



Carmen Blázquez Izquierdo

Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante (España)

<https://orcid.org/0009-0002-5549-0791>



email: mc.blazquezizquier@iseacv.gva.es

LOS SABERES MÍTICOS DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE LA INTERRELACIÓN DE LAS ARTES. UN EJEMPLO APLICADO A LA MÚSICA: EL MITO DE LA GRAN TORMENTA

MYTHICAL KNOWLEDGE IN ARTISTIC EDUCATION THROUGH THE INTERRELATION OF THE ARTS. AN EXAMPLE APLIED TO MUSIC: THE MYTH OF THE HUGE STORM

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.01>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 6 -- Año 2024. pp: 6-38

Recibido el : 30-08-2024

Aceptado el : 28-10-2024

Como citar este artículo

Blázquez Izquierdo, Carmen. (2024). Los saberes míticos de la educación artística a través de la interrelación de las artes. Un ejemplo aplicado a la música: el mito de la gran tormenta. VAINART,(6),6-38. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.01>

Resumen:

Las enseñanzas artísticas son en las sociedades actuales un campo privilegiado para la experimentación estética. A partir de esta tesis, el principal objetivo del artículo es fundamentar la idea de que la educación artística debe ser ante todo una búsqueda de formas alternativas de representación que activen en los estudiantes la motivación. Se propone entonces la dialéctica clásica como método pedagógico para evidenciar la interrelación entre las artes y demostrar que las enseñanzas artísticas son una vía real de formación humanística. En este sentido, la utilización del pensamiento mítico procura una vía de expresión de saberes universales que permite la reflexión y a la vez una puesta al día de los valores que comportan, lo que facilita su comprensión. Como ejemplo de este método en este artículo se desarrolla un caso de interrelación de las artes con protagonismo de la música a través del ancestral mito de la gran tormenta.

Palabras Clave: Educación artística, Interrelación de las artes, Saberes Míticos, Música, Mito de la tormenta

Abstract:

The artistic educations are in the current societies a privileged field for the aesthetic experimentation. From this thesis, the main aim of the article is to base the idea that the artistic education has to be first of all a research of alternative forms of representation that actuate in the students the motivation. It proposes then the classical dialectics like pedagogical method for demonstrate the interrelationship among the arts and show that the artistic educations are a real road of humanistic formation. In this sense, the utilization of the mythical thought procures a road of expression of universal knowledges that allows the reflection and at the same time a put to the day of the values that comport, what facilitates his understanding. Like example of this method in this article develops a case of interrelationship of the arts with leadership of the music through the ancestral myth of the big storm.

Key words: Artistic education, Interrelation of the arts, Mythical Knowledge, Musical education, Myth of the storm.

LA ANTIGUA CUESTIÓN DE LA UTILIDAD EDUCATIVA DE LAS ARTES

En el pensamiento clásico antiguo, la cuestión de las artes fue un tema recurrente de reflexión pedagógica y estética, por las implicaciones éticas que conllevaba su disfrute y por la dimensión trascendental que comportaban sus significados – como plausible expresión del pensamiento mítico – al posibilitar la comunicación con lo divino (Amigo, 2008). Se distinguía entre las artes pensadas (la *Harmonía* musical era el modelo más perfecto) y las artes practicadas como *téchne* (arte, técnica, oficio).

Por la necesidad de dominar de manera racional el proceso artístico, la *téchne* fue motivo de atención especial: era considerada como una disciplina asociada a las ciencias, en especial a las matemáticas, y también se entendía como el acto necesario que desembocaba en la *poiesis*, es decir, en el hacer (Zambrano, 2019). A consecuencia, la *téchne* fue definida como la actividad humana por la que, gracias a la habilidad individual y a la aplicación de un método dialéctico aprendido, posibilitaba la obtención de objetos artísticos: desde muebles, ropas o instrumentos musicales a tragedias, esculturas, edificaciones o pinturas.

A partir de ahí, teorizar sobre la utilidad educativa de las artes ha sido una constante en el pensamiento de Occidente. Así fue en la Edad Media y el Renacimiento, con la distinción entre el *Trivium* y el *Quadrivium* y con la valoración positiva de las labores artesanales gracias a la importancia que se otorgaba a la producción individual. Hasta llegar al siglo XVIII, época marcada por el desarrollo científico-tecnológico y la expansión de las ideas ilustradas, momento histórico también que ve nacer la disciplina de la Estética. La reflexión sobre las artes se torna entonces mucho más compleja y el Arte, con mayúsculas, entendido como absoluto, se convierte en campo abierto para la argumentación filosófica. Aparecen además nuevos intereses estéticos, decisivos para el desarrollo de la producción artística moderna, entre estos la investigación sobre cómo se relacionan las distintas artes entre si y cómo lo hacen con otras disciplinas. De hecho, fue entonces cuando se escribió el primer tratado que planteó la cuestión de la existencia de características comunes a todas las artes, esto es «Las bellas artes reducidas a un mismo principio» (1764), del abate Charles Batteaux (1713-1780), filósofo y humanista francés que pretendió

unificar las teorías artísticas de su tiempo en base a los principios estéticos de la belleza y el gusto¹.

Las tesis sobre estas y otras cuestiones relativas al arte se han ido sucediendo hasta la actualidad, convertida ya la educación artística en un área definida del conocimiento humano que necesita de una continua revisión para actualizar sus implicaciones.

UNA ASPIRACIÓN MUY HUMANA: EL CONOCIMIENTO SENSORIAL TOTALIZADOR POR MEDIACIÓN DE LA INTERRELACIÓN DE LAS ARTES

En la actualidad, el conocimiento del funcionamiento del cuerpo humano y la comprensión de sus procesos y mecanismos avanza a grandes velocidades. Tanto que teorías que de manera tradicional fueron tachadas de especulaciones pseudomísticas ahora tienen bases científicas mucho más sólidas. Esto ha ocurrido con las tesis que postulan acerca de como la interrelación entre las artes es la mejor expresión del proceso creativo por el cual el ser humano, gracias al intercambio o correlación entre los sentidos, aspira a aprehender la totalidad del mundo. Un anhelo este, el de la comprensión de la universalidad del todo, que es tan antiguo como el propio arte, y que ya estuvo presente en el principio del mismo, tal y como lo atestiguan por ejemplo las pinturas sobre piedra de la bóveda de Altamira, donde los sentidos de la vista y el tacto (y tal vez el olfato) quedaron vinculados de forma indisoluble.

La interrelación de las artes como expresión de la universalidad del todo

La lista de obras que a lo largo de la historia han querido proyectar las conexiones entre las artes es innumerable: las esculturas griegas, el templo y el teatro clásicos, la catedral medieval, las fachadas de Alberti, el trabajo de Leonardo, la ópera del Barroco, las fuentes y escenografías urbanas de Bernini, la música programática romántica, la danza y el teatro musical de finales del siglo XIX, la poesía simbolista y la música impresionista, Kandinsky y Schoenberg, la literatura intertextual del siglo XX, los perfumes de Ernest Beaux,

¹ Este principio unificador era para Batteaux la imitación de lo bello en la naturaleza: «De donde concluyo - escribe - que el genio, padre de las artes, debe imitar a la naturaleza.» (Batteaux, 2016: 10).

las artes cinematográficas, los video juegos o la cocina de Ferrán Adrià, son algunos ejemplos de estas aspiraciones².

En definitiva, siempre ha estado presente en la creación artística la aspiración a formular modelos que expresan un deseo constante de traspasar las fronteras “naturales” de cada arte para alcanzar una unión ideal, una ambición que se ha ido manifestando de manera cada vez más recurrente en el discurrir del tiempo.

Ya lo reconoció el gran teórico y crítico alemán Theodor Adorno (1903-1969), quien en una conferencia dada en Berlín en 1966 y titulada «El arte y las artes» decía: «En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos o mejor dicho, sus líneas de demarcación se entrelazan (...). Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento.» (Adorno, 2008: 379).

Es esta una aspiración muy humana, el querer aprehender conocimientos totalizadores a través de los procedimientos creativos de interrelación artística, porque en estos procesos intervienen muchas otras variables además de las técnicas, tales como son las implicaciones filosóficas, las físicas o las psicológicas. Una ambición a la unidad o principio único que puede tener una explicación fisiológica en el funcionamiento del propio cuerpo humano. Para aclararlo de forma simple, la razón podría ser la siguiente: el sistema nervioso periférico conecta los sentidos con distintas partes del cuerpo, a la vez que la médula espinal permite la unión de este sistema periférico con el sistema nervioso central, asegurando que los estímulos que incentivan a los sentidos manden información a la corteza cerebral sobre las propiedades del medio exterior para obtener reacciones reflejas, es decir, para facilitar las respuestas afectivas. En relación a esto está demostrada una variante peculiar en algunas individualidades, aunque no se sabe con certeza las razones por las que se da, bien sean estas biológicas o bien psicológicas; estas derivaciones han sido calificadas como propias de la sinestesia, el fenómeno neurológico y de la percepción que algunas personas experimentan al interrelacionar dos o más sentidos diferentes, por ejemplo “viendo sonidos” o “escuchando colores”.

