y académico. Esto me llevó a publicar un artículo de investigación sobre la trilogía discográfica *Gaia* de Mägo de Oz desde el punto de vista de la intertextualidad musical (García Peinazo, 2018), a lo que se sumarían otras publicaciones sobre música metal (García Peinazo, 2019a, 2019b, 2024). Tras ello, volví a la escucha desaforada de Mägo de Oz con la publicación del álbum *Bandera Negra* (2021), disco que adquirí en 2022, lo cual me hizo (re)conectar, a su vez, con los trabajos anteriores de la banda en la década de 2010, esto es, aquellos fonogramas vinculados a la etapa de Javier Domínguez «Zeta» (en adelante, Zeta) como vocalista. Fue en ese año, 2022, cuando tomé la decisión de desarrollar una monografía académica posdoctoral al estudio musicológico de este grupo. La audición de sus dos trabajos discográficos más recientes, *Alicia en el Metalverso* (2024) y *Malicia: La noche de las brujas* (2025) —los dos primeros trabajos de la nueva etapa de Mägo de Oz con el vocalista Rafa Blas— ha estado impregnada de mi posicionamiento como investigador interesado en analizar estos repertorios y, por tanto, es muy distinta a la que vivencí con mi hermano en su habitación

en la encrucijada finisecular. Sin embargo, estoy convencido de que ambas dimensiones pueden contribuir al estudio de estas músicas.

4. UNA (MUY BREVE) APROXIMACIÓN INICIAL A MÄGO DE OZ DESDE SU FONOGRAFÍA

Aunque escape al objeto de esta monografía realizar un recorrido histórico detallado por esta agrupación, permítanse unas breves aco-taciones al respecto, siquiera para situar al lector o lectora poco fami-liarizado con la banda, siendo consciente de las potenciales omisiones y simplificaciones a las que pueda incurrir, especialmente, para los conocedores de su trayectoria. Mägo de Oz es una banda madrileña (España) surgida en 1988, aunque el primer álbum de larga duración de la banda se publicó en 1994. Desde entonces hasta nuestros días (2026), el grupo ha continuado su actividad musical casi de manera ininterrumpida, con diferentes cambios de formación y una profusa producción discográfica. Con casi veinte álbumes de estudio y seis trabajos en directo, el grupo está liderado por su fundador y baterista, Txus, quien es también responsable de la autoría de la mayoría de las letras de las canciones, de la conceptualidad temática de los discos y de una parte de la composición de su música. Carlos Prieto «Mohamed» (en adelante, Mohamed), violinista de la banda, y el citado Txus, son los dos únicos miembros originarios que continúan su actividad en la banda en la actualidad.

Los trabajos fonográficos de Mägo de Oz están, casi en su totalidad, caracterizados por tratarse de discos de tipo conceptual, lo cual no solo atañe a la música y a las letras de las canciones. El plano visual, por medio de portadas —la mayor parte de ellas creadas por el dibujante «Gaboni», responsable del diseño más representativo de la banda, esto es, la bruja tocando el violín que aparece en la portada del tercer disco de estudio— videoclips, fotografías, vestuario de sus integrantes o escenografía para los conciertos en directo, entre otros, conforman elementos fundamentales para la construcción de los imaginarios vertebrados en torno a las historias narradas en los álbumes. En dichas narraciones e imaginarios, la historia conceptual suele estar conectada con temáticas sociales y políticas vinculadas al

tiempo presente a través de descripciones, en ocasiones, distópicas por lo que, de alguna forma, en Mägo de Oz conviven la fascinación por las inspiraciones literarias, históricas y fantásticas con la crítica social, en consonancia con lo que Anderton y Burns (2025) conceptualizan como «imaginación literaria» en géneros como el rock progresivo y el metal. Por la centralidad que cualquier vocalista tiende a presentar en la canción grabada dentro del marco del rock y el metal, podrían establecerse, en la producción fonográfica en estudio de Mägo de Oz, cuatro etapas principales, separadas por los cambios de cantante: la etapa del vocalista Juanma Lobón, con quien grabaron el primer disco, *Mägo de Oz* (1994); la etapa del vocalista José Andrëa, con quien se publicaron los álbumes *Jesús de Chamberí* (1996), *Mägo de Oz (La Bruja)* (1997), *La Leyenda de La Mancha* (1998), *Finisterra* (2000), *Gaia* (2003), *Belfast* (2004), *Gaia II: La voz dormida* (2005), *La ciudad de los árboles* (2007) y *Gaia III: Atlantia* (2010); la etapa del vocalista Javier Domínguez «Zeta» (en adelante, Zeta), quien estuvo presente en los discos *Hechizos, pócimas y brujería* (2012), *Ilussia* (2014), *Finisterra Opera Rock* (2015), *Ira Dei* (2019) y *Bandera Negra* (2021); por último, la etapa —que continúa en la actualidad— del vocalista Rafa Blas, quien ha grabado los álbumes *Alicia en el Metalverso* (2024) y *Malicia: La Noche de las Brujas* (2025)¹⁰. Además de los diferentes