¿Sería posible entonces explicar este deseo de totalidad sensorial cuando se alcanza una experiencia estética como una prueba de la evolución cognitiva

² Sobre la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI ver Cristiá (2021): se recogen en este volumen interesantes ejemplos de interrelaciones entre la música y las artes plásticas, la música y la poesía y otras prácticas artísticas transtextuales.

del ser humano? ¿Podría la experiencia estética totalizadora provocar una transformación en la manera en la que el ser humano percibe y comprende el mundo?

Estas cuestiones no son nuevas. Fueron puestas de relieve por muchos y relevantes pensadores y artistas a lo largo del tiempo. Y aunque no entre dentro del campo delimitado para este artículo traer a colación las múltiples referencias a un asunto tan seductor como este, cabe citar las teorías de Richard Wagner sobre el arte total o las de Alexander Scriabin acerca de las implicaciones morales de los experimentos sinestésicos.

La interrelación de las artes como método analítico en la educación artística

Por todo esto es posible determinar que la educación artística es un campo privilegiado para alcanzar experiencias estéticas complejas. Lo expresó muy bien el artista plástico venezolano Chungtar Chong en su tesis sobre la interrelación de las artes: «El hecho de que las terminaciones nerviosas se instalen en las membranas nerviosas de la superficie del cuerpo (...) permite implementar técnicas de sensibilización con los estudiantes (...) que pueden ir vivenciando la globalización de los diferentes procesos (...) y obtener conclusiones, para conceptualizarlo.» (Chong, 1996: 4)³.

Así pues, utilizar en las clases de educación artística procedimientos y referencias a la interrelación entre las artes, haciendo evidentes estas conexiones, sirve como elemento de motivación del alumnado, gracias a la factible experiencia estética que entraña. Además, comprender en su globalidad los procesos creativos ayuda de forma directa a enlazar la teoría y la práctica, y hace de la educación artística una vía real y válida de formación humanística que favorece la conexión con el entorno, tanto social como natural, posibilitando la formación de un alumnado más consciente e implicado.

Un método factible de interrelación de las artes en una clase de educación artística es desarrollar análisis que busquen las características comunes entre las artes, haciendo uso de materiales de procedencia diversa que permitan aplicar una terminología apropiada.

Pero, ¿qué características son comunes a las artes?, ¿y qué términos podemos aplicar con éxito para el análisis y la interpretación de las obras

³ En este interesante trabajo, el autor hace una buena explicación sobre el funcionamiento conjunto de los sentidos en el cuerpo humano y su importancia en la generación y proyección de la sensibilidad artística.

propuestas para interrelacionar? Pues tomando como punto de partida aquella célebre frase de Horacio *Ut pictura poesis* («Un poema es como un cuadro»), usada tantas veces en los debates sobre el parangón entre las artes, se puede apelar a unos conceptos de valor universal que permiten aproximarse al problema.

Así, siguiendo a Lewis Rowell (2009: 34-36), quien estableció algunos de estos universales, se puede proponer una serie de rasgos que, por incluir aspectos de la forma o la estructura, son en verdad genéricos y válidos para todas las artes. Entre estos atributos podemos enumerar los siguientes: la tonalidad (capacidad de crear centros); la tendencia (natural o del contexto); el modelo (como impulso decorativo); el inicio y el final (todas las obras, al menos en la tradición occidental, tienden a tener un objetivo o una finalidad); los interjuegos (variaciones de la actividad); el silencio (áreas de baja o nula actividad); el ritmo, la jerarquía, la variación y la repetición, los acentos, etc. También Rowell (op. cit.: 37-38) enumera otra serie de características que son comunes a algunas artes, no a todas, pero que pueden ser usadas de manera genérica – sobre todo cuando las interrelaciones son con la música –, tales como son: la superficie, el tema, las secciones o transiciones, la escala, el desarrollo, el clímax, la estabilidad, la línea o la armonía.

LA VALIDEZ DE LA DIALÉCTICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Siguiendo con la explicación del método cabe añadir que, en las sociedades modernas, la educación artística permite, con la incuestionable posibilidad de experimentar en distintos campos estéticos, hacer del hecho de enseñar un acto creativo en sí mismo que posibilita el desvelamiento de la verdad y que, como resultado final, conduce de manera directa a la acción de formalizar conocimiento y a la asimilación del mismo. En otras palabras, al convertir la clase de educación artística en un motor de experiencias estéticas, asumidas estas con valor formativo, el acto de enseñar contribuye de manera positiva a la comprensión de las causas y consecuencias de nuestra existencia en el mundo.

Es por tanto de capital importancia seguir trabajando en el análisis de la educación artística con el fin de averiguar lo que ocurre en las aulas: cómo se van sucediendo los cambios en el tiempo y qué nuevas implementaciones son necesarias o posibles de realizar. Siempre asumiendo que el alumnado ha de intervenir de forma activa y a través de la práctica en la confección de los saberes

que se transmiten en el aula, bien sea con actuaciones y exposiciones o con debates sobre visualizaciones, lecturas, etc.

Así pues, la investigación en la enseñanza artística debe ser ante todo una búsqueda constante de maneras de representar alternativas capaces de activar de forma conjunta en los estudiantes la motivación, la interpretación, la comprensión y la utilización práctica de lo aprendido (Pruzzo, 2014). Desde este punto de vista, para llevar a cabo un análisis permanente de los procedimientos utilizados en la enseñanza artística sigue siendo válida la antigua metodología propia de la *Dialéctica* clásica, aquella que distinguía entre la *theoría*, la *praxis* y la *poiesis*, es decir, el aprendizaje asumido como el desarrollo de una secuencia creativa: la *theoría* es punto de partida de una *praxis* en el aula que conduce a la *poiesis*, entendida esta como la producción de bienes culturales y en definitiva como la creación de conocimiento.

Un proceso necesario que debe estar siempre en evolución gracias al trabajo consciente del docente, quien actúa a modo de fabricante de instrumentos pedagógicos que se convierten en intermediarios culturales. Por ejemplo, con la utilización adecuada de las Tecnologías de la Información y la Comunicación en las aulas, las TICs. Las que se destinan a la enseñanza, pueden ser canales o redes, dispositivos o terminales, o servicios y herramientas - ordenadores, televisores, radio, proyectores o pantallas, reproductores, teléfonos móviles, tablets, servidores, redes sociales, etc) -, posibilitan al profesorado nuevas formas de actuación al hacer de intermediarias en el proceso. Empleadas de la manera correcta, pueden adquirir un valor simbólico equiparable a los libros o a la enseñanza oral, en especial en lo que se refiere a la transmisión de mensajes que remiten a relatos de mitos, parábolas, fábulas o cuentos.

LA IMPORTANCIA DE LOS SABERES MÍTICOS PARA LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Una cuestión de interés a plantear es el asunto del significado en las artes, una problemática general demasiado compleja para siquiera intentar aquí una síntesis, pero que hay que tener en cuenta en relación a una idea: los significados de los saberes transmitidos en el aula, gracias a los procedimientos creativos de interrelación de las artes, deben ser puestos en valor de una forma evidente y asequible, para facilitar su aprendizaje. En este sentido, es muy útil

hacer uso de representaciones simbólicas que ejemplifiquen los conocimientos elegidos: mitos, leyendas, alegorías o relatos tradicionales.

Este tipo de representaciones son portadoras en muchos casos de valores universales, como idearios ancestrales propios de un imaginario colectivo y forjados al modo de modelos culturales. Sobre su valor didáctico cabe resaltar algunas ideas: la primera es que son símbolos universales, ya que por regla general representan a la humanidad entera, son reveladores del significado de la vida al ser arquetipos ficticios pero con una posible base verdadera (Real, 2002); otra idea es que los mitos y leyendas están en continua evolución, son fenómenos culturales complejos que han sobrevivido en la historia gracias a su capacidad para representar la realidad y hacerla cercana, pero también por su dimensión intemporal y su potencial de fecunda recreación de los valores que transmiten (Canseco, 2019); y otra idea más es que son reflejo de la condición humana en relación a los congéneres y al entorno, representan formas de comportamiento, ideologías, acciones, con la finalidad de mostrar el ordenamiento de los actos del ser humano y su regulación en una sociedad o en un ámbito circunstancial, incluyendo la naturaleza. Tal como señaló Paul Diel (1995:26), los mitos son, junto con el lenguaje, uno de los medios de comunicación más ancestrales del ser humano, pero a diferencia del lenguaje, que siempre hace referencia a algo específico y objetivo, los mitos hacen alusión al sentido mismo de la vida humana.

En cuanto a su utilización como herramienta pedagógica en la educación artística (en la educación en general), los mitos (leyendas, relatos, cuentos, fábulas, parábolas, etc.) procuran al docente una vía tradicional de expresión de saberes universales, que permite la reflexión sobre los mismos y a la vez su consecuente recreación, una puesta al día que facilita su comprensión. Además, gracias al uso en el aula de un lenguaje simbólico (mítico), capaz de representar significados profundos sobre la vida humana, el acto de enseñar, el proceso dialéctico de educar, se reafirma como un acto trascendente, enriquecido en todo su desarrollo.

Pongamos un ejemplo muy destacable por su presencia en las artes desde tiempos antiguos, el mito o leyenda de la gran tormenta.

UN EJEMPLO DE LA INTERRELACIÓN DE LAS ARTES EN LA PRÁCTICA: EL MITO DE LA GRAN TORMENTA.

El mito de la gran tormenta es uno de los más extendidos por todo el planeta y está presente en casi todas las culturas del mundo desde el pasado más remoto hasta la actualidad. Aunque pueda tener orígenes reales en catástrofes naturales ocurridas en tiempos remotos, como inundaciones, tsunamis, grandes tornados, etc., y por tanto explicaciones científicas - estando implícitas las antropológicas - sus significados han traspasado las fronteras del tiempo y del espacio para adquirir connotaciones religiosas, éticas o morales e incluso metafísicas. En la cultura occidental es sin duda uno de los mitos más versionados y reactualizados.

El origen escrito del mito de la gran tormenta

El mito del diluvio o gran tormenta tiene su origen en la antigua Sumeria⁴. Allí, entre las ruinas de la ciudad de Nippur (V milenio a.C.), donde se encontraba el templo dedicado a Enlil, el dios de la creación y del cielo, fue encontrada la tablilla que contiene la narración más antigua del diluvio universal, versión escrita que repetía tradiciones orales antiquísimas. El poema, del que sólo se conserva un tercio, cuenta que un dios (posiblemente Enki, el dios de la sabiduría) decide destruir a la raza humana con un diluvio devastador, pero al mismo tiempo advierte de lo que ocurrirá al rey Ziusadra, elegido por su obediencia y devoción, y le da instrucciones para construir una gran embarcación que lo salvará; luego la narración dice que: «Después que el diluvio hubo barrido la tierra durante siete días y siete noches, y la enorme barca hubo sido bamboleada sobre las vastas aguas por las tempestades, Utu salió, iluminando el cielo y la tierra.» (Versión de Federico Lara, 1984: 33-34).

Esta leyenda fue pasando con variaciones a las sucesivas civilizaciones mesopotámicas: por ejemplo, en las culturas acacias el héroe fue Gilgamesh, el famoso protagonista de la legendaria epopeya que lleva su nombre (ca. 2100 a.C.), y luego el rey Atrahasis (ca. 1650 a.C.), llamado Utnapishtim por los babilonios.

Después, el mito fue recogido en el Antiguo Testamento, posiblemente a través de los hebreos que estuvieron cautivos en Babilonia (siglo VI a.C.): «En

⁴ Para los sumerios el gran diluvio era la referencia fundamental de su historia, ya que en relación a este hecho se estableció cuando había ocurrido la creación de las primeras ciudades y la aparición de la realeza.

ese día - se describe en el pasaje bíblico - se rajaron todas las fuentes del gran abismo y se abrieron las compuertas de los cielos; y llovió a torrentes sobre la tierra» (Génesis, 7: 11-12); y también como en el mito sumerio en este fragmento se cuenta que Dios eligió a un hombre justo, Noé, y le ordenó construir un arca para que se salvara junto a su familia y una pareja de cada especie animal.

En la Biblia asimismo se describe una gran tormenta en otras cuatro ocasiones: dos para contar la historia de «Jonás y la ballena» (Jonás, 1-2 y Reyes, 14), y otras dos en el Nuevo Testamento, cuando Jesús salva a sus discípulos en el Mar de Galilea, demostrando de este modo su gran poder al hacer callar al viento y al mar (Marcos, 4: 35-41), y cuando el barco en el que viaja San Pablo a Roma, donde fundará la Iglesia católica, a la altura de Creta es engullido por un temporal de varios días del que se salva gracias a la intercesión divina (Hechos de los Apóstoles, 27-28).

Cabe ahora señalar que en la cultura judeocristiana el mito de la gran tormenta ha mantenido desde la Antigüedad un trasfondo con reminiscencias religiosas relacionadas con los peligros que acechan a los creyentes y con asociaciones a metáforas de la Divina Providencia como socorro de la humanidad. En este sentido, un libro que recoge esta tradición y será muy influyente en toda la Edad Media es el *Tratado sobre el Arca de Noé* de Gregorio de Elvira (segunda mitad del siglo IV), que servirá de referencia textual para muchos ilustradores medievales.

La universalidad del mito de la gran tormenta

El mito de la gran tormenta también pasó a la cultura griega y de ésta a Roma. La reelaboración más conocida es la que hace Ovidio en las *Metamorfosis* (Libro I), donde cuenta como en la Arcadia, durante el reinado del rey Nictimo, por estar enfurecido con los habitantes de este reino Zeus los castiga con un diluvio; igualmente aquí hay una intercesión divina para salvar a un mortal, en este caso Deucalión, que es advertido por su padre Prometeo de lo que ocurrirá, para que construya un arca donde guardar las suficientes provisiones que le permitan sobrevivir con su esposa Pirra.

Pero hay más historias famosas de la cultura clásica con violentas tormentas como protagonistas. En la *Odisea* se pueden citar dos ejemplos: en el Canto 5, al emprender el viaje de vuelta a Ítaca, el barco de Odiseo y sus compañeros se enfrenta a una galena provocada por la ira de Poseidón; y luego

en el Canto 10 un gran temporal desvía el barco de Odiseo y lo hace llegar a la isla de los Lestrigones. También la *Eneida* se inicia con el relato de una tormenta terrible provocada por la diosa Hera que obliga a Eneas y sus compañeros a fondear en el reino de Dido, en las costas africanas. Incluso en la *Farsalia* Lucano narra como una gran tormenta es la causante de que se retrase el ejército de César en la batalla decisiva contra Pompeyo y que a causa de ello una bruja predice la derrota de éste pero también la muerte de César.

Mitos sobre grandes tormentas aparecen también desde antiguo en muchas otras culturas, no sólo en las occidentales. En China, por ejemplo, estas narraciones están presentes en diferentes grupos étnicos con algunas variantes: muy conocida es la leyenda de Nüwa y Fuxi, los dos hermanos que consiguen sobrevivir al diluvio desatado por la ira del dios del trueno y repueblan la tierra; y además la historia de Yu «el Grande», el héroe por excelencia del mito de la inundación en China (Christie, 1975).

En la India también se encuentran estos relatos, por ejemplo en el texto *Matsia-purana* se cuenta la historia del diluvio de forma muy similar a los relatos mesopotámicos, aunque en este caso quien advierte al rey Manu es el dios Matsia en forma de pez.

Antiguos relatos referidos a grandes tormentas, inundaciones y maremotos han sido narrados en las sagas nórdicas, en distintos pueblos africanos (bakongo, ekoi, mandingo, yoruba, masai, etc.), también en leyendas polinesias, como la historia del héroe maori Para-Whenua-mea, e incluso en la América precolombina (incas, aztecas, mayas, arahucanos, mapuches, tuparís, muiscas, yámanas, lakotas, lillooets, haidas, etc.), casi siempre asociadas al mito de la creación⁵.

Una variante clave del mito de la gran tormenta en el mar: el naufragio

Una importante derivación del mito de la gran tormenta, en este caso en el mar, es el naufragio. Un argumento que fue recogido muy pronto en la literatura histórica, en Egipto antiguo. Allí, con las primeras dinastías aparece *La historia del marino naufrago*, un clásico sobre viajes (en este caso al País de Punt) que fue copiado hasta la época del Imperio Nuevo en las escuelas de escribas y se conserva en escritura hierática en el *Papiro Leningrado* 1115 (Galán, 1998).

⁵ Para leer sobre ello remito a un blog titulado «Resolviendo la incógnita», cuyo autor aparece con las iniciales TDI, quien publicó varias entradas sobre el tema bastante bien documentadas (ver en referencias TDI, 2019).

Las experiencias de los naufragos, sus temores, la soledad y el miedo a morir en un país extranjero, han sido un tema recurrente en la literatura occidental. De la cultura clásica un ejemplo muy relevante es la novela atribuida a Heliodoro titulada *Etiópicas* (entre el siglo II y el siglo IV) - conocida también como *Teágenes y Cariclea* -, que narra las aventuras de la pareja protagonista en su huida de Etiopía incluyendo un naufragio en Egipto; este libro siglos después tendrá una gran fama en toda Europa, sobre todo en los siglos XVI y XVII cuando influenció a autores como Cervantes, Shakespeare o Racine.

Desde finales de la Edad Media los relatos sobre naufragios se convirtieron en un tópico literario (Crida, 2001). Ejemplos en la literatura hispana son: el *Libro de Aleixandre* (primer tercio del siglo XIII), donde se describe una gran tormenta (cuaderna 2299) y el naufragio del protagonista (cuartetas 2298-2304); el Milagro XXII de los *Milagros de Nuestra Señora* (mitad del siglo XIII) de Gonzalo de Berceo, titulado «El romero naufragado»; también los tres pasajes sobre un naufragio (vv. 106ab-111, vv. 263-266, vv. 453-456abc) en el *Libro de Apolonio* (mediados del siglo XIII).