- 10 A estos discos en estudio de Mägo de Oz habría que sumar la publicación de fonogramas en directo (*Fölktergeist*, 2002; *A Costa da Rock*, 2003; *Madrid Las Ventas*, 2005; *Barakaldo D. F.*, 2008; *Diabulus in Opera*, 2017), álbumes recopilatorios (*Rarezas*, 2006; *The Best Oz*, 2006; *Rock 'n' Oz*, 2006; *Gaia: Epílogo*, 2010; *Love and Oz*, 2011; *Celtic Land*, 2013; *30 años 30 canciones*, 2018; *Love and Oz*, vol. 2, 2022) y singles (*Feliz Navidad ¡cabrones!*, 1999; *Resacosix en Hispania*, 1999; *Fiesta pagana*, 2000; *El que quiera entender que entienda*, 2000; *La danza del fuego*, 2001; *Molinos de viento*, 2002; *La costa del silencio*, 2003; *La rosa de los vientos*, 2004; *El atrapasueños*, 2004; *Somewhere over the rainbow*, 2004; *La posada de los muertos*, 2005; *Hoy toca ser feliz*, 2006; *Diabulus in musica*, 2006; *Y ahora voy a salir (Ranxeira)*, 2007; *Deja de llorar*, 2008; *Puedes contar conmigo*, 2008; *Que el viento sople a tu favor*, 2010; *Vodka 'n' roll*, 2010; *Siempre (Adiós Dulcinea – Parte II)*, 2010; *Pensando en ti*, 2011; *Xanandra*, 2012; *H2Oz*, 2012; *Fiesta pagana 2.0*, 2012; *Cadaveria*, 2014, *La danza del fuego*, 2015; *La cantata del diablo*, 2017; *La cantiga de las brujas*, 2019; *Te traeré el horizonte*, 2019; *El Cervezo (El árbol de la birra)*, 2021; *Tu madre es una cabra*, 2021; *Bandera Negra*, 2021; *La dama del mar*, 2021; *El*

cantantes, el grupo ha tenido, como se indica, diversos cambios en su formación vinculados a instrumentos como guitarras eléctricas, bajo, teclados, aerófonos (*whistle*, flauta travesera, gaitas, etc.)—, así como de la voz femenina y corista. A este respecto, parece evidente que los diferentes músicos que han formado parte de Mägo de Oz —que no se detallan aquí por escapar al objeto de estudio— han contribuido, de una u otra forma, a la historia sonora del grupo, tanto desde el punto de vista performativo e interpretativo, como también por su implicación, en menor o mayor medida, en la composición de los *tracks* y, en último término, en la construcción de los imaginarios, discursos y prácticas sobre el grupo que han venido sedimentándose a lo largo de más de treinta años.

Otro factor clasificatorio en esta breve aproximación a la trayectoria de la banda es su relación con la industria discográfica. Tras un primer álbum, *Mägo de Oz*, grabado en Clavos records, su actividad inicial se desarrollaría en la discográfica Locomotive (hasta el disco *Belfast*, 2004, incluido). A partir de 2005, con la publicación de *Gaia II: La voz dormida*, se incorporan a Warner Music Spain, sello discográfico con el que continúan en la actualidad. De igual forma, la acción de la producción musical también ha condicionado la trayectoria de la banda. A este respecto, los discos de Locomotive fueron producidos por Goyo Esteban, mientras que los publicados por Warner han sido producidos casi en su totalidad por Alberto Seara, salvo el mencionado álbum *Gaia II: La voz dormida*, cuya producción corrió a cargo de Simón Echevarría Romero «Big Simon», fallecido en 2006.

5. ESTRUCTURA DEL LIBRO

Tras esta introducción, el primer capítulo identifica musicalmente diferentes referentes estilísticos presentes en Mägo de Oz como banda de folk metal, tanto los más recurrentes —esto es, el hard rock,

sombrero loco, 2023; *Seremos huracán*, 2023; *Luna de sangre*, 2024; *El vals de las almas rotas*, 2025; *La tierra de nunca jamás*, 2025; *La ruta de los sordos*, 2025; *La noche celta*, 2025.

la New Wave of British Heavy Metal (en adelante, NWOBHM), el power metal, el metal gótico y la música celta— como otros estilos emergentes que se vislumbran en sus últimos discos. En el segundo capítulo se estudian algunos de los imaginarios sonoros transitados en su producción fonográfica a través de diversos parámetros de expresión musical, en torno a constructos culturales sobre lo pirata, lo andino, lo mexicano o lo cristiano. Por su parte, el tercer capítulo se ocupa de las relaciones entre metal, género y sexualidad en Mägo de Oz —que configuran, también, imaginarios sobre la mujer—, haciendo énfasis en el estudio musicológico de la vocalidad en las cantantes femeninas que ha tenido esta formación. El cuarto capítulo presenta un análisis musical de los álbumes conceptuales de Mägo de Oz desde una dimensión intertextual, delimitando estructuras musicales habituales que conforman algunos de los elementos clave en su identidad estilística. En este entramado, los *singles* de Mägo de Oz, de los cuales se ocupa el quinto capítulo, evidencian la importancia de los elementos musicales de estos *tracks* como articuladores de espacios de comunicación y significado. El sexto capítulo examina las relaciones de Mägo de Oz con América Latina a través del análisis transfonográfico de versiones y bandas tributo del otro lado del Atlántico. Por último, en el epílogo se reflexiona acerca de la importancia de este grupo y su identidad musical en la reformulación del metal como género en disputa.