Asimismo son muy interesantes, ya en la segunda mitad del siglo XV, dos ejemplos de novelas de caballería escritas en valenciano: *Curial e Güelfa* (III Libro) y *Tirant lo Blanch* (3ª Parte), modelos del uso del argumento del naufragio como metáfora de la caída y resurrección de un gran héroe (Baile, 2010).

Los ejemplos de relatos sobre tormentas y naufragios, con sus tópicos de premoniciones o profecías, descripciones de tempestades y sufrimientos y la interpretación del naufragio como castigo y redención, se seguirán repitiendo de manera constante en la literatura de los siglos XVI y XVII. Entonces los viajes en barco por todos los mares y océanos eran ya una realidad, tal como se recuerda en las siguientes novelas: el *Viaje de Turquía* (ca. 1557), atribuido a Cristobal de Villalón; la novela bizantina de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (publicada de forma póstuma en 1617); *Peregrinação* de Fernao Mendes Pinto, verdadero *best seller* del siglo XVII en toda Europa; o la novela del humanista novo-hispano Carlos de Sigüenza, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690). Destaca también de esta época la obra de teatro de William Shakespeare *La tempestad* (estrenada en noviembre de 1611), que como su título avanza tiene a la tormenta, y el consecuente naufragio, como auténticos protagonistas.

Aunque sin duda los relatos más universales sobre viajes y naufragios son ya del siglo XVIII. De este siglo son: el popular cuento árabe *Simbad el Marino*, incorporado a *Las mil y una noches*; la igualmente famosa novela *Robinson*

Crusoe (publicada en 1719), de Daniel Defoe; y la celeberrima *Los viajes de Gulliver* (publicada en 1726 y modificada en 1735), uno de los relatos más exitosos de su tiempo, que cuenta las aventuras de Lemuel Gulliver tras su naufragio en la Tierra de van Diemen (actual Tasmania).

Los ejemplos se fueron multiplicando en el tiempo y desde el siglo XIX hasta ahora son incontables, algunos muy conocidos, todos portando sus múltiples y atávicos significados: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1838) de Edgar Allan Poe; la novela de Hermann Melville titulada *Moby Dick* (1851), una obra cargada de simbolismo que cuenta la historia del barco ballenero «Pequod»⁶; *La isla misteriosa* (1875) y *Dos años de vacaciones* (1888), ambas novelas de Julio Verne; *La tormenta* (1898) de Kate Chopin; etc. Para no cargar el recuento de ejemplos cabe ya solo recordar algunos más actuales: *Relato de un naufragio* (1970) de García Márquez; el ensayo *A la deriva* (1986), de Steve Callahan; *Los naufragos* (2012), exitosa novela de Charlotte Rogan; *El naufragio de la Gran Armada* (2018), de Fernando Martínez Laínez; *La tormenta del siglo* (1999) de Stephen King; o *Esperando el diluvio* (2022) de Dolores Redondo, autora que se define como narradora de tormentas.

Ejemplos de la representación del mito de la gran tormenta y el naufragio en las artes plásticas

Entre las representaciones tempranas que se conservan del tema de la tormenta y el naufragio en el arte occidental, hay que citar las ilustraciones medievales sobre el tema del diluvio en los beatos, asociado este a la historia del Arca de Noé siguiendo el texto de Gregorio de Elvira: tales son las que aparecen en el *Beato de San Miguel de la Escalada* (ca. 922), en el *Beato de Gerona* (975), ilustrado por la iluminadora leonesa conocida como Ende, o en el *Beato de Urgel* (inventariado desde 1147)⁷. Luego, en el siglo XIII, destacan los mosaicos de la Basílica de San Marcos de Venecia, también con la historia de Noé.

⁶ Una adaptación al teatro musical fue estrenada en 2022 en el Museo Reina Sofía, del compositor vasco Iñaki Estrada.

⁷ Los beatos son códices manuscritos e ilustrados, copias del un primer códice - conocido como *Beato de Liébana* (776) - sobre el tema del Apocalipsis, realizado por el abad del monasterio de Santo Toribio en Liébana (Cantabria).



Figura 1. Beato de Gerona (975): ilustración de El Arca de Noé. Catedral de Gerona. España.

Después, en el Renacimiento, sobresalen los relieves de las *Puertas del Paraiso* (1425-1452) de Ghiberti, para el baptisterio de Florencia, con una escena magistral del diluvio. También Miguel Ángel pintó en 1508 la leyenda del diluvio en los frescos de la Capilla Sixtina; y ese mismo año está datada otra famosa y enigmática pintura renacentista que representa una escena de tormenta: *La tempestad* del veneciano Giorgione. Son muchos más los ejemplos de pinturas en el siglo XVI con temáticas de tormentas, algunos siguiendo los modelos de Miguel Ángel y otros más originales: de 1515 es *Paisaje con San Jerónimo* de Joachim Patini; en 1530 Jan van Scorel pintó *El diluvio universal*; y en 1570 Jacopo Bassano pintó la *Entrada de los animales en el arca de Noé*. También Peter Brueghel «el Viejo» pintó tres obras maestras sobre tormentas: de 1560 es *Tormenta en el mar con naufragos*; y en 1596 ilustró las dos escenas del Nuevo Testamento protagonizadas por tormentas, *Cristo en la tempestad del mar de Galilea* y *La salida de San Pablo de Cesarea*.



Figura 2. Lorenzo Ghiberti. *Puertas del Paraiso* (1452): relieve de la Historia de Noé. Baptisterio de Florencia (original en el Museo del Duomo). Italia.

Los ejemplos de obras artísticas con el tema de tormentas se van multiplicando a lo largo de los siglos XVII y XVIII, algunos son: el magnifico paisaje pintado por El greco titulado *Toledo bajo la Tormenta* (ca. 1600); la *Tormenta sobre el Mosa en Dordrecht* (ca. 1645) de Aelbert Cuyp; las

ilustraciones de Athanasius Kircher para el tratado titulado *Arca de Noé* (publicado en 1675); la magnífica pintura titulada *Paisaje con tormenta* (1701) del escenógrafo y decorador italiano Marco Ricci, en la actualidad en el Museo Thyssen; o la *Marina con escena de naufragio* (tercer cuarto del siglo XVIII) del artista de raza negra José Carlos de Borbón, propiedad del Museo del Prado.

Ya en el estilo romántico los artistas incursionan de manera libre en tempestades y naufragios, abundando en los significados de misterio y misticismo a la vez que investigan los efectos de la luz y el color: así es en *Naufragio en el mar helado* (1798) de C. D. Friedrich, un homenaje a los expedicionarios que murieron en el Océano Ártico para encontrar el Paso del Noroeste, pintura que inauguró el exitoso género del «Arctic Sublime»; aunque el pintor romántico más fascinado por los fenómenos de tormentas y mares enfurecidos fue el artista inglés William Turner, quien pintó durante toda su vida activa de forma recurrente estas temáticas, si bien su pintura titulada *Tormenta de nieve-Vapor en la boca del puerto* (1842) es la más representativa dado que para ejecutarla, cuando ya tenía sesenta y seis años, quiso ver una tormenta desde dentro e hizo que lo ataran al mástil de un barco mientras este se adentraba en una tempestad.

Otros ejemplos muy influyentes del siglo XIX fueron: el grabado con el tema *El diluvio* en la serie *La Santa Biblia* de Gustave Doré (1866); o la espectacular representación de un cielo casi sobrenatural sobre el mar embravecido en la pintura titulada *La tormenta* (1867) de Gustave Courbet, que parece claramente influido por los estudios del mar con tormenta de John Constable, en concreto por su *Tormenta sobre el mar* (1827). También citar al artista armenio Iván Aivazouski, considerado otro de los grandes pintores de tormentas en el mar, tal como muestra en su obra titulada *Entre las olas* (1898).



Figura 3. Gustave Courbet: *La tormenta* (1867). Óleo (65.4 x 81.2 cm). Colección privada

En la transición al siglo XX son memorables las pinturas que realizaron Claude Monet y Henri Matisse de los paisajes de Belle-île-en-Mer, muchas de ellas en días de tormenta: se trata de una isla en la costa de Bretaña que los marinos del Mar Cantábrico han tenido siempre como un puerto seguro para los temporales. Otros magníficos ejemplos en el siglo pasado son: *Tormenta sobre Peñalara* (1906) de Joaquín Sorolla; *El diluvio* (1911) de Leon Comerre; *La tormenta* (1932) de René Magritte; o *Paisaje de Portlligat con tormenta cercana* (1956), de Salvador Dalí.

Finalmente, recordar la gran producción de fotografías con tormentas como protagonistas cuya enumeración es imposible aquí, no obstante, cabe citar a Dennis Oswald y Scott Peake, reconocidos «cazadores de tormentas».



Figura 4. Dennis Oswald (1980): *Relámpagos en Hugoton, Kansas*. (Carter News

Y como no, toda la serie de películas sobre estas temáticas, por ejemplo: *Almas en el mar* (1937) de Henry Hathaway, con Gary Cooper como protagonista; *El lobo de mar* (1941) de Michael Curtiz, una historia sobre

naufragios reales y vitales; la polémica *Naúfragos* (1944) de Alfred Hitchcock; *El mar no perdona/El naufragio del Crescent Star* (1957) de Richard Sale; *Lord Jim* (1964) de Richard Brooks, en la que brilla la actuación de Peter O´Toole; *La aventura del Poseidón* (1972) de Ronald Neame; y las más actuales *Tormenta blanca* (1996) de Ridley Scott y *La tormenta perfecta* (2000) de Wolfgang Petersen, ambas con espectaculares secuencias climáticas; igual que *Twister* (1996) de Jan de Bont, interpretada por Helen Hunt y Bill Paxton como científicos que persiguen a las tormentas para estudiar sus comportamientos; la exitosa *Náufrago* (2000) de Robert Zemeckis, con Tom Hanks como protagonista absoluto; la profunda y conmovedora cinta titulada *La vida de Pi* (2012), de Ang Lee; *Cuando todo está perdido* (2013) de J.C. Chandor, una odisea protagonizada por Robert Redfort; la intimista *Después de la tormenta* (2016) de Hirokazu Koreeda; o *A la deriva* (2018), de Baltasar Kormákur, basada en la historia real de una pareja que en su viaje con un velero tuvo que enfrentarse a una de las más grandes tormentas que se hayan registrado nunca y después sobrevivir a la deriva en condiciones extremas.



Figura 5. John Seale: Fotograma de *La tormenta perfecta* (2000). Director: Wolfgang Petersen.

EL MITO DE LA GRAN TORMENTA EN LA MÚSICA

Una vez ejemplificado y analizado el mito de la gran tormenta en la literatura y el arte se trata de centrar el interés en el caso de la música, con el fin de encontrar resultados concretos que posibiliten la investigación y su posterior interpretación. Para seguir un orden, se hará un recorrido cronológico por la Historia de la música a la búsqueda de la creatividad en la representación de los sonidos de las tormentas y así comprender los significados adscritos, incluidas las emociones.

Tormentas en la música antigua

El punto de partida es la música barroca, por ser entonces cuando la teoría de los afectos tuvo el papel protagonista y se puso de moda la música que después se denominó programática, aunque ya en el Renacimiento podemos encontrar ejemplos de música descriptiva sobre el tema de la tempestad. Un caso modélico del siglo XVI, por tratar el tema de la tormenta y el naufragio, es la canción profana a cuatro voces titulada *La bomba* (publicada en Viena en 1581), obra de Mateo Flecha «el Viejo» y que tiene la peculiar forma de la música hispana conocida como «ensalada», un género polifónico que mezcla diferentes «ingredientes»: estilos y géneros, vocales o instrumentales, religiosos o profanos, texturas contrastantes, idiomas varios tales como latín, castellano, gallego, valenciano, portugués, francés, etc. En concreto, *La bomba* es una representación de los peligros presentes en la vida de los marineros en sus viajes a través de los océanos; en este caso el barco está en mitad de una tempestad y los asustados marinos – castellanos, gallegos y vascos – se afanan por salvarlo mientras se escuchan las órdenes de los capitanes para que hagan advocaciones a la Virgen, con la finalidad de que intervenga y que Jesús recién nacido los salve: «¡Bomba, bomba y agua fuera!», comienza la polifonía con la voz del tenor realizando dramáticos saltos de 5ª y seguida por la del alto a distancia de dos compases con los mismos teatrales saltos, mientras en el cuarto compás entran al unísono soprano y bajo con idéntico esquema contemplativo de notas repetidas cantando «¡Vayan los cargos al mar», para unirse las cuatro voces al mismo ritmo implorador en el compás seis entonando «que nos ymos anegar, do remedio no se espera!»

The image shows a musical score for the beginning of 'La bomba' by Mateo Flecha 'el Viejo'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Spanish and describe a storm at sea. The score is written in a 4-part setting with a common time signature. The lyrics are: '¡Va - yan los car - gos al mar que nos y - mos a - ne - gar! ¡Va - yan, Va - yan los car - gos al mar que nos y - mos a - ne - gar, do y - mos a - ne - gar, do remedio no se espera!»

Figura 6. Mateo Flecha «el Viejo». *La bomba* (1581, inicio, comps. 1 - 6).

Pero fue en el Barroco, la época en la que empiezan a desarrollarse las grandes formas musicales, cuando los compositores se lanzaron a representar en la música de manera atrevida los sonidos de las tormentas, en consonancia con la moda en la época de hacer música descriptiva. En este sentido, una de las primeras y más originales obras es *Il Diluvio Universale (1682)*, del sacerdote católico nacido en Nápoles Michelangelo Falvetti: subtitulada «Diálogo de cinco voces y cinco instrumentos», la obra va narrando a lo largo de cuatro actos el antiguo mito universal y es en el tercero, titulado «Il Diluvio», cuando para abrirlo introduce a modo de obertura la «Sinfonía Di Tempeste (A Fuggire)» en estilo imitativo de coro diviso con la misma nota, ilustrando la subida gradual de las aguas a través de la subida de las voces (Falvetti, 2011).

Otro compositor barroco que abordó la representación de fenómenos naturales y efectos climáticos incluyendo tormentas fue Jean-Féry Rebel, cantante, violinista y compositor francés, muy reconocido en su tiempo bajo el patrocinio de Luis XV, quien obtuvo un gran éxito con su obra titulada *Les Éléments (1737-1738)*, una suite de danzas en la que sobresale la obertura que a modo de gran tormenta representa el origen del universo (Urones, 2018).

También en la música barroca son ejemplos de técnicas musicales que abordan el tema de la gran tormenta las siguientes obras: la suite incidental *The Tempest (1667)* de Matthew Locke, basada en la misma obra de Shakespeare que ya se citó antes; el famoso pasaje del mar revuelto titulado «Tempête», en el acto IV de la ópera *Alcione (1706)* de Marin Marais; el episodio titulado «Marea alta y baja en Hamburgo» de la *Música acuática (1723)* de G.Ph. Telemann; y los pasajes de *Orages et Tonnerres (1735-1749)* escritos por J.Ph. Rameau en tres de sus óperas: *Las Indias Galantes, Hipólito y Aricia y Zoroastro*⁸.

No obstante, el compositor que alcanzó más fama con este tipo de representaciones meteorológicas fue Antonio Vivaldi, quien creó las obras en música instrumental clásica más famosas que retratan tormentas, es decir, los conciertos con el tema de *La tempesta di mare* y los conciertos de la primavera y el verano en su famoso ciclo *Le quattro stagioni* (publicados en 1725); obras en las que la música descriptiva se torna a veces programática al incluir elementos narrativos, tales como títulos o textos poéticos, anticipándose a la gran tradición de la música romántica. El tema de la *Tempesta di mare* fue utilizado por este compositor veneciano en cinco conciertos, tres de ellos para

⁸ Jordi Savall dirigió en 2015 a Le Concert des Nations con un programa dedicado a los fenómenos naturales en el que se interpretaron estas y otras obras relacionadas con el tema (ver Savall, 2015).

flauta, donde llevará al instrumento a su nivel más alto en aquel tiempo, y dos para violín; estos cinco conciertos fueron: uno, el *Concierto de cámara RV 98* en Fa mayor; dos, el *Concierto para violín y cuerdas RV 253*, en Mi bemol mayor; tres, el *Concierto para violín RV 309*, en Sol mayor (éste perdido, aunque se conoce el íncipit del primer movimiento y el título); cuatro, el *Concierto para flauta traversa RV 433*, en Fa mayor; y cinco, el *Concierto para flauta, oboe, fagot y cuerdas RV 570*, en Fa mayor (Di Leonardo, 2012). Los recursos que utiliza, dadas las limitaciones de la música instrumental en aquella época, muestran su gran versatilidad y su capacidad de innovación, además de su inteligencia: con más color y amplitud de dinámica que sus contemporáneos, usó escalas vertiginosas y notas repetidas para desatar los relámpagos y truenos, y cambios de modo e interrupciones de la melodía para crear tensión y malestar, en un símil de las inquietudes de la vida o del alma humana amenazada por una tormenta. También fue un magnífico ilustrador de tormentas eléctricas, tal como es la del final del *Concierto n.º 2 RV 315* en sol menor, titulado «El verano» (segundo del ciclo citado *Las Estaciones*), con escalas apresuradas y con golpes de arco en los bajos, una forma de describir el calor plomizo y el arrebató climático consecuente, de sonido intenso, ruidoso, muy rápido y emocionante, que se convertirá en un tópico después de Beethoven (Aplin y Willians, 2011: 203).

Presto
Tempo impetuoso d'Estate [Summer's violent weather]
(G) Ah, che pur troppo i suoi timor' son veri.

Violino principale
Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncello;
Basso continuo

Figura 7. Antonio Vivaldi. *El Verano* (1725, Presto, inicio, comps. 1- 5).

Dos excepciones en la estabilidad climática de la música del Clasicismo

En el periodo del clasicismo musical, tanto en el temprano como en el pleno, aunque estuvo muy de moda en Europa, sobre todo en la década de los años setenta del siglo XVIII, la música apasionada llena de novedades del estilo conocido como «Sturm und Drang» («Tormenta e impulso»), lo cierto es que no abundan los ejemplos de obras musicales con descripciones de tormentas o siquiera de fenómenos climáticos⁹. La absoluta hegemonía de un estilo con preferencias formales y técnicas, dominado en sus extremos por el marco de la forma sonata, no favoreció la creación de música descriptiva. Aún así hay dos ejemplos modélicos. Uno es del principio del clasicismo, cuando todavía estaban de moda las obras programáticas y los compositores seguían usando muchos procedimientos del lenguaje musical barroco: se trata del cuarto movimiento – Presto, subtulado «La tempesta» - de la *Sinfonía núm. 8* en sol mayor, conocida como *Le soir* (1761), de F. J. Haydn¹⁰; en este movimiento, el gran maestro de la sinfonía clásica describe una tormenta en una tarde de verano, breve y ligera, con figuraciones en la cuerda que simulan la lluvia y con un tema para la flauta, con arpeggios descendentes, que imitan la actividad eléctrica de la borrasca; este mismo tema de la flauta lo volverá a usar muchos años después, ya al final de su vida (y del clasicismo), en el número subtulado «¡Ay, la tempestad se acerca!», en la parte de «El verano» de su oratorio *Las estaciones* (1799-1801), un pasaje ahora ilustrado con sonidos violentos que es precursor de las grandes escenas de tempestad características de la música orquestal romántica.

⁹ Incluso se ha argumentado que en esta etapa histórica de la segunda mitad del siglo XVIII la climatología en Europa fue muy estable, lo que podría haber sido una causa real para el desinterés de los músicos en estas temáticas (Aplin y Willians, Op. cit. 2011: 300-306).

¹⁰ Es la tercera de una trilogía de sinfonías descriptivas que Haydn escribió este año 1761 al comienzo de su trabajo como ayudante del maestro de capilla en el palacio de Esterháza: *Sinfonía n.º 6 «Le matin»*, *Sinfonía n.º 7 «Le midi»*, y la citada *Sinfonía n.º 8 «Le soir»*. Sobre esta última obra en concreto ver Glass (s.f.).

Figura 8. F.J. Haydn. «La tempesta». (Presto, inicio, comps. 1 -10).

El otro ejemplo musical del clasicismo final (o mejor del principio del estilo romántico, dada la gran influencia que la obra en cuestión tendrá en este movimiento musical), es el más que famoso cuarto movimiento, Allegro titulado «Gewitter. Sturm» («Relámpagos. Tormenta»), de la *Sinfonía núm. 6* en fa mayor Op. 68, conocida como «Sinfonía Pastoral» (1808), de Ludwig van Beethoven, una obra en la que la naturaleza se convierte en una entidad metafísica. El movimiento de la tormenta en concreto es de sonido dramático y violento, que trae reminiscencias del diluvio universal: un flautín estridente provoca efectos casi eléctricos, los violines simulan relámpagos deslumbrantes con sus grandes saltos, mientras la cuerda grave con trémolos y semicorcheas representan el estruendo de los truenos y los avisos amenazantes del trombón y los secos golpes de los timbales recrean una atmósfera opresora; la tormenta se va acercando, los violonchelos y contrabajos rompen en escalas rápidas que parecen simular la lluvia torrencial descargando. Esta tormenta escrita por Beethoven será un referente absoluto para los compositores del estilo romántico, de tal modo que muchos de los efectos logrados pasaron a ser utilizados como inevitables clichés (Hopkins, 1982).

La tormentosa música del Romanticismo

En el siglo XIX, con el gran éxito de la música programática en el estilo romántico, y después en el siglo XX, con el desarrollo de los géneros audiovisuales, los ejemplos musicales sobre tormentas y fenómenos meteorológicos se multiplican hasta hacerse imposible aquí la simple enumeración. Ya es muy habitual entonces que los compositores incorporen a su música temas literarios y de artistas visuales, interpretando paisajes naturales que incluyen fenómenos meteorológicos. Se generaliza también desde la segunda mitad del siglo XIX el uso de instrumentos especializados para imitar sonidos de tormentas, tales como el eolífono o «máquina de viento», un instrumento que ya era conocido desde el Barroco pero que es en la música sinfónica contemporánea donde más se va a utilizar, o algunos tipos de órganos que usados en los registros graves producen efectos de tormenta, o la llamada «lámina de trueno», un instrumento de percusión incorporado a la orquesta con el fin de imitar los estruendos violentos de tempestades. En relación a la música de órgano, una curiosidad interesante fue una moda en la música francesa de las primeras décadas del siglo XIX, cuando se representaba con este instrumento escenas del juicio final con sonidos de tormenta (Brooks, 1999: 268).

Del estilo romántico hay que recordar por su originalidad a Felix Mendelssohn con su obertura *Las Hébridas* (1830), basada en su viaje a Mull y Staffa en 1829. En ella, el compositor trata de evocar con sonidos oscuros y contrastados el fuerte sentimiento que sintió ante la contemplación de los paisajes tormentosos que caracterizan a estas islas escocesas del Mar del Norte.

También ha de ser citado Hector Berlioz, en especial por el final del movimiento lento de su *Sinfonía Fantástica* (1830), donde de manera poética convierte, usando cuatro timbales solistas, la tormenta en ciernes en un símbolo dramático de la propia tragedia interior que vive el protagonista. Con el tiempo, el mismo compositor representaría con música orquestal otra gran tormenta en la obertura del cuarto acto de su ópera *Los troyanos* (1856-1858), una escena titulada «Caza real y tormenta» que sirve de fondo a la pasión de los protagonistas y que evoca a las fuerzas naturales desatadas de manera extrema, incluido el rayo que cae en un árbol y lo incendia.

Hacia mitad de siglo escribe Ludwig Spohr su *Sinfonía n.º 9 Las Estaciones* Op. 143 (1849-1850), con el consabido asunto de las etapas del año, y en su

tercer movimiento - «Verano» - también evoca la tormenta lejana con los redoble del timbal.

Por su parte, Franz Liszt, quien tanto amplió el lenguaje musical del romanticismo, en relación a la representación de sonidos asociados a una tormenta demostró que no era necesaria una orquesta para transmitir el poder natural de aquella, que también se podía hacer con el piano. En el primer libro de su obra maestra *Años de peregrinaje* - titulado *Primer año. Suiza* (publicada en 1855), donde evoca su estancia en este país alpino en nueve piezas de contenido extramusical, inspiradas en los tópicos románticos de la naturaleza -, el número cinco lleva el nombre de «Orage» («Tormenta»): se trata de una pieza de gran virtuosismo (series de octavas y arpeggios con estilo de bravura), pero sobre todo es una música llena de emociones que conducen al oyente a la representación de un cielo oscurecido entre furiosos vientos, metáfora de un estado interior iracundo al modo del epígrafe que el propio compositor incluye extraído de la poesía de Lord Byron: «¿Pero dónde está tu destino, oh tempestad?» (Escoto, 2008). Otros dos ejemplos musicales de tormentas de Liszt son: el estudio número 12 de su serie *Estudios de ejecución trascendental* (última versión publicada en 1852), titulado «Chasse-Neige» («Ventisca de nieve»), y la representación de los vientos huracanados en el «Infierno» de su *Sinfonía Dante*, símbolo también de la pasión entre los protagonistas de la leyenda, Francesca y Paolo; una historia ésta que será retomada como inspiración por P.I.Tchaikovsky en su poema sinfónico *Francesca de Rimini* (1876) y por S. Rachmaninov en su ópera del mismo título (1906).

5. Sturm.
Orage. Storm.
Vihar.

But where of you, oh tempest, is the goal?
Are you like those within the human breast?
Or do ye find, as I long, like eagles, some high nest?
(Lord Byron. *Childe Harold*)
(Komponiert 1855.)

Allegro molto.

Presto furioso.

Figura 9. F. Liszt. «Orage» (Allegro molto).

La ópera romántica igualmente recogió los tópicos musicales asociados al tema de la gran tormenta, con los simbolismos consiguientes. Ejemplos son: la tormenta que se desata al poco de iniciarse la obertura en *Guillermo Tell* (1829), de Giacomo Rossini; la representación final del diluvio en la ópera de Gaetano Donizetti titulada *Il diluvio universale* (1830), si bien esta partitura no está entre las mejores de este prolífico compositor; o los dos ejemplos de tormentas representados por Giuseppe Verdi: uno, la tempestad eléctrica en la escena del asesinato en la taberna, en el tercer acto de *Rigoletto* (1832), cuando el coro simula el aullar del viento para intensificar el horror del crimen; y otro la noche tormentosa en la costa de Chipre donde se inicia la historia de *Otello* (1887). También Giacomo Meyerbeer ilustró una tormenta, en este caso en el mar, en el acto tercero de *La africana* (estrenada en 1865), la gran ópera francesa basada en la historia del famoso navegante portugués Vasco de Gama.

También lo hizo Richard Wagner con su ópera de redención *El Holandés errante* (1843), un ejemplo paradigmático de la representación de una leyenda del mar a través de la interrelación de las artes lideradas por la música, tal como era su ideal del drama musical. El libreto lo escribió él mismo, inspirado en un viaje que hizo en 1839 entre Riga y Londres, acosado por violentas tormentas en los mares Báltico y del Norte. Exploró esta experiencia traumática poniendo en escena la leyenda popular del barco fantasma, condenado a vagar por toda la eternidad sin rumbo por los océanos. La idea central, como en otras óperas del mismo compositor, es la culpa original y la necesidad de redención, hilo argumental que muestra la necesidad de un amor puro e incondicional, en este caso simbolizado por la figura de Senta. Wagner revisó la obra varias veces después de su estreno en Dresde, donde no fue bien acogida por el público¹¹. Con el tiempo sin embargo la obertura de esta ópera se convirtió en una de las obras más famosas del compositor alemán, un ejemplo magnífico de sonoridad cinematográfica, con sus característicos *leitmotives* o temas conductores (Tellez, 2016). Comienza con un tremolo en forte que simboliza la inestabilidad del mar de las costas noruegas, sin una tonalidad precisa, como símil de la propia incertidumbre del personaje (Belmonte, 2020); luego, la orquesta se diversifica para reflejar los distintos componentes de la tormenta que sirve de marco a los

¹¹ Tampoco estuvo inicialmente en el llamado «Canon de Bayreuth», si bien Wagner antes de morir manifestó a Cósima Liszt su voluntad de rescatarla, por lo que fue reestrenada en este festival en el verano de 1901 (Rodríguez, 2022).

leitmotives (el del holandés, el del amor, el de la redención y el del buque fantasma) en una magistral demostración de como la música puede pintar una escena de tormenta en el mar.

Algo posterior pero mucho más convencional es la *Polca del trueno y el relámpago* (1868) de Johann Strauß hijo, con su retumbar de tambores, choques de címbalos y figuras en el viento.

Del final del romanticismo hay que recordar dos ejemplos sobre tormentas musicales en la música de P.I.Tchaikovsky: uno, la Obertura *La tormenta* Op. 76 (ca.1864), el único movimiento que queda de una ópera basada en la obra de teatro homónima del dramaturgo ruso Alexander Ostrovsky y que no fue estrenada hasta después de la muerte del compositor, ya dirigida por Alexander Glazunov; y otro la Fantasía *La tempestad* Op.18 (1873), sobre el programa de la consabida obra de Shakespeare, donde a modo de poema sinfónico utiliza los tópicos de redobles de timbales, cuerdas en el grave y llamadas de metales para representar la furia del mar y el naufragio (May, s.f.).

Ya en el final del romanticismo, otra obra interesante en su representación de una gran tempestad, en este caso la del propio diluvio universal, es el oratorio de Camille Saint-Saëns *Le Déluge* Op. 45 (*El diluvio*), estrenado en marzo de 1876: en la segunda parte evoca, también a través de tópicos musicales – timbales, cuerdas graves y metales – con crescendos y decrescendos, la inmensidad dramática del diluvio y la consecuente inundación.

Ejemplos de tormentas en la música contemporánea

Se citan a continuación algunos ejemplos representativos del tema de la gran tormenta en la música del siglo XX y hasta la actualidad, sin entrar en las bandas sonoras. Uno de los más destacados es Claude Debussy con el tercer movimiento titulado «Diálogo del viento y mar» de su obra *La mer, tres bocetos sinfónicos para orquesta* (1905), que fue compuesta durante una estancia en Eastbourne, en la costa del Canal de la Mancha, al modo de una sinfonía en tres movimientos donde en el último despliega un brillante virtuosismo para representar la tempestad desde una óptica musical moderna. Se trata de una evocación del asombro ante la fuerza terrible e indómita del mar (Judd, 2018), consiguiendo con unos medios mucho más económicos que los utilizados por los compositores del estilo postromántico alemán contemporáneo uno de los más poderosos ejemplos orquestales de música descriptiva del siglo XX.

El mismo mar y el mismo lugar, Eastbourne, sirvió asimismo de inspiración para otra representación de una tormenta marina, la que hizo Franck Bridge en el cuarto y último movimiento llamado «Storm» («Tormenta») de su suite orquestal *The Sea (El mar)* (1910-1911).

También modélico está considerado otro ejemplo de representación de una tormenta en la música orquestal del siglo XX. Esta vez se trata de una tormenta en la montaña, la que escribió Richard Strauss con su monumental estilo en su poema sinfónico titulado *Una Sinfonía Alpina* Op. 64 (estrenada en Berlín en octubre de 1915): es la descripción de una tormenta eléctrica en la escena número diecinueve del poema, la que lleva el epígrafe «Temporal y tormenta, descenso», paradigma del realismo musical al estar compuesta al modo de planos cinematográficos; en ella sustituyó los sonidos orquestales convencionales de la orquesta romántica para representar los temporales con otros mucho más vívidos realizados por instrumentos de percusión (glockenspiel, platillos, bombo, tambor, triángulo, cencerros, tam-tam, celesta, timbales) junto al órgano y las máquinas de viento y truenos.

Por las mismas fechas estrenó el compositor finlandés Jean Sibelius otra de las partituras orquestales más influyentes del siglo XX en el tema de la representación del mar: *Oceánides* (estreno 1914), un poema sinfónico basado en el mito clásico que trata de evocar el poder del océano desarrollando el material musical desde la representación plácida del mar, la tormenta acercándose y el atronador estallido final en un clímax simbólico. El mismo compositor volvería otra vez al tema, escribiendo la música incidental para la representación de *La Tempestad* de Shakespeare en el Teatro Real Danés de Copenhague (1926), de la que cabe destacar ante todo su obertura, en un novísimo estilo descriptivo de carácter onomatopéyico, sin melodía ni armonía, ni ritmos convencionales, simulando la oleada de viento y agua con pasajes repetitivos y escalas de tonos enteros. El mismo año volvió a utilizar similares procedimientos de escalas en su poema sinfónico *Tapiola* (estrenado por la Sinfónica de Nueva York en diciembre de 1926), donde retrata una repentina tormenta en los imaginarios bosques de la mitología finlandesa.

Otros dos magníficos ejemplos de representaciones de tormentas con música orquestal en el siglo XX son: uno, la escena de la tormenta en el acto tercero de la ópera *Katya Kabanova* (1921) de Leos Janáček, en un estilo moderno y realista que simboliza la tensión derivada de la historia; y otro, el poema sinfónico de Lilian Elkington titulado *Out of the Mists (Fuera de la niebla)*

(junio de 1921), escrito con un estilo agitado lleno de melancólica oscuridad para conmemorar el viaje del barco que transportó con una densa niebla, a través del Canal de la Mancha hasta el puerto de Dover, el cuerpo del soldado desconocido (France, 2008).

La descripción de una gran tormenta eléctrica en tierra la hace Ferde Grofé en el último de los cinco movimientos, «Cloudburst» («Chaparrón»), de su célebre suite orquestal *Grand Canyon* (estreno en 1931).

También destaca en la música del siglo XX la descarnada representación que hizo Ralph Vaughan Williams de una tormenta de nieve en su *Sinfonía antártica* (estrenada en enero de 1953), para recordar el funesto viaje del explorador Robert Falcon Scott y sus compañeros de regreso del continente helado, esta vez en un estilo diametralmente opuesto a lo convencional, expresando la destrucción con la desolación de una voz de soprano y un coro femenino junto a una máquina de viento.

Por los mismos años escribió Benjamin Britten su ciclo *Four Sea Interludes* (estreno en 1949), para su ópera *Peter Grimes*, aunque luego los publicó como obra orquestal independiente; el último interludio, titulado «Tormenta», fue descrito como el estruendo y el grito de las grandes aguas, una imagen universal del propio mar en tempestad simbolizando la inquietante tormenta que asola la mente del protagonista de la ópera (Mangum, s.f.); Britten también escribió una ópera sobre *El diluvio de Noé* (1958), con un solo acto y basada en un texto del siglo XV del ciclo de los *Misterios de Chester*, donde hace una poderosa descripción de la gran inundación.

En cuanto a tormentas de nieve, en la música rusa hay algunos ejemplos paradigmáticos: salvando el número que escribió Tchaikovsky para el ballet *Cascanueces* (1892), que más que una tormenta es un fútil baile de copos de nieve, hay que recordar la que describe Serguéi Prokofiev al final de su ópera *Guerra y Paz* (1946); y la que hace el compositor neorromántico Gueorgui Svirídov en la suite orquestal titulada *Ilustraciones musicales de la historia de Aleksandr Pushkin* (1964), en el número titulado «La tempestad de nieve», como descripción de uno de los cuentos del mismo escritor ruso.

De la música española cito algunos ejemplos conocidos: la zarzuela *La tempestad* de Ruperto Chapí (1882), obra de ambientación historicista en la costa de Bretaña a principios del siglo XIX, que aborda el tema de la superstición y que comienza con una enorme tempestad de la que se refugian los aldeanos; también el poema sinfónico *La nave de Ulises* del compositor Salvador Bacarise,

una obra para coro femenino y orquesta, con la que ganó el I Concurso Nacional de Música en España en 1921; y otra obra muy representativa en la descripción del diluvio y la inundación es el poema sinfónico *El arca de Noé*, del compositor alicantino Oscar Navarro (2009).

Ahora si, para terminar, citar algunos ejemplos en la música popular, estilos del rock, el jazz, el pop, la música electrónica o la música urbana, que han hecho referencias al tema, como alegoría de emociones dramáticas o extremas. En *Jinetes en la tormenta* (1971) de The Door, dentro del estilo del rock psicodélico, se incorporan sonidos que simulan truenos y lluvia, para aumentar el simbolismo siniestro del tema. El mismo año apareció una canción inédita de Jimi Hendrix que llevaba el título de *In From the Storm (Desde la tormenta)*, donde el músico utiliza el tema de la tormenta como metáfora de su propio estado interior, devastado por el frío viento y la lluvia. En 1974 publicó Deep Purple su exitoso álbum titulado *Stormbringer (Portador de tormentas)*, fusión de estilos de hard rock, soul y funk. Luego, en 1989, dentro del llamado estilo «new age», lanzó la compositora irlandesa Enya la canción *Storms in Africa (Tormentas de África)*, sobre una mujer atravesando tormentas, una alegoría sin duda de los problemas que enfrentan las mujeres africanas. De 2002 es *Tormenta eléctrica* de U2, que con el símil del sonido amenazante de una tempestad simboliza la tensión entre una pareja que se pelea. Y así se pueden citar muchos otros ejemplos: *Stormy Weather* (1933), un clásico que fue interpretado por Ethel Waters, Etta James, o Frank Sinatra (entre otras figuras representativas), y que tiene una versión orquestal de Leo Reisman; *Storms* de Fleetwood Mac; *Refugio de la tormenta* de Bob Dylan; *Tormenta* de Santana; *Storm in a Teacup* de Red Hot Chili Peppers; *Calma dentro de la tormenta* de Cyndi Lauper; *Storm is Rising* de Little Axe; *After the Storm* de Mumford and Sons; *La tormenta* de la española Pastora Soler; o *Tormenta* del compositor alicantino de música urbana llamado Subze.



Figura 10. Iván Aizazousky: *Entre las olas* (1898). Pintura (0.97 x 0.66 m). Galería de Aizazousky (Crimea).

REFERENCIAS:

- Aplin, K. y Williams, P. (2011): Meteorological phenomena in Western classical orchestral music. *Weather*, Vol. 66/ 11: 300-306. <https://rmets.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/wea.765>
- Adorno, Th. W. (2008): *Crítica de la cultura y sociedad I: Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa*, Vol. 10/1. Madrid: Akal.
- Amigo, M.^a L. (2008): *Las ideas de ocio estético en la filosofía de la Grecia clásica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Baile, E. (2010): El mito del naufragio como metáfora de la caída y de la resurrección del héroe. En Montserrat Cots y Antonio Monegal (coord.) *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol 1: 227-240.
- Batteaux, Ch. (2016): *Las bellas artes reducidas a un único principio*. Valencia: Universitat de València.
- Belmonte, G. (2020, 14 de mayo): El Holandés Errante, una ópera de redención. *Tolkian* <https://www.tolkian.com/arte-cultura/el-holandes-errante-una-opera-de-redencion>
- Brooks, G. (1999). French and Belgian organ music after 1800, in Nicholas Thistlethwaite (ed.) *Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge University Press: Cambridge, UK: 263-278.
- Canseco, L. (2019): *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Christie, A. (1975): *Chinese mythology*. London: Hamlyn.
- Chong, Ch. (1996): *Consideraciones sobre la interrelación de las artes, en función de la educación artística*. México: Universidad Autónoma de México. Tesis en línea (consulta 6/5/2024) <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000240632>.
- Crida, C. (2001): Tempestades y naufragios en los relatos narrativos del siglo XIII español. *Monteagudo*, 6 : 81-94. Consulta 10/7/2024 <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77871>
- Cristiá, C. (2021): Migraciones y convergencias. Estudios sobre la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI. Santa Fe: Ediciones UNL. <https://hdl.handle.net/11185/6301>
- Diel, P. (1995): *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- Di Leonardo, H.A. (2012, enero): A la búsqueda de Antonio Vivaldi. "La Tempesta di mare". *Mundoclásico.com* <https://www.mundoclasico.com/articulo/16676/La-m%C3%BAsica-instrumental-44-%E2%80%99La-Tempesta-di-mare>
- Escoto, E. (2008, 19 de julio): La lluvia y la inspiración artística. *Informador.Mx*. <https://www.informador.mx/Suplementos/La-lluvia-y-la-inspiracion-artistica-20080719-0071.html>
- Falvetti, M. (García, L dir.) (2011): *Il Diluvio Universale* (CD). Ambronay Éditions. <https://www.discogs.com/es/release/15375965-Michelangelo-Falvetti-Leonardo-Garcia-Alarc%C3%B3n-Il-Diluvio-Universale>

- France, J. (2008, 11 de noviembre): Lilian Elkington: Out of the Mists – a tone poem for Armistice Day. *British Classical Music: The Land of Lost Content*. British Classical Music: The Land of Lost Content: Lilian Elkington: Out of the Mists – a tone poem for Armistice Day. (landoflostcontent.blogspot.com)
- Galán, J.M. (1998): *Cuatro viajes a la literatura del Antiguo Egipto*. Madrid: CSIC.
- Glass, H. (s.f.): Joseph Haydn. Sinfonía n.º.8, «Noche». *LA Phil*. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4055/symphony-no-8-evening>
- Hopkins, A. (1982): *Sounds of Music; A Study of Orchestral Texture*. London: J.M.Dent and Sons.
- Judd, T. (2018, 16 de mayo): `La Mer` : Debussy´s Sonic Portrait of the Sea. *The Listeners´Club* <https://thelistenersclub.com/2018/05/16/la-mer-debussys-sonic-portrait-of-the-sea/>
- Lara, F. (versión de) (1984): *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora Nacional. https://www.mercaba.es/mesopotamia/mitos_sumerios_y_acadios.pdf
- Mangum, J. (s.f.): Benjamin Britten. Cuatro Interludios Marinos y Pasacalles, de Peter Grimes. *LA Phil*. <https://es.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/1823/four-sea-interludes-and-passacaglia-from-peter-grimes>
- May, Th. (s.f.):P.I.Tchaikovsky. La Tempestad. *LA Phil*. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4195/the-tempest>
- Pruzzo, V. (2014): La enseñanza entre la praxis y la poiesis. Aportes a la didáctica general. *Revista Pilquen*, XVI, n.º 11: 1-13. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6775640.pdf>
- Real, C. (2002): El valor didáctico del mito. Posibilidades de análisis. *Fortunatae*, n.º 13: 255-268.
- Rodríguez, J. (2022, 31 de agosto): La tormenta que hizo a Wagner componer su leyenda sobre un barco fantasma. *Nautik* <https://nautikmagazine.es/bitacora/la-tormenta-que-hizo-a-wagner-componer-su-leyenda-sobre-un-barco-fantasma/>
- Rowell, L. (2009): *Introducción a la Filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa.
- Savall, J. (dir.) (Le Concert des Nations) (2015): Les Éléments. Tempêtes, Orages & Fêtes Marines (CD). Alia Vox. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8078765--les-elements-tempetes-orages-et-fetes-marines>
- Tellez, J.L. (2016, 16 de diciembre): José Luis Tellez analiza 'El holandés errante' de Richard Wagner (Video). Youtube. https://youtu.be/FSfdzcp_Pwl
- TDI (2019, 24 ene.): Mitos del diluvio universal: Creciente fértil y China. *Resolviendo la incógnita* <https://resolviendolaincognita.blogspot.com/2019/01/diluvio-universal-creciente-fertil-china.html>
- ____ (2019, 30 ene.): Mitos del diluvio universal: Grecia, Roma, Polinesia y la India. *Resolviendo la incógnita* <https://resolviendolaincognita.blogspot.com/2019/01/diluvio-universal-roma-grecia-polinesia-india.html>

- (2019, 9 feb.): Mitos del diluvio universal: nórdicos, incas y pueblos africanos. *Resolviendo la incógnita*
<https://resolviendolaincognita.blogspot.com/2019/02/mitos-del-diluvio-universal-nordicos.html>
- (2019, 9 mar.): Mitos del diluvio universal: América. *Resolviendo la incógnita*
<https://resolviendolaincognita.blogspot.com/2019/03/diluvio-universal-america.html>
- Torres, L. (2013): Tormentas y naufragios en la picaresca española (siglos XVI Y XVII). En Alain Bègue y Emma Herrán, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). *Pictavia Aurea*: 675-683.
- Urones, V. (2018): Jean-Féry Rebel y la música del origen del universo. *Música Antigua.Com* (en línea 17/8/2024) <https://musicaantigua.com/jean-fery-rebel-y-la-musica-del-origen-del-universo/>
- Zambrano, M. (2019): Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística. *Index, revista de arte contemporáneo*, n.º 7: 40-46.
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